

А. И. Вольперт

Пушкинская Франция

Предисловие Е. П. Гречаной

Издание второе, исправленное и дополненное

Интернет-публикация

Тарту, 2010

Вольперт А. И. Пушкинская Франция. Издание 2-е, испр. и доп. Тарту, 2010. Интернет-публикация. 570 с. Ред. О. Н. Паликова

Франция в мире Пушкина занимает исключительное место: в его глазах культура страны овеяна блистательным ореолом. Французский язык — второй «родной» язык поэта; всю жизнь он мечтал увидеть Париж.... Пристрастие Пушкина определялось целым комплексом причин: исторических, биографических, культурных.

«Пушкинская Франция» — страна прославленной словесности. В книге описываются малоизученные аспекты творческой связи Пушкина с г-жой де Сталь, Констаном, Шатобрианом, Ансело, Токвилем и др. Литература Франции — это не только «арсенал» идей, но и «школа» *игры*, вдохновившая Пушкина на открытие оригинального способа усвоения традиции: *творческой игры по моделям французской литературы*. С этой точки зрения рассматривается связь Пушкина с Лабрюйером, Ш. де Лакло, Крюденер, Констаном, Бомарше, Грессе, Лашоссе, А. де Мюссе и мн. др. Особое внимание уделено малоизученной связи Пушкина со Стендалем.

Увлекательный аспект проблемы «Французский Пушкин» — создание адекватного стихотворного перевода его поэзии. В книге описана история поначалу неудачных попыток, завершившихся созданием полноценного стихотворного *Французского Пушкина* (2001) и выходом в свет *Евгения Онегина* (2005) в прекрасном переводе Андрея Марковича.

© А. И. Вольперт, 2010.

Сведения об авторе

Лариса Ильинична Вольперт, доктор филологических наук, профессор-эмеритус кафедры романской филологии Тартуского университета. Область научных интересов: «Пушкин и французская литература» и «Лермонтов и французская литература». По этим темам опубликованы монографии: *Пушкин и психологическая традиция во французской литературе* (1980), *Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль* (1998), *Лермонтов и литература Франции (в Царстве Гипотезы)* (2005), *Пушкинская Франция* (2007), *Лермонтов и литература Франции* (2008) и сто семьдесят работ. Третье издание книги *Лермонтов и литература Франции* размещено в Интернете (http://ruthenia.ru/volpert/Volpert_2010.pdf).



Л. И. Вольперт — чемпион Советского Союза по шахматам 1954, 1958 и 1959 гг., международный гроссмейстер.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Е. П. Гречаная. Школа игры и мысли	7
Введение	10
Французский язык — давнее семейное <i>пристрастие</i>	15
Французская словесность — высокий образец	22
I. Реконструкция пушкинского замысла «Французской поэтики» (Французских рифмачей суровый судия)	22
II. Своеобразие пушкинской рецепции (Интерес к «игровым пластам» французской литературы)	30

Часть первая

ИГРОВОЙ МИР ПУШКИНА

Глава 1. Игра по <i>Характерам</i> Лабрюйера	41
Глава 2. «Тверской Ловелас С.-Петербургскому Вальмону здравия и успехов желает» (<i>Опасные связи</i> Шодерло де Лакло)	55
Глава 3. «Густав де Линар — герой прелестной повести баронессы Крюденер»	83
I. Загадка одной книги библиотеки Пушкина (Объяснение в любви Анне Петровне Керн при помощи <i>Valérie</i>)	83
II. «Представляете, какую штуку удрала со мной моя Татьяна... замуж вышла...»	108
Глава 4. «Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами...» (<i>Любовные похождения кавалера Фобласа</i> Луве де Кувре)	118

Глава 5. «Дорогая Эллиенора, позвольте мне называть вас этим именем...» (Игра по роману Бенжамена Констана <i>Адольф</i>)	147
Глава 6. «Дураки существуют для наших маленьких удовольствий...» (Французская комедия XVIII века)	165
Глава 7. «Подобный своему чудесному герою, веселый Бомарше»	195
Глава 8. «Явился молодой поэт с книжечкой сказок и песен и произвел ужасный соблазн» (Пушкин и Альфред де Мюссе)	218

Часть вторая

ПУШКИН И СТЕНДАЛЬ

От автора	228
Глава 1. «Я считал себя одновременно Сен-Пре и Вальмоном» (Игровое поведение Пушкина и Стендаля)	230
Глава 2. «Робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма»	238
Глава 3. «Уланы с обнаженными саблями преследовали несколько кур» (Как изображать войну и природу?)	248
Глава 4. Шекспиризм Пушкина и Стендаля	255
Глава 5. «Я вспомню речи неги страстной...» (Психологизм ранней прозы Пушкина и Стендаля)	261
Глава 6. «Национальное» и «историческое» в ранней прозе Пушкина и Стендаля	266
Глава 7. «Умоляю вас прислать мне второй том <i>Красного и черного</i> . Я от него в восторге»	275
Глава 8. Стернианство Пушкина и Стендаля	282
Глава 9. «Да разве я когда-либо влезал к вам по лестнице в окно?» (Ирония и автобиографизм в романах <i>Евгений Онегин</i> и <i>Красное и черное</i>)	294

Глава 10.	Ирония в прозе Пушкина и Стендаля (Романы <i>Капитанская дочка</i> и <i>Красное и черное</i>)	302
Глава 11.	Игра с судьбой в прозе Пушкина и Стендаля	313
Глава 12.	«Тройка, семерка, туз...» (Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля)	320
Глава 13.	Одна из запретных тем (Мотив супружеской неверности в прозе Жака Ансело, Пушкина и Стендаля)	334
Глава 14.	«Мятежной вольности наследник и убийца» (Наполеоновский миф Пушкина и Стендаля)	345
Глава 15.	«Точность и краткость — вот первые достоинства прозы»	362

Часть третья

ПУШКИН И ФРАНЦУЗСКИЕ МЫСЛИТЕЛИ

Глава 1.	«И в просвещении статья с веком наравне» (Пушкин и европейское мышление)	366
Глава 2.	«M-me Staël наша — не тронь ее...» (Политические взгляды де Сталь и Пушкин до восстания декабристов)	373
Глава 3.	«Славная шутка» мадам де Сталь	395
Глава 4.	Политические взгляды г-жи де Сталь и Пушкин <i>после</i> восстания декабристов	399
Глава 5.	«Бессмысленный и беспощадный...» (Пушкин и г-жа де Сталь о политическом фанатизме)	416
Глава 6.	Книга Жака Ансело <i>Шесть месяцев в России</i>	430
Глава 7.	Пушкин и Шатобриан	449
Глава 8.	Книга Алексиса Токвиля <i>О демократии в Америке</i>	459

Часть четвертая

ФРАНЦУЗСКИЙ ПУШКИН

Глава 1.	Пушкин — автор французских текстов (Стихи, письма, планы, наброски)	469
Глава 2.	Пушкин — переводчик французских поэтов	483
Глава 3.	Судьба Пушкина во Франции	496
Глава 4.	<i>Евгений Онегин</i> в переводе Андрея Марковича	503
Глава 5.	Б. В. Томашевский — исследователь <i>Французского Пушкина</i> ...	509
Глава 6.	Е. Г. Эткинд — исследователь <i>Французского Пушкина</i>	514
Заключение		524
Приложение. Е. Г. Эткинд. Поэзия А. С. Пушкина во французских переводах		529
Указатель произведений Пушкина		549
Именной указатель		554

ПРЕДИСЛОВИЕ

ШКОЛА ИГРЫ И МЫСЛИ

Название книги Л. И. Вольперт, *Пушкинская Франция*, передает ту степень близости, которая отличала отношение Пушкина к стране, в которой он никогда не был и чье притяжение ощущал неизменно, с детских лет. П. Мериме, переводчик Пушкина, предположил даже (в письме С. А. Соболевскому от 31 августа 1849 г.), что русский поэт думал по-французски, до такой степени его русский язык показался Мериме близким французскому.

В книге Л. И. Вольперт написанные по-французски тексты Пушкина, в особенности наброски его русских произведений, предстают как еще одно доказательство того, что Франция была для него «школой игры и мысли».

Л. И. Вольперт предлагает не только масштабное и содержащее массу интересной информации исследование того, как русский поэт усваивал и преображал французское культурное наследие, но и целый ряд плодотворных гипотез, позволяющих углубить наше представление о присутствии Франции в его жизни и творчестве.

Как известно, со второй половины XVII в. Франция становится европейским культурным центром. «Европа, — цитирует Л. И. Вольперт Пушкина, — оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание...». Говорить на языке Франции означало принадлежать к «хорошему обществу», к культурной элите. «Французский язык, — писал Вольперт в историческом сочинении *Век Людовика XIV*, — из всех языков с наибольшей легкостью, ясностью и утонченностью выражает то, что составляет предмет беседы благовоспитанных людей, и таким образом способствует во всей Европе одному из величайших удовольствий жизни». В разных европейских странах по-французски пишут стихи, романы, мемуары, письма. Французская культура господствует в Европе на протяжении всего XVIII в. и в первой половине XIX в.

В основе этой культуры лежал сформировавшийся в XVII в. аристократический галантный идеал, одновременно эстетический и этический, предлагавший в качестве ориентиров в литературе и в жизни мягкость (*douceur*), умеренное веселье, игру, шутку. Несмотря на критику французских писателей той эпохи, напудренных и нарумяненных, как писал Пушкин, придворных Людовика XIV, и на попытки предпочесть им Шекспира и Байрона, именно французская литература

оставалась для нашего поэта привычной нормой, образцом, как показывает Л. И. Вольперт, ясности, лаконизма и глубины при кажущейся простоте.

Л. И. Вольперт дает в своей книге блестящий анализ пушкинской игры по моделям французской литературы, игры как творческой, так и поведенческой. Во французской галантной литературе границы между жанрами, между литературой и жизнью размываются, стихи чередуются с прозой, реальные события получают игровую трактовку, служат для создания романной интриги. Жизнь становится собранием цитат, текстом, а художественное произведение — обыгрыванием собственного опыта. Чужой текст помогает Пушкину вывести на поверхность мучительные переживания, сохранив характерную для аристократической культуры прикровенность внутренней жизни.

Л. И. Вольперт показывает, что традиционные жанры французской галантной литературы — послание, сочетающее стихи и прозу, стихи на случай, портрет, анекдот актуализируются и преображаются под пушкинским пером. Так, анекдот, короткий рассказ о событии из частной жизни, одна из составляющих французской светской культуры (вспомним Онегина, хранившего «в памяти своей» «дней минувших анекдоты»), лежит в основе *Домика в Коломне*, *Повестей Белкина*, *Дубровского*, *Пиковой дамы*, *Графа Нулина*. Французская комедия служит поводом для серьезных размышлений. «Веселый Бомарше» провоцирует коллизию гения и злодейства в *Моцарте и Сальери*.

Книгу Л. И. Вольперт отличает тонкое внимание к разным аспектам «пушкинской Франции», не только к «игровым пластам французской литературы», но и к «арсеналу идей», каким были для Пушкина трактаты, эссе, исторические сочинения французских мыслителей: Ж. де Сталь, Шатобриана, Токвиля, Ансело. Л. И. Вольперт впервые дает подробный анализ восприятия Пушкиным творчества Стендаля и типологической близости двух писателей. Пушкина и Стендаля сближают схожая оценка романтизма и Шекспира, интерес к психологическому портрету героя, предпочтение прозы, лишенной украшений, простой и лаконичной. Л. И. Вольперт подчеркивает присутствие в творчестве Пушкина и Стендаля тем безумия, судьбы, адюльтера, наполеоновского мифа, частое описание ими промежуточного, между болезнью и здоровьем, состояния.

Опираясь на четко аргументированные гипотезы, Л. И. Вольперт реконструирует до сих пор обойденные вниманием исследователей пушкинские замыслы создания курса «Французской поэтики» и истории французской революции. Внимание к «чужому» опыту усиливает в творчестве русского поэта транснациональное измерение, которое отличало «русских европейцев», в особенности тех, что писали на французском языке. Одной из существенных черт представителей России, воспитанных на перекрестке культур, стала их способность к смене точки зрения, к межкультурной подвижности, к более свободному и трезвому восприятию национальной культуры.

Большой интерес представляет гипотеза о связи образа Татьяны с образом героини романа Ю. Крюденер *Валери*, позволяющая предположить, что в основе *Евгения Онегина* лежит тема верной жены, имеющая не только традиционное

национальное, но и европейское измерение. Данная гипотеза, так же как реконструкция пушкинского замысла создания французской поэтики — ценное дополнение к печатному изданию книги.

Примечателен также завершающий раздел: с большим тактом восстанавливается судьба «французского Пушкина», только в последнее время ставшего доступным для французских читателей благодаря более адекватным, чем прежде, переводам.

Пушкинская Франция, сплав интуиции и свободного владения огромным материалом, предлагает неожиданные подходы, точные наблюдения, смелые гипотезы, увлекающие читателя в неисчерпаемое пространство «прекрасной симфонии под названием *Пушкин и Франция*».

Е. П. Гречаная,

*доктор филологических наук,
старший научный сотрудник
Института мировой литературы
Российской академии наук*

*Памяти
Бориса Викторовича Тамашевского
и Ефима Григорьевича Эткинда*

ВВЕДЕНИЕ

Где ж мой поэт? <...> он удрал в Париж...

Пушкин
Письмо П. А. Вяземскому

Я в Париже; Я начал жить, а не дышать...

Пушкин
Арап Петра Великого

Пушкинская Франция — страна удивительная. На ее карте есть только один город — огромный, «кипящий Париж»¹, прекрасная столица прекрасной страны. Важнейший для Пушкина топос, место блистательного расцвета искусств, литературы, театра, балета; город двух Революций, трех *возвращений* Наполеона: *разгромленного* (1812), *триумфального* (побег с Эльбы, март 1815) и вновь *разгромленного* (под Ватерлоо). Париж, куда в марте 1814 г. с триумфом вошли русские войска:

В Париже Росс! — где факел мщенья?
Поникни, Галлия, главой.
Но что я вижу? Росс с улыбкой примиренья
Грядет с оливою златой.
(I, 114)

В Париже побывали дядя и брат поэта, большинство лицейских друзей, Вяземский, А. И. Тургенев, Карамзин, Жуковский, Крылов, Соболевский, З. А. Волконская, Смирнова-Россет, Шевырëв, Тютчев, Гоголь, Лунин и множество других его знакомцев. К Пушкину *Судьба* (в лице *властей предержащих*) была сурова: поэт так и не увидел Парижа. Два эпитафия к *Введению* при внешне бодром тоне пронизаны острой горечью. В доверительном послании к Вяземскому

¹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 17 т. Изд. АН СССР, М.–Л., 1937–1959. Т. III, С. 191. В дальнейшем все ссылки на произведения Пушкина приводятся в тексте книги по этому изданию, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

допустимо шутливо изобразить потаенное желание как сказочным образом свершившееся или увиденное во сне: «удрал в Париж» (XIII, 228). Письмо отправлено 26 мая 1826 г. из Михайловского. Через год автором был найден эпитафия к роману *Арап Петра Великого*: «Я в Париже; Я начал жить, а не дышать» (VIII, 3). Не повторяется ли снова сон? Нет, дано уточнение: «Д.<митриев> “Журнал путешественника”». Проницательный читатель улавливал: сентенция И. И. Дмитриева подсвечена Пушкиным автобиографически, в ней скрыта страстная, так никогда и не осуществившаяся, мечта автора увидеть Париж. Неоднократные просьбы к Александру I, Николаю I, Бенкендорфу отпустить его «куда-нибудь в Европу», «в чужие края» неизменно означали прежде всего одно — в П а р и ж¹ и неизменно получали отказ.

Думается, образ *Парижа* с особой силой начинает гипнотизировать поэта с момента прибытия в Михайловское: безнадежность не ограниченной никакими сроками ссылки «подстегивала» воображение и «подсказывала» контрастный топос. Возможно поэтому столь легко и быстро (с конца июля по 15 августа 1827 г.)² писались «парижские» главы романа о жизни прадеда Пушкина Абрама Ганнибала. За три года до того, задумав побег из Михайловского в Париж через Дерпт³, Пушкин в послании *К Языкову* впервые в ключе *литературного автобиографизма*⁴ «срифмовал» свою судьбу с судьбой Абрама Ганнибала, полвека назад волею Петра III «запертого» в деревне:

¹ См. черновые письма Александру I от 20 апреля и июля 1825 г. (по-франц.); письмо Николаю I от 11 мая 1826 г. В письме к Бенкендорфу от 21/IV 1828 г. (по-франц.) Париж был назван («...желал бы я провести сие время в Париже»; XIV, 11) и когда был получен отказ, «Пушкин впал в болезненное отчаяние, сон и аппетит оставили его, желчь сильно разлилась в нем...» (*Ивановский А. А. А. С. Пушкин // Русская старина. 1874. № 2. С. 396–397*). Накануне дуэли с Дантесом поэта снова преследует мечта о Париже: «В разговоре с каким страданием во взгляде упоминал он о Лондоне и, в особенности, о Париже» (*Леве-Ваймар <Из статьи о Пушкине в Journal des Débats> // Русская старина. 1900. Т. 101. Янв. С. 78*).

² См.: *Иезуитова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина 1826–1827 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 113.

³ Дерптский тракт — кратчайший путь за границу («Давно б на Дерптскую дорогу // Я вышел утренней порой» (II, 32). О планируемом побеге см.: *Вольперт Л. И.* Несостоявшийся побег (гипотеза в литературоведении и беллетристической пушкиниане) // Беллетристическая пушкиниана XIX–XX веков. Современная наука вузу и школе. Псков. ПГПУ. 2004. С. 443–453. Здесь же: *Вольперт Л. И.* Семь дней в Дерпте. Пьеса о подготовке дерптскими студентами Н. М. Языковым и А. Н. Вульфом побега Пушкина. (Первая публикация: «Вышгород». Таллинн, 1995. № 1–2. С. 39–63). См. также: <http://www.ruthenia.ru/volpert/intro.htm> или <http://www.ut.ee/~lar2>

⁴ Этот термин я употребляю в понимании Ю. М. Лотмана: *литературная автобиография* — факты, *литературный автобиографизм* — интерпретация и преломление этих фактов в художественном произведении. См.: *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1992. Т. I. С. 296–336.

Всегда гоним, теперь в изгнание
Влачу закованные дни,
Услышь, поэт, мое призванье
Моих надежд не обмани.
В деревне, где Петра питомец,
Царя, цариц любимый раб
И их забытый однодомец,
Скрывался прадед мой арап.
(II, 232)

Все приведенные выше пушкинские цитаты — свидетельство авторской *игровой* стратегии. Например, эпитафия к *Арапу Петра Великого* — слова не из *реального* дневника, а из шуточной поэмы *Путешествие из Москвы в Париж*, сочиненной И. И. Дмитриевым от имени дяди поэта В. Л. Пушкина в связи с его скорым отбытием во Францию: «Друзья, сестрицы, я в Париже; я начал жить, а не дышать <...> Я был в Музее, в Пантеоне, у Бонапарта на поклоне, стоял близехонько к нему, не веря счастью своему»¹. «Игра» предстает многоступенчатой: предельно серьезный пушкинский эпитафия, подсвеченный автобиографически, таит иронию, понятную лишь тем, кому известна шутка Дмитриева. В послании *К Языкову* — «игра» в оторефлектированной *путанице*: в Михайловское был послан не прадед Абрам, «царя, цариц любимый раб», а (Екатериной II за двоеженство) его сын, дед поэта, О. А. Ганнибал.

Для разных писателей *творческая игра* — понятие индивидуальное. По отношению к Пушкину этот термин будет означать особую форму бытового поведения (любовь к «перевоплощениям», умение становиться не собой, «другими», игру «масками», «ролями», «жизненными позициями»), моделируемого по образцам художественной литературы и дающего выход в творчество. Личность живая и многогранная, Пушкин был не только писателем, гражданином и мыслителем, но и человеком редкого артистизма, блистательным собеседником, обладавшим даром *перевоплощения*. Эти качества станут источником глубоко оригинального, чисто *пушкинского* способа усвоения традиции: *творческой игры по моделям французской литературы*.

В 2004 г. петербургское издательство «Алетейя» начало осуществление когда-то задуманного академиком Д. С. Лихачевым плана под условным названием «Иноземный Пушкин», посвященного географическим топосам, особо значимым в мире поэта. На сегодняшний день серия представлена содержательными и интересными монографиями А. М. Букалова *Пушкинская Италия* (2004) и *Пушкинская Африка* (2006). Эти топосы, как известно, обладали в глазах поэта исключительной притягательностью. Однако ни в какое сравнение с Францией они, есте-

¹ Цит по: *Тыркова-Вильямс А.* Жизнь Пушкина. Том первый (1799–1824). М. 1998. С. 7. В дальнейшем: *Тыркова-Вильямс А.*

ственно, идти не могут: «Роль французской культуры в жизни и творчестве Пушкина несоизмерима с ролью какой бы то ни было другой иностранной культуры»¹. Достаточно вспомнить: Италия упомянута поэтом несколько *сотен* раз, а Франция — несколько *тысяч* (один только Вольтер — *более 250 раз*).

Франция после России была *самой близкой* поэту страной, так же, как французский язык был его вторым *родным языком*: на нем шла светская беседа, написаны многие письма, стихотворения, черновики, планы. Библиотека поэта была преимущественно *французской*: «Характерно, что книги на французском языке, составляя больше половины библиотеки, превышали по количеству не только число книг на каком-нибудь отдельном, другом языке (в том числе и русском), но и все иностранные книги в сумме»².

Трудно преувеличить значение Франции в политической и культурной жизни Европы конца XVIII – первой половины XIX вв. Ее литература «удерживает свое исключительное владычество над европейской»³; ее язык выполняет важнейшую культуртрегерскую функцию: «До середины XIX века французский язык был мостом, по которому совершалось движение идей и культурных ценностей из Европы в Россию»⁴.

Французская революция, наполеоновские войны, революции 1830 и 1848 гг. во многом определяют политическую жизнь Европы. Франция, как и прежде, — законодательница мод и вкусов. Заметим в скобках, как раз о *моде «легкокрылой»* (III, 63) поэт будет писать преимущественно в «игровом» ключе: «С запасом фраков и жилетов, // Шляп, вееров, плащей, корсетов, // Булавок, запонок, лорнетов, // Цветных платков, чулков à jour ... » (V, 7), — так подается завидная «оснащенность» графа Нулина, возвращающегося из Парижа. В таком же ключе, но с легкой иронией в адрес Шишкова, описывается гардероб Онегина: «*Но панталоны, фрак, жилет, // Всех этих слов на русском нет*» (VI, 16).

Интересы Пушкина с детства прикованы к французской культуре, с годами эта связь лишь укрепляется. Французские *пристрастия* Пушкина определялись сложным комплексом причин: *биографическими* (прадед — крестник Петра I генерал Абрам Петрович Ганнибал учебу проходил в Париже), *историческими* (ориентация России на культуру Франции со времен Екатерины II), *языковыми* (культурное двуязычие), и, наконец, что немаловажно, *семейными* («влюбленность» семьи Пушкиных во *все французское*).

Естественно, все вышесказанное ни в коей мере не умеряет главного: Пушкин — *русский поэт номер один*, из всех стран больше всего любивший Россию,

патриот в самом высоком значении слова. Поэту, глубоко озабоченному состоянием дел родной страны, была в высшей степени свойственна, по характеристике П. А. Вяземского, «патриотическая щекотливость»¹. Известные слова Пушкина из письма Чаадаеву — «честью клянусь, что ни за что на свете не хотел бы я переменить отечество или иметь другую историю, чем история наших предков, какой ее дал нам бог» (XVI, 172), — не дань запальчивому спору, но отрефлектированная позиция (при том что Пушкин отнюдь не идеализировал устройство страны). Шутливая автохарактеристика поэта — «Родной земли спасая честь» (VI, 63) — могла бы быть отнесена ко всей творческой деятельности Пушкина. Решительно не принимая «квасного патриотизма» (определение П. А. Вяземского), он писал тому из Михайловского, что хотя его многое возмущает в родной стране, ему бы «не хотелось, чтобы чужеземец разделил с ним это чувство» (XIII, 280). Он был глубоко благодарен мадам де Сталь за тон ее заметок о России: рассказывая о стране, она «не выносит сора из избы» (XI, 28). Его патриотизм — самой высокой пробы. Но это исследование посвящено другой специальной теме. О *Русском Пушкине* написано неисчислимое множество томов. Эта монография — об, условно говоря, *Пушкине Французском*.

* *
*

Автор выражает глубокую благодарность П. С. Рейфману и Роману Войтеховичу за ценные замечания, Дмитрию Кузовкину за техническую помощь, а также Владимиру Литвинову за подготовку электронных публикаций и размещение книг в Интернете в 1999–2005 гг.

¹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. В дальнейшем: *Томашевский Б. В.*

² Томашевский Б. В. С. 71.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 30 т. М., -Л., 1953–1959. Т. 6. С. 279. В дальнейшем: *Белинский В. Г.*

⁴ Лотман Ю. М. Русская литература на французском языке // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 368. В дальнейшем: *Лотман*. Русская литература на французском языке.

¹ Вяземский П. А. Воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. Серия литературные памятники. М., ГИХЛ, 1974. Т. 1. С. 11. В дальнейшем: Пушкин в воспоминаниях современников.

ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК — ДАВНЕЕ СЕМЕЙНОЕ ПРИСТРАСТИЕ

Воспитание его мало заключало в себе русского;
он слышал один французский язык.

Л. С. Пушкин

Пристрастие к Франции, метафорически говоря, — наследственный семейный «недуг» Ганнибалов-Пушкиных. Корни их преклонения перед французской культурой (характерного для обеих родительских линий поэта) — в петровской эпохе. Тот факт, что Петр I отправил своего 21-летнего крестника Абрама Ганнибала учиться фортификации и артиллерийскому делу именно в Париж, удивления не вызывает. У русского царя к этому топосу никаких особых пристрастий не было, скорее — наоборот, зато был точный государственный расчет. Он выбирал для молодых людей место учения строго прагматично: в Голландию — кораблестроению, в Италию — медицине и морскому делу, во Францию, славившуюся развитием математических наук, — морскому делу и фортификации. Ибрагим в ученье оказался усердным, что, однако, нисколько не смягчило выпавшую ему поначалу тяжкую долю: ему пришлось «вкусить» все унижения беспросветной нищеты, *голод, холод, долги*¹. И все же он успел закончить военное училище в городе Ла-Форе (недалеко от Парижа), пролить кровь за Францию (во франко-испанской войне был дважды ранен в голову и за храбрость произведен в лейтенанты²) и, за 5 лет пребывания в этой стране (с марта 1717 по май 1722), полюбить ее. Он не прочь был бы здесь остаться. Мотивы этого намерения убедительно раскрыл автор немецкой биографии Абрама Ганнибала (в 1825 г. Пушкин сумел ее разыскать³): «Однако заметные преимущества, которые Фран-

ция в то время имела перед Россией, тогдашняя роскошь двора и даже климат, более благоприятный природе африканца, представляли для него столько неотразимой прелести, что он не сразу последовал вызову на север и в течение еще двух лет отговаривался то еще неполным освоением всех математических наук, то плохим состоянием здоровья, и все откладывал свое возвращение»¹. Лишь великодушное соизволение Петра поступать, как «крестник» сочтет для себя лучше, подвигло его на возвращение. В России «гениальный предок гениального поэта» (определение Н. Я. Эйдельмана), немало способствовал постановке военно-инженерного дела в стране (он написал солидный труд в двух томах «Геометрия и фортификация») и сделал впечатляющую военную карьеру (генерал-аншеф). Уволенный в результате придворных интриг Петром III в 1762 г. на пенсию, он поселился с семьей в своем имении Суйда, недалеко от Петербурга, где в 1781 г., в возрасте 85 лет, умер.

Во времена учебы прадеда и были заложены *корни* будущего семейного «пристрастия» к галльской культуре. Французского языка Ганнибал не знал, но к концу пребывания во Франции овладел им, по свидетельству современников, вполне прилично. Примечательно: он вывез из Франции в Россию библиотеку в 400 томов (по тем временам немалую!), содержащую не только математические книги, но и сочинения политические, исторические, географические, философские, литературные (среди последних — Корнель, Расин, Брантом, Боссюэ)². Красноречивый факт: Петр I отлично знал, к кому обращаться в случае трудности с переводом французских терминов на русский язык. Предлагая для перевода французские книги по математике, он указывал и имя консультанта: «А буде вы из тех книг, которых не изволите знать терминов, то извольте согласиться с Абрамом Петровым»³. Царь был такого высокого мнения о его образованности, что в своем завещании даже назначил его учителем математики к царевичу Петру.

Естественно, что в его доме те из детей и внуков, кто был способен (среди них — внучка, мать поэта, Надежда Осиповна Ганнибал, о которой известно, что она любила «веселье, беседу, общество»⁴), овладели французским языком. Благодаря прадеду, в домах потомков Ганнибала «прорыв» в иноземную языковую среду произошел раньше, чем во многих других дворянских домах России (мода на владение французским языком у дворян, начавшаяся со времен Елизаветы, во время правления Екатерины приняла характер «обязательности»). Пушкина живо

¹ Абрам Ганнибал был послан во Францию вместе с Алексеем Юровым. Они отправили царю три письма с просьбой о помощи: 5 марта 1718 г., 24 октября 1718 г. и 24 декабря 1718. «Бедные молодые люди, брошенные «для науки» по разным городам Европы, нередко терпели нужду и всевозможные лишения от недостатка заботливости о них» // Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 1. С. 163–167, 242.

² См.: Леец Г. Абрам Петрович Ганнибал (биографическое исследование). Таллинн, 1980. С. 48. В дальнейшем: Леец Г.

³ Немецкий биограф создал «мифологизированную» апологетическую биографию, но она была для Пушкина самым важным источником сведений о прадеде. О биографии Абрама Ганнибала написано множество работ. Литературу по вопросу см.: Букалов А. Н. Пушкинская Африка. СПб.: «Алетейя», 2006. С. 206. В дальнейшем: Букалов А.

¹ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.–Л., 1935. С. 46–47, 53–54. Пушкин в романе сохранил смысл доставшейся ему немецкой биографии Ганнибала и лишь внес небольшие изменения; однако немецкий автор не располагал многими, найденными в XX в. документами, и вообще был склонен к идеализации французского периода жизни Ганнибала.

² См.: Ганнибалы. Новые данные для их биографии // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XVII–XVIII.

³ Цит. по: Вегнер М. Предки Пушкина. М., 1937. С. 34.

⁴ Цит. по: Леец Г. С. 184.

интересовало *парижское* прошлое Ганнибала, поэт ездил в Сафонтьево (50 верст от Михайловского) слушать рассказы двоюродного деда Петра Абрамовича Ганнибала о жизни его отца, крестника Петра, в Париже. В последний раз он побывал там в 1825 г., незадолго до смерти «старого арапа» (XIII, 205), и успел получить от него подробную немецкую биографию Абрама Ганнибала (Пушкин сам сделал ее сокращенный перевод на русский язык) и краткую биографическую записку Петра Абрамовича об отце. Гениальная фантазия поэта зримо оживила в *Арапе Петра Великого* эту страницу жизни «крестника» царя. В романе создана впечатляющая картина нравов Регентства; Пушкин стремится раскрыть самую сущность эпохи: противоречия, странности, парадоксы. На этом фоне («алчность к деньгам», «жажда наслаждения») (XIII, 3) фигура раненного в голову офицера, черного арапа, ни на кого не похожего, привязавшегося к Парижу и нашедшего здесь любовь, выглядела весьма нетривиально. Истоки пушкинского *пристрас-тия* к Франции таятся в этой эпохе, оно как бы досталось правнуку в наследство от прадеда. Образ Ибрагима в романе, как неоднократно отмечалось и современниками¹ и историками-исследователями², отчетливо несет печать «литературного автобиографизма».

Отцовская ветвь в этом отношении также примечательна. Если по материнской линии «французские привязанности» хронологически глубже, то по отцовской — они, условно говоря, «отрефлектированной». В доме Пушкиных царил преклонение перед французской культурой: отец Сергей Львович и дядя Василий Львович, страстные *галломаны* (преувеличенные французские пристрастия последнего частенько служили для знакомцев предметом анекдотов), воспринимали ее, хотя и несколько поверхностно, но зато энтузиастично. Их особое восхищение вызывала французская словесность, прежде всего, литература эпохи классицизма и Просвещения. Этот предпочтительный интерес достанется Пушкину, поэт сохранит его до конца жизни: «Европа, оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание...»

¹ «На днях Жуковский читал нам роман Пушкина, восхитительный: “Ибрагим, царский Арап”. Этот негр так обворожителен, что ничуть не удивляешься страсти, внушенной им к себе даже даме двора регента; многие черты характера и даже его наружности скалькированы с самого Пушкина», — писала под свежим впечатлением С. Н. Карамзина (Пушкин в письмах Карамзинных 1836–1837 годов. М.–Л., 1960. С. 202). Замечу, что автор письма маркирует другое заглавие романа. Я согласна с С. А. Фомичевым, считающим именно его единственно верным (*Фомичев С. А.* Об одном редакторском заглавии произведения Пушкина // *Временник пушкинской комиссии.* Л. 1982. С. 106–109). Однако 150-летнюю традицию победить трудно (См. об этом: *Букалов А.* Пушкинская Африка. С. 85–86).

² Об автобиографизме романа см.: *Якубович Д. П.* Арап Петра Великого (публикация Л. С. Сидякова) // *Пушкин. Исследования и материалы.* Т. IX Л., 1979. С. 271, 280, 282; *Цявловская Т. Г.* «Храни меня мой талисман» // *Прометей.* Т. 10, М. 1975. С. 61, 62; *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. С. 234–235; *Букалов А. М.* Пушкинская Африка. С. 106–108.

(XI, 172). Легкое «вольтерьянство» определяло социально-политическую настроенность семьи: «...над домом Пушкиных веял свободолобивый французский дух»¹. Братья охотно декламировали французские стихи и делали это, по воспоминаниям современников, артистично; они любили читать, покупать книги, общаться с сочинителями. Василий Львович в те времена слыл изрядным стихотворцем — поэтом *Пушкиным* до появления *Руслана и Людмилы* был именно он, Александр — лишь *племянником*. Однако последний позднее, в Лицее, сумеет оценить плодотворность постоянного с ним домашнего общения:

Мой дядюшка поэт
На то мне дал совет
И с Музами сосватал
(*К Дельвигу*, 1815)

«Библиотека отца состояла из одних французских сочинений. Ребенок проводил бессонные ночи и тайком в кабинете отца пожирал книги одну за другой»², — писал брат Лев. Свои воспоминания об отцовской библиотеке Пушкин позже перенесет в роман *Рославлев*: «Ключ от библиотеки отца ее (Полины. — *Л. В.*) был у ней. Библиотека большею частью состояла из сочинений писателей XVIII века. Французская словесность, от Монтескье до романов Кребильона, была ей знакома, Руссо знала она наизусть. В библиотеке не было ни одной русской книги, кроме сочинений Сумарокова, которых Полина никогда не раскрывала» (XVIII, I, 150).

С детьми с раннего детства говорили исключительно по-французски; тот факт, что свои первые слова поэт произнес на языке парижан, был закономерен и естественен. В первую треть XIX в. для русского дворянина главный показатель образованности — знание французского языка. Научить языку и французским манерам означало открыть ребенку дорогу к благополучию и карьере: «Знание французского языка значит как бы пропускным листом для входа в гостиную “хорошего тона”, — писал цензор А. В. Никитенко. — Он часто решает о вас мнение целого общества и освобождает вас <...> от обязанностей проявлять другие, важнейшие права на внимание и благосклонность общества»³. Эту мысль Пушкин не без легкой иронии высветил в характеристике Евгения Онегина:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно;

¹ *Тыркова-Вильямс А.* С. 35.

² *Л. С. Пушкин.* А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. I. С. 49.

³ *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. I. С. 11.

Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил.
(VI, 7)

Вспоминая детство, сестра поэта Ольга, которая была старше его на два года, писала: «Разумеется, что дети и говорили и учились только по-французски»¹. Воспитание мальчика было целиком доверено французским гувернерам. Из них Ольга больше других запомнила троих: эмигрант граф Монфор («человек образованный, музыкант и живописец»²), Русло, обладавший поэтическим даром и писавший «хорошо французские стихи»³, и Шедель⁴, больше всего, по ее словам, любивший сражаться в дурачки. По ее воспоминаниям, брат пристрастился к чтению с восьми лет: «Не довольствуясь тем, что ему давали, он часто забирался в кабинет отца и читал другие книги»⁵.

Сергей Львович любил французский театр, сам ставил пьесы, комедии Мольера знал наизусть, не гнушался их декламировать не только перед гостями, но и перед детьми. Он был «создан для общества, которое умел оживлять <...> тонкими остротами, изливавшимся потоком французских каламбуров. Многие из этих каламбуров передавались в обществе как образчики необыкновенного остроумия»⁶. Атмосфера дома как нельзя лучше способствовала пробуждению в маленьком Саше потребности сочинительства: «Страсть к поэзии проявилась в нем с первыми понятиями: на восьмом году возраста, умея уже читать и писать, он сочинял на французском языке маленькие комедии и эпиграммы на своих учителей»⁷. Воспоминания сестры Ольги воскрешают красочные детали домашнего театра: «Любимым его упражнением сначала было импровизировать маленькие комедии и самому разыгрывать их перед сестрою, которая в этом случае составляла всю публику и произносила свой суд»: «В то же время, — продолжает Ольга, — он пробовал сочинять басни, а потом уже лет десяти от роду, начитавшись порядочно, особенно “Генриады” Вольтера, написал целую героико-комическую поэму, песнях в шести, под названием “Toliade”, которой героем был карла царя-тунеядца Дагоберта, а содержанием — война между карлами и карликами. Она начиналась так:

Je chante ce combat, que Toly remporta,
Où maint guerrier périt, où Paul se signala,

¹ Воспоминания О. С. Павлищевой // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 44.
² Там же.
³ Там же.
⁴ О Монфоре и Русло Пушкин упоминает в плане своей автобиографии.
⁵ Воспоминания О. С. Павлищевой // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 44.
⁶ Там же. С. 35.
⁷ Воспоминания Л. С. Пушкина // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 39.

Nicolas Maturin et la belle Nitouche,
Dont la main fut la prix d'une horrible escarmouche»¹.

Попытка подражания Вольтеру принесла юному поэту первую *авторскую горечь* и даже заставила свершить традиционный *жест* разочарования: «Шедель (гувернер. — Л. В.), прочитав первые стихи, расхохотался. Тогда маленький автор расплакался и в пылу оскорбленного самолюбия бросил свою поэму в печку». Постепенно вкусы Пушкина определяются; его любимое чтение: иронические поэмы и повести Вольтера, комедии Мольера, сказки Лафонтена, трагедии Корнеля и Расина. Примечательно, что и в конце жизни, прибавив к этому списку имена Паскаля, Буало, Фенелона, Боссюэ, Шатобриана, поэт отметит «владычество их над умственной <жизнью> просвещенного мира» (XI, 270).

«Вообще воспитание его мало заключало в себе *русского*: он слышал один французский язык <...>», — писал брат Лев². С юных лет мальчика притягивали французские беседы взрослых, причем весьма рано он стал их воспринимать критически и с толикой иронии. М. Н. Макаров, любивший по дороге к своему другу, Василию Львовичу Пушкину, заезжать в этот дом, оставил интересный портрет тех лет: «Молодой Пушкин, как в эти дни мне казалось, был скромный ребенок; он очень понимал себя; но никогда не вмешивался в дела больших и почти вечно сживал как-то в уголочке, а иногда и стаивал, прижавшись к тому стулу, на котором угораздывался какой-нибудь добрый оратор, басенный эпиграммист, а еще чаще подле *какого же нибудь графчика чувств* <...> и если <...> у того или другого вырывалось что-нибудь превыспренне-пиитическое, забавное для отрока, будущего поэта, он не воздерживался от улыбки. Видно, что и тут уж он очень хорошо знал цену поэзии»³. Образованные французы, бывавшие в доме Пушкиных, не раз предсказывали юному поэту блистательное будущее. Так, по словам М. Н. Макарова, живший у князя Бутурлина ученый француз Жиле говаривал: «Чудное дитя! Как рано он все начал понимать! Дай бог, чтобы этот ребенок жил и жил; вы увидите, что из него будет»⁴.

С поступлением в Лицей семейное воспитание поэта закончилось⁵. Признание его *французских пристрастий* запечатлелось в Лицее прозвищем «француз»

¹ Пою бой, в котором Толи одержал верх,
Где немало бойцов погибло, где Поль отличился,
Николая Матюрена и красавицу Нитуш,
Коей рука была наградою победителю в ужасной схватке.

² Воспоминания Л. С. Пушкина // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 58.
³ Воспоминания М. Н. Макарова // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 54.
⁴ Там же.
⁵ И. И. Пушин в *Воспоминаниях* приводит предписание министра образования: «лицеистам возбраняется выезжать из Лицея, родным дозволено посещать нас по праздникам» (Воспоминания И. И. Пушина // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 72).

(«Когда французом называли // Меня задорные друзья»; I, 508)¹; в *Евгении Онегине* он признается: «Мне галлицизмы будут милы, // Как прошлой юности грехи» (VI, 64). Примечательно, что даже первый *русский* автограф поэта («Вы пишете мне, лишь бы писать» — запись в альбоме Александра Горчакова прозаического перевода начальной строки мадригала Жака Прадона: «Vous m'écrivez que pour écrire!») связан с *французской* поэзией.

В Лицее его образованность удивляла сверстников: «Все мы видели, что Пушкин нас опережал, многое прочел, о чем мы и не слышали, все, что читал, помнил»², — вспоминал И. И. Пущин. В дальнейшем его поразительная память будет как губка впитывать сведения о культуре Франции. В своих художественных произведениях, публицистике, критических статьях Пушкин назовет множество имен французских деятелей в самых разнообразных областях знаний; он как будто поставит перед собой задачу упомянуть как можно больше имен, никого не забыть, никого не оставить в тени. Поэт назвал более ста деятелей французской культуры, многим дал оценку, определил их место и значимость в европейской культурной памяти.

ФРАНЦУЗСКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ — ВЫСОКИЙ ОБРАЗЕЦ

Пушкин был одарен памятью необыкновенной
и на одиннадцатом году уже знал наизусть всю французскую литературу.

Л. С. Пушкин

I. РЕКОНСТРУКЦИЯ ПУШКИНСКОГО ЗАМЫСЛА СОЗДАНИЯ «ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭТИКИ»

(*Французских рифмачей суровый судия*)

Стремление к целостному охвату действительности, более глубокое понимание задач литературы приводят Пушкина в середине двадцатых годов к поискам новых форм отражения жизни. Он ищет жанры, темы, героев, и, как всегда у Пушкина, он должен все «пережить» сам, испытать все ситуации, *переиграть* все «роли». В этом отношении «игра» по моделям французской литературы окажется для поэта особенно плодотворной. Пушкин будет разыгрывать «роли» самые разнообразные, как бы взаимно отталкивающиеся, они как легкие тени заиграют в будущих созданиях фантазии поэта, определяют грани характеров его персонажей, сложный образ «рассказчика». Может быть поэтому его «роман в стихах» и его проза с первых шагов приобретают характер бытовой, исторический и психологический.

«Есть эпохи, когда искусство властно вторгается в жизнь, эстетизируя все формы повседневной жизни. Таковы были эпохи Возрождения, Барокко, романтизма и первая треть XIX в. России. На эти эпохи приходится взрывы художественной талантливости»¹, — писал Ю. М. Лотман. В этом отношении показательная исключительная роль, которую играла литература в повседневной жизни в России первой трети XIX в. Горячий интерес к новинкам изящной словесности, всеобщая *одержимость* театром, массовая увлеченность перепиской, популярность всевозможных литературных игр, альбомов, альманахов — весь этот быт, окрашенный литературой, стал той почвой, на которой особенно ярко проявились *игровые* черты личности Пушкина. Французская словесность, особенно роман и комедия, имели для литературного быта пушкинской поры особое значение, вызывали преимущественный читательский интерес; быт по-своему «усваивал» эту традицию, жизнь часто строилась по модели литературного произведе-

¹ «...при поступлении в Императорский Царскосельский лицей отличался в особенности необыкновенной своею памятью и превосходным знанием французского языка и словесности» (Воспоминания С. Д. Камовского // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 59).

² Воспоминания И. И. Пущина // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 67.

¹ Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX в. // Ю. М. Лотман. Т. 1. С. 285.

ния. Пушкинская проза также в какой-то мере кристаллизуется из этого *оли-тературного* быта.

Усвоение Пушкиным французской литературной традиции находилось в тесной связи с особенностями культурной жизни России начала XIX в. Внимание поэта приковано к русской действительности, диктуется внутренними законами развития отечественной словесности, при этом он постоянно опирается на достижения мировой литературы и, в первую очередь, на литературу Франции. Пушкин меньше всего походил на ученого ценителя цитат и реминисценций: литература входила в его жизнь, плоть и поведение. Больше половины книг его личной библиотеки были на французском языке. Франция была своего рода посредницей между ним и всей мировой культурой: на французском языке состоялось знакомство поэта с Шекспиром, Вальтером Скоттом, Байроном, Гофманом, Гете, Гейне, Данте, Мандзони и мн. др. «Франция не просто передавала Пушкину те или иные ценности, — писал Б. В. Томашевский, — она его заражала интересом к этим ценностям»¹.

Французскую словесность Пушкин глубоко почитал, считал ее главенствующей в Европе, ко многим писателям Франции относился с истинным восхищением. Правда, это отношение в первую очередь распространялось на два предыдущих столетия, а в XIX веке — на близких ему по духу писателей (Парни, А. Шенье, Б. Констан, Стендаль, Мериме, молодой Мюссе, в конце жизни — Шатобриан). Однако, если ему и приходилось высказывать упреки в адрес современных французских писателей, то эта критика была, фактически, еще одним знаком требовательного и взыскательного *пристрастия*. Решительно осуждая нападки на новую французскую словесность в целом², Пушкин при этом стремится придерживаться объективности. Вяземский не без юмора вспоминает, как критиковал его Пушкин за *безоглядное* пристрастие к французским писателям: «Между прочим, находил он, что я слишком строго нападаю на Фонвизина за его неблагоприятные мнения о французах и слишком горячо отстаиваю французских писателей»³.

Проблема «Пушкин и французская литература», привлекавшая внимание исследователей уже с конца XIX в., составляет важный аспект пушкиноведения⁴. Научные достижения в этой области могут служить классической моделью для описания разнообразных форм компаративистских связей и творческой преемственности. Связи Пушкина с французской традицией исключительно богаты и разнообразны; по широте этого круга, включающего почти сотню имен, поэт не

сравним ни с кем из русских писателей, и исследователи стремились ни одну из преемственных связей не оставить без внимания. Наибольшее внимание пушкинистов привлекли среди поэтов Вольтер, Парни, Шенье, среди прозаиков — Вольтер, Мериме, Стендаль, Шатобриан, среди драматургов — Мольер и Бомарше; но и со многими другими писателями творческие связи Пушкина разносторонне проанализированы. Пушкинские оценки «собратьев по перу», разнообразные способы и формы усвоения поэтом французской традиции глубоко изучены пушкинистами двух столетий¹.

Наибольший вклад в изучение проблемы внес Борис Викторович Томашевский, его книга *Пушкин и Франция* (1960) — глубокое, магистральное, до сих пор непревзойденное исследование. Ученый осветил сложнейшие вопросы французских связей Пушкина, как общие аспекты («проблема *воздействий* и *влияний*», «западничество», «историзм», «диалог культур»), так и более частные — «бинарные» литературные связи.

За последние полстолетия (после смерти Б. В. Томашевского в 1956 г.) замечательная плеяда пушкинистов развила его идеи и внесла солидный вклад в изучение «французских связей» поэта: как их общих аспектов (В. Э. Вацура, Е. Г. Эткинд, Ю. М. Лотман, М. П. Алексеев, П. Р. Заборов), так и «бинарных» связей (В. Б. Сандомирская, О. С. Муравьева, З. И. Кирнозе, М. Е. Елизарова, Л. С. Сержан, В. Страда, Е. П. Гречаная, В. А. Мильчина, В. Д. Рак, Н. Д. Тамарченко, А. М. Букалов, G. Lozinski, F. Neubert, G. Gibian, Deschamps, J. Patouillet, D. Shlapentokh, R. Shulz, J. Bonamour, J.-L. Backès, A. Davidenkoff, M. Cadot, V. Troubetskoj, J. S. Lann и мн. др.). Значительная часть емкой и содержательной монографии Е. Г. Эткинда *Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции* (1999), посвящена творческой связи Пушкина с французскими поэтами XVII–XIX вв. В 2004 г. вышел подготовленный Пушкинским домом труд *Пушкин и мировая литература* («Материалы к энциклопедии», под ред. В. Д. Рака), включающий раздел «Пушкин и литература Франции»². В 2005 г. в Висконсине (США) опубликован обширный и содержательный сборник *The Pushkin Handbook (Подручный Пушкин)* под ред. Д. Бетеа³, в котором ведущие пушкинисты подвели итог изучению всех главных проблем пушкиноведения; в нем и моя статья *Пушкин и французская литература*.

В данной монографии можно было бы предложить суммарное и беглое описание всего сделанного; однако в этом случае потребовался бы значительно

¹ Томашевский Б. В. С. 63.

² О статье Пушкина *Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной* («Современник», 1836), в которой поэт «отбил атаку на французский роман», см.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 74, 169–170.

³ Воспоминания П. А. Вяземского // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 72.

⁴ Литературу по проблеме «Пушкин и французская литература» см. на с. 510.

¹ В XIX в. и первой половине XX в. в изучение проблемы внесли глубокий вклад Алексей Н. Веселовский, В. В. Сиповский, Ф. Д. Батюшков, А. Л. Бем, П. О. Морозов, Б. В. Томашевский, М. П. Алексеев, В. И. Бутакова и мн. др.

² «Пушкин и мировая литература». Материалы к «Пушкинской энциклопедии» // «Пушкин. Исследования и материалы». XVIII–XIX. СПб.: «Наука», 1994. В дальнейшем: ПИМ. XVIII–XIX.

³ *The Pushkin Handbook*. Edited by David M. Bethea. The University of Wisconsin Press, 2005. В дальнейшем: Pushkin Handbook.

большой объем, по меньшей мере, два тома¹; пушкинистика в настоящий момент истинно *бездонная* наука. Естественно, исследователи стремятся представить что-то свое, не повторяя сказанное. Думается, при создании книги *Пушкинская Франция* наиболее целесообразен избирательный подход, определяемый индивидуальным методом исследователя: некоторые отдадут предпочтение поэзии, другие — прозе (я принадлежу к последним); хотелось взять за основу то, в чем я лучше всего разбираюсь, — оригинальную концепцию «игры», важную для творческого метода Пушкина. Разрешу себе процитировать начало вступительного слова Ю. М. Лотмана к моей книге *Пушкин в роли Пушкина*: «О Пушкине написано множество работ и, кажется, мы знаем о нем все. Но в этой книге поэт предстает по-новому. Перед нами нехрестоматийный, поразительно живой, и г р о в о й Пушкин»². О том же, ознакомившись с более ранней монографией *Пушкин и психологическая традиция во французской литературе* (1980), написал мне В. Н. Топоров: «Вы открыли новое направление в пушкинистике». Материалы обеих книг в дополненном и исправленном виде вошли в это издание.

Для игры «по образцу» требовался особый *исходный материал*, таящий юмор, шутливость, мистификации — французская литература в высшей степени отвечала заданию. Пушкин как никто другой умел оценить игровой элемент в *галльской* беллетристике. Такой подход в какой-то степени определил его концепцию развития французской литературы.

В начале 1830-х гг., как можно предположить, у поэта возникает намерение создать труд по истории французской словесности. Гипотеза о подобном замысле пушкинистами не выдвигалась, но, думается, она обоснованна³.

Если воспользоваться словарем эпохи, то задуманный Пушкиным в начале 30-х гг.⁴ труд по истории французской литературы следовало бы озаглавить

«Французская поэтика»¹. О французской словесности Пушкин оставил обширный критический материал: шесть статей о писателях (плюс замысел работы о Гюго), емкий список романов, которые он собирался подвергнуть анализу, заметку о французских критиках, а также множество замечаний о французской литературе, разбросанных в художественных текстах, письмах, откликах, критических статьях. Его оценки разнообразны по форме, тону (в зависимости от жанра, контекста, настроения), иногда афористичны, часто сами врезаются в память².

Ряд примеров можно было бы умножить, но и в совокупности замечания не свидетельствуют о каком-либо цельном замысле: они разрозненны, спонтанны, нет обобщающей, структурирующей мысли. Подобные замечания скорее *уводят* от предположения о замысле «Поэтики», потому, думается, у пушкинистов оно и не возникало.

Однако основания для выдвижения гипотезы о намерении Пушкина написать «Историю французской литературы» все же имелись, и, прежде всего, — наличие неопределенностей и вопросов, не получающих ответа. Существенны неясности, связанные со стихотворением «Французских рифмачей суровый судия...» (1833). Созданное в манере Буало (александрийский стих без enjambement'ов), оно овеяно иронией à la Буало (первая строфа — шутливой, направленной в адрес самого автора «Поэтического искусства», вторая — саркастической). Однако при всей ясности содержания, оно таит загадку: задача *бичевания* русских рифмоплетов не совсем вяжется с пушкинским намерением «...занять кафедру ту» (III, 2, 305); слова «Но я молю тебя, поклонник верный твой, будь мне вожата-

¹ Каким объемным был бы том о поэзии, видно хотя бы из такого факта: связи Пушкина с *мало* им ценимым Ронсаром В. Н. Топоров посвятил глубокое исследование, фактически, монографию (*Топоров В. Н.* Еще раз о связях Пушкина с французской литературой (Лагарп — Буало — Ронсар) // *Russian Literature*. 1987. Vol. 22. P. 379–446). Если поставить задачу охватить *весь* материал о поэзии, сколько страниц надо было бы уделить описанию творческой связи Пушкина с *высоко* им ценимыми поэтами?

² *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. Таллинн. 1998. С. 8. В дальнейшем: *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина.

³ На эту тему 28/VII 2007 г. на тартуском Лотмановском семинаре мною был сделан доклад, вышедший позже в виде статьи: *Вольперт Л. И.* Опыт реконструкции одного пушкинского замысла (К проблеме зарождения гипотезы) // *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI. Новая серия. К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Тарту, 2008. С. 63–75.* В дальнейшем: *Вольперт Л. И.* Опыт реконструкции...

⁴ В это время «замыслы сменялись новыми замыслами, мысль обгоняла возможность их воплощения» (*Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биограф. писателя. Изд. 2. Л., 1983. С. 224).

¹ Лицейсты изучали словесность Франции не только по Буало и Лагарпу, но и по «Французской поэтике» Л. Домерона, включавшей классику, адаптированную для лицеев и средних школ (*Domayron L.* Poétique française adoptée par la commission des livres classiques pour l'usage des lycées et des écoles secondaires. Paris, 1804). Сам Пушкин предпочитал термин «очерк» (так он переводил слово "étude"); мы будем использовать названия «Поэтика», «Очерк» и «История французской литературы».

² В стихотворных текстах они лаконичны: «Корнеля гений величавый» (VI, 12), Расин — «Певец влюбленных женщин и царей» (V, 377); в письмах — раскованны: «А чем же и держится Иван Иванович Расин, как не стихами, полными смысла, точности и гармонии» (XIII, 86); в статьях исполнены мысли: «Бомарше влечет на сцену, раздевает до нага и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет» (XI, 296); о «Тартюфе» — «высшая смелость: смелость изобретения <...> где план обширный объемлется творческой мыслию» (XI, 61); о Вольтере — он «первый <...> внес светильник философии в темные архивы истории» (XIII, 102). Ему интересна личность творца, его «миф»: «Услужливый, живой, // Подобный своему чудесному герою, // Веселый Бомарше мелькнул перед тобою» (III, 218); «Шатобриан приходит в книжную лавку с продажной рукописью, но с неподкупной совестью» (XII, 144–145); о Мюссе — «...Явился молодой поэт с книжечкой сказок <...> и произвел ужасный соблазн <...> о нравственности <...> и не думает, над нравучением издевается и к несчастью чрезвычайно мило...» (XI, 175).

ем» (Ш, 2, 305) — также содержат неясность. Еще недавно Пушкин в статье *О французской словесности* (1822) вынес главе классицистов приговор в духе романтиков: «Буало убивает фр.<анцузскую> слов.<есность>» (ХП, 191). Б. В. Томашевский в книге «Пушкин и Франция», приведя 14 строк первой строфы пьесы (всего в каждой — по 18), комментировать ее по какой-то причине не стал. Он отметил лишь иронически-почтительную интонацию поэта: «Сквозь эту иронию к “густому парику” Буало <...> слышится уважение к Буало — сатирику и полемисту, к его здравому разуму, трезвости и ясности мысли, которые всегда роднили французских классиков с Пушкиным»¹. Другие комментаторы также не стремились к анализу первой строфы; мысль о некоей «странности» текста, возможно, и возникала, но уловить ее суть не пытались.

Стихотворение «Французских рифмачей суровый судья...» в свете реконструкции замысла Пушкина прочитывается по-новому: соображения, вызывавшие недоумение, приобретают ясность; то, что казалось преувеличением, предстает нормой. Без учета гипотезы при знакомстве с текстом на первом месте — Буало-сатирик, бичующий рифмоплетов-графоманов. С учетом замысла оптика кардинально меняется: в центре стихотворения — Буало, создатель целостной эстетической системы. Следует учитывать литературную обстановку двадцатых-тридцатых годов: выступить с дифирамбом в адрес Буало означало вызвать огонь на себя, похвала была возможна лишь в виде шутки. Казавшаяся загадочной просьба («Но я молю тебя, поклонник верный твой // Будь мне вожатаем») предстала полной глубокого смысла — лучшего «вожатая» для создания «Французской поэтики» найти было трудно. Не случайно Пушкин обращается к Буало так же, как Данте в свое время в «Божественной комедии» обращался к Вергилию («Учитель»); думается, в тот момент в сознании поэта три имени — Вергилий, Данте, Буало — стояли рядом, и, возможно, в этот ряд он мысленно включал и себя.

Становится понятным и другое обращение к Буало: «Дерзаю за тобой // Занять кафедру ту...». По-видимому, «ту», с которой Буало регламентировал жанры и устанавливал правила нормативной поэтики. «Коран» Буало — его дидактическая поэма «Поэтическое искусство» (“L’Art poétique”, 1674), или, условно говоря — «кафедра», с которой устанавливались законы гармонии, вкусовые категории. В данном случае важна аллюзия на Горация: связь «Поэтического искусства» с «Искусством поэзии» маркировалась Буало на всех уровнях, начиная с названия. Примечательно, что Пушкин чувствует себя вправе, как Гораций и Буало, стать «суровым судьей» рифмачей-виршемарателей. Это не преувеличенные амбиции: его право быть «судьей» ощущали многие. В 1830 г. Э. П. Мещерский во Франции писал о нем, как о «самом удивительном гении, когда-либо появлявшемся в России <...>, достигнувшем в свои 30 лет не только бессмерт-

ной славы, но также признания своего рода непогрешимости, права верховного решения...»¹.

Примечательны также первые пункты черного плана статьи Пушкина *О ничтожестве литературы русской* (1834)²: «1) Быстрый отчет о франц.<узской> слов.<есности> в 17 стол.<етии>. 2) 18 стол.<етие>» (ХИ, 495). Два главных литературных века Франции — XVII и XVIII — выделены, маркированы и, по-видимому, отрафлексированы.

Пушкину для подтверждения идеи о «ничтожестве» русской литературы потребовался убедительный фон; он считал наиболее конструктивным привлечь для сопоставления французскую литературу, которая русским читателям была ближе других и которую в России лучше всего знали («...изо всех лит.<ератур> она имела <самое> большое влияние на нашу»; *О французской словесности*, ХП, 191). Однако по существу он превысил задачу, предложив целостный анализ развития французской словесности за семь столетий. В его обзоре на нескольких страницах уместились трубадуры, Клеман Маро, Монтень, Рабле, Вийон, Ронсар, Дюбелле, Малерб и, что важно, «созвездие гениев» французского классицизма и Просвещения. В этом емком, сжатом фрагменте все логично и естественно — за исключением одной странности. На всем его протяжении повествование ведется «общим планом», и вдруг, когда речь заходит о малозначительном периоде начала XVII в., по непонятной причине стиль меняется: «Рассмотря бесчисленное множество мелких стихотворений, баллад, рондо, вирле, сонетов и поэм аллегорических, сатирических, рыцарских романов, сказок, фавлю, мистерий etc., коими наводнена была Франция в начале 17 столетия, не лзя не сознаться в бесплодной ничтожности сего мнимого изобилия» (ХИ, 289). Почему изменился характер описания? Для чего автору статьи потребовался новый масштаб и столь подробное перечисление? До того всё подавалось en gros, а здесь — детали, мелочи, перед нами совсем другой тип анализа — *под микроскопом*. В цитируемом абзаце речь шла о поэзии начала XVII в., периоде до постановки в 1637 г. «Сиды» Корнеля, то есть о времени малозначимом. Но в данном случае это несущественно; важно другое — к а к проходит процесс исследования?

¹ Цит. по: Дмитриева Н. Л. Прижизненная известность Пушкина за рубежом. Франция // Пушкин: Исслед. и мат. СПб., 2004. Т. XVIII–XIX: Пушкин и мировая литература. Мат. к «Пушкинской энциклопедии». С. 275.

² Мысль о том, что в России «нет литературы» была впервые выдвинута не Пушкиным; прежде ее уже высказывал Карамзин, в конце 20-х – начале 30-х гг. она буквально витала в воздухе; об этом писали Н. И. Надеждин, И. В. Киреевский, В. Г. Белинский. Новация, которую внес Пушкин, — это термин «ничтожество»; возможно, это слово — дань «европеизму»: поэт как бы пытается оценить литературу России взглядом европейцев. В их глазах она, действительно, ничтожна: даже Пушкина, первого поэта России, европейцы не знают. Но это естественно: переводы его поэзии катастрофически слабы (набор банальных романтических штампов), а русским языком во Франции владеют единицы.

¹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 111.

Повторим цитату: «Рассмотря бесчисленное множество мелких стихотворений, баллад, рондо, вирле, сонетов и поэм аллегорических, сатирических, рыцарских романов, сказок, фавлю, мистерий etc...» (XI, 269). Пушкин вольно или невольно допускает читателя в свою исследовательскую лабораторию. В абзаце подчеркнут объем работы: и суперлатив («бесчисленное множество»), и прием перечисления — все маркирует подготовку серьезного опуса. Столь тщательными и глубоко изучают оригинальные тексты, когда создают обширный научный труд; какой именно — не нуждается в разъяснении, — это «Французская поэтика». Многие еще оставались неясным, но одно выкристаллизовалось точно: работа идет кропотливая и профессиональная. При возникновении гипотезы вопрос часто решается ее быстрым подтверждением; удача подчас заставляет себя ждать, но при везении — не медлит. Продолжая мысль о «бесплодной ничтожности» французской словесности начала XVII в., Пушкин неожиданно включает себя в текст: «Трудность, искусно побежденная, счастливо подобранное повторение, легкость оборота, простодушная шутка, искреннее изречение редко вознаграждают *усталого изыскателя*» (XI, 269; курсив мой. — Л. В.). Испытывающий разочарование «усталый изыскатель» — сам Пушкин! Исследователь XIX в., детально изучающий французскую словесность XVII в., как бы «разъясняет» недогадливому «изыскателю» XXI в. суть своего замысла. Гипотеза обретает плоть¹.

Какой же была бы пушкинская структурирующая мысль, спланирующая материал? Нет нужды говорить, что идейные установки пушкинской «Поэтики» отличались бы от «Французских поэтик», созданных классицистами (Буало, Лагарпом, Л. Домероном и др.). Критически относившийся к эстетике классицизма и — в чем-то — романтизма, Пушкин вырабатывает в 30-е гг. свою оригинальную концепцию истории литературного процесса в Европе. Себя он считает «поэтом действительности» (XI, 104), адептом «истинного романтизма». С этих позиций, думается, он и осмыслил бы диалектику развития французской словесности. Остро ощущая ее малую эстетическую ценность до появления «великих гениев», Пушкин ищет ответ на вопрос о причине внезапного перелома, своеобразного эстетического взрыва середины XVII в.: «Каким чудом посреди сего <...> общего падения вкуса вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века?» (XI, 270). Пушкин прибегает к концептуально-философскому объяснению, в его ответе как бы предвосхищается современная теория эстафеты культур: «...или каждому народу судьбой предназначена эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блестит и исчезает?» (XI, 270). Он рефлектирует над проблемой воздействия на творца-поэта читательской (зрительской) аудитории: «Кто напудрил и нарумьянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV» (XI, 33). Думается, в основной части «Поэтики» он поставил бы целью решить загадку «чуда» XVII–XVIII вв., раскрыть эстетическую ценность неувядаемых шедев-

ров. Значимость классицизма, на его взгляд, поначалу была несколько завышена, затем с неоправданной суровостью занижена («Хотя постигнутый неумолимым роком / В своем отечестве престал ты быть пророком...»); а ныне настало время взвешенной, объективной оценки (это как бы последнее звено гегелевской триады). В глазах поэта, французские писатели второго ряда, подвергшие насмешке «великий век» и пользующиеся в России преувеличенным авторитетом (Мармонтель, Жанлис, Рейналь и др.), — «бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корня дубов» (XI, 496). Опираясь, вслед за Буало, на идею высокой значимости искусства слова, Пушкин, думается, попытался бы вскрыть суть, на первый взгляд, непостижимого факта: каким образом Франция заняла такое место в культуре Европы, на какое в XVII–XVIII вв. не мог претендовать ни один другой народ («Европа, оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание...» — XI, 172).

Скорее всего, Пушкин рассчитывал опубликовать «Поэтику» отдельными «Очерками» в «Современнике». К осуществлению замысла могли подталкивать многие соображения: это и *подстраховка* в периоды застоя (работа, которую любишь и умеешь делать), и вклад в свой журнал (потребность в весомых статьях была исключительно острой, Пушкин неумолимо разыскивал авторитетных авторов), и просветительская задача. Создание «Французской поэтики» не было нереальной задачей, материалы были под рукой (в библиотеке поэта французские тексты были представлены с исключительной полнотой); место для издания (редкая удача!) было «подвластно» автору. Продлись жизнь поэта дольше, не исключено, что замысел получил бы в «Современнике» счастливое воплощение: Пушкин осуществил бы исподволь задуманную просветительскую идею — создание «Курса французской словесности», своеобразного русского литературно-«Лицея» для юношества и полупросвещенной дворянской массы.

II. СВОЕОБРАЗИЕ ПУШКИНСКОЙ РЕЦЕПЦИИ (Интерес к «игровым пластикам» французской литературы)

В статье *О ничтожестве литературы русской*, как отмечалось выше, Пушкин предлагал насыщенный, но предельно краткий обзор развития французской словесности. В пушкинском «Курсе...» лапидарный очерк был бы развернут, и можно предположить, что «игровые» пласты французской словесности заняли бы в нем немаловажное место. Литература Франции начиналась бы здесь с XII века, с поэзии трубадуров. Пушкин высоко оценивает новаторство поэтов Прованса, тот подлинный творческий «взрыв», которым они *одарили* поэзию Европы. Примечательно, что в его лапидарном, но емком замечании уже содержится понятие «игры»¹. Маркируя важность совершенного трубадурами эстети-

¹ Подробнее об этом: *Вольперт Л. И. Опыт реконструкции... С.72–73.*

¹ Высокое новаторство трубадуров, поддержанное «присущими трубадурам элементами игры» (*Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975. С. 31. Курсив мой. — Л. В.*).

ческого открытия — «изобретения» рифмы, — Пушкин в статье *О поэзии классической и романтической* подчеркивает: «Поэзия проснулась под небом полуценной Франции — рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков <...> Трубадуры *играли* рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *vigelaï*, баллада, рондо, сонет и проч.» (XI, 37; курсив мой. — Л. В.). В яркой характеристике — *весь* Пушкин, поклонник рифмы и «игры». Может быть он позаимствовал тон и сведения у Буало или Лагарпа? Первый о трубадурах в *Поэтическом искусстве* вообще не упоминает; Лагарп в *Лицее* пишет о них скупно и сдержанно. Он сообщает, что трубадуры «обегали мир, воспевая любовь и даму» («сouvraient le monde en chantant l'amour et les dames»¹), и, по их определению, учили поэтов «веселой науке» («la science gaie»). Рифме Лагарп не уделяет особого внимания, определяя ее лишь как элемент «симметрии». Он колеблется и в адресе «изобретателей»: «...то ли они (трубадуры. — Л. В.) ее изобрели, то ли позаимствовали у испанских мавров»². О самих поэтах он лишь сообщает, что, заработав сомнительную репутацию, они быстро исчезли с литературной арены.

«Игра» трубадуров, как известно, шла не только на формальном уровне, но и на смысловом. Поклонение *Суровой Даме*, конструирование собственных биографий было отрефлектированной игровой стратегией. На чувство к возлюбленной они переносили черты поклонения Богородице и прославляли «служение» деве Марии *не обрядами*, а практическими *земными делами*. Можно предположить, что эта традиция, так же как традиция французского фавлю (*Жонглер Богородицы*³), получила своеобразный отклик у Пушкина. В стихотворении *Жил на свете рыцарь бедный* (1829) звучит та же мысль о предпочтении служения сердцем служению формальным обрядом. Слова «духа лукавого», готовящегося забрать душу рыцаря, подкрашенные «игровой» интонацией («Он-де богу не молился, // Он не ведал-де поста, // Не путем-де волочился // Он за матушкой Христа»; III, 162) получают серьезный, исполненный простодушной уверенности, ответ: «Но пречистая, конечно, // Заступилась за него // И впустила в царство вечно // Паладина своего» (III, 162).

Как можно предположить, за XII веком в его «Курсе...» следовал бы XVI век, в восприятии Пушкина также, во многом, игровой: ему наиболее интересны Клеман Маро, Монтень и Рабле. «Лучший стихотворец времени Франциска I» (XI, 26), самый яркий поэт столетия⁴, Клеман Маро привлек Пушкина прежде

всего своими блистательными *Эпиграммami*. Примечательно: первые шаги в «школе перевода» лицейст связал с его шуточной автоэпиграммой *О самом себе* (*De soy-mesme*). В анакреонтической миниатюре *Старик. Из Марота* (1813–1817?), шуточно проникаясь психологией старца, лицейст стремится точно передать насмешливо-элегическую интонацию пьесы Маро.

В XVI веке и проза интересует поэта преимущественно «игровая» — Монтень и Рабле. Монтень привлекает Пушкина предельной искренностью самоописания и раскованностью стиля. В проекте предисловия к *Борису Годунову* Пушкин подчеркивал: «Как Монтань, могу сказать о своем сочинении “C'est une oeuvre de bonne foi”» («Это сочинение — чистосердечно»; XI, 140); позднее он повторит эти слова в письме к Бенкендорфу (XIV, 78). В наброске предисловия к *Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям*, написанным в ключе *Опытов* Монтеня, поэт приписывает некоему «знакомцу» совет: «Пиши все, что ни попало, — мысли, замечания литературные и политические, сатирические портреты и т. п. Это очень легко. Так писал Сенека и Монтань» (XI, 59). Поэт хорошо помнит тексты Монтеня; например, желая подчеркнуть его независимость от модных легенд, Пушкин пишет о его редко упоминаемом произведении — *Дневнике путешествия в Италию*: «Монтень, путешествовавший по Италии, не упоминает ни о Микеле-Анджело, ни о Рафаэле» (XI, 453). Можно даже предположить, что *Опыты* — нечто вроде его «настойной книги». Выехав осенью 1835 г. ненадолго из Петербурга в Михайловское, он тут же шлет жене просьбу: «Пришли мне, если можно, *Essais de M. Montaigne* (*Опыты* М. Монтеня. — Л. В.) — 4 синих книги на длинных моих полках. Отыщи...» (XVI, 49).

О Рабле прямых пушкинских высказываний меньше, но они значимы: «Проза уже имела решительный перевес. Скептик Монтень и циник Рабле были современниками Тассу» (XI, 38; здесь важно словечко «уже» и *sosédstvo* Торквато Тасса). Тот факт, что Пушкин поставил Рабле в один ряд с высоко ценимым Монтенем, также значим. Через девять лет поэт повторит формулировку в несколько измененном виде: «Циник Рабле и скептик Монтань уже философствовали каждый по-своему» (XI, 270). В письме к П. А. Осиповой от 5/XI 1825 г. Пушкин привел в несколько измененном виде приписываемые Рабле слова, будто бы сказанные им перед смертью: «Но счастье... это — великое быть может, как говорил Рабле о рае или о вечности» (XIV, 123).

Критерий «игры» решительно отступает на задний план при оценке Пушкиным наиболее им почитаемого XVII столетия, времени, когда французский классицизм, воспринимаемый Европой как недостижимый образец, подчинил своему мощному воздействию иноязычные литературы. «Великий век» занял бы в предполагаемой пушкинской *Истории французской литературы*, без сомнения, доминирующее место. Предпочтительный интерес был бы отдан жанру трагедии, в первую очередь, Корнелю и Расину, что не исключало бы внимания поэта к, условно говоря, «игровому пласту» (Мольер, Лафонтен, Лабрюйер). Творческое восприятие Пушкиным традиции Корнеля, Расина, Мольера и Лафонтена глубоко

¹ *Lyceé ou Cours de littérature ancienne et moderne*. Par J. F. Laharpe. Paris. 1800. T. VI. P. 74.

² *Ibid.* P. 75. (Перевод мой. — Л. В.).

³ В библиотеке Пушкина хранился сборник фавлю.

⁴ См.: *Stenbock-Fermor E. French Medieval Poetry as a Source of Inspiration for Pushkin // Alexander Pushkin: A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth*. New York, 1976. P. 56–70.

ко и разносторонне проанализировано Б. В. Томашевским в книге *Пушкин и Франция*.

XVIII столетие, в эстетическом отношении, с точки зрения Пушкина, уступающее «великому веку», но ценное идейной насыщенностью, также заняло бы в его «Поэтике» немаловажное место; преимущественное внимание поэта было бы отдано прозе Просвещения (Вольтер, Руссо, Дидро, Монтескье), а с точки зрения «игры» — Вольтеру, Бомарше, Грессе, Шолье¹, Парни. Думается, именно творчество Парни, самого «игрового» французского поэта грани веков, завершило бы его «Поэтику». Любимым поэтам Пушкин умел «обеспечить» счастливую *русскую* судьбу и придать их творчеству значимость даже большую, чем они получили во Франции. Яркий пример — судьба *Русского Парни*: во Франции поэт был быстро забыт, до сих пор не издано полное научное собрание его сочинений. В России Батюшков и Пушкин подарили ему вторую жизнь («волшебный», «прелестный», «милый» (VI, 584–585) — таковы пушкинские эпитеты). Творческая связь Пушкина с Парни-элегиком изучена хорошо; слабее исследована связь поэта с Парни-пародистом, автором ирои-комической поэмы *Война богов* (Parny E. *La Guerre des Dieux*, 1799) и эротических поэм *Потерянный рай* (*Paradis perdu*, 1805), *Галантные приключения Библии* (*Galanteries de la Bible*, 1805). А между тем эта вторая ипостась для Пушкина не менее значима: именно к Парни-пародисту относятся первое (*Городок*: «Воспитаны Амуром // Вержье, Парни с Грекуром») и последнее (*Об Альфреде де Мюссе*²) упоминания Пушкиным имени Парни. О преемственной связи пушкинской *Гавриилиады* с этими поэмами написано немало³. К уже известному хотелось бы добавить некоторые наблюдения над существенными для Пушкина особенностями «игровой» поэтики Парни.

Француз до Байрона включает в поэмы «байроническую» иронию, шуточные лирические отступления, «игру» с фабулой и сюжетом, «масочный» образ автора. Примечательно, что в области *автоиронии* Парни — своеобразный первооткрыватель: Вольтер, владевший даром весело посмеяться над своими героями и читателем, по отношению к самому себе этот дар утрачивает (заметим, что и Байрон *самоиронии* избегает). Лирические отступления (с них начинаются 21 песня *Орлеанской девственницы*) предельно серьезны и подчас назидательны:

¹ См.: *Davidenkoff F. L'Hédonisme de Pouchkine dans sa poésie lyrique de jeunesse: La figure de d'Amfrye de Chaulieu (1639–1720) // Universalité de Pouchkine. P. 34–43; Дмитриева Е. Е.* Высокое искусство вуалировать, или О некоторых проявлениях рокайльной эстетики в поэзии Пушкина // Моск. Пушкинист. Вып. 8. М., 2000. С. 181–181.

² В статье *Об Альфреде де Мюссе* Пушкин пишет, что его «сладолюбивые» картины «живостию» превосходят «самые обнаженные описания покойного Парни» (XI, 175).

³ *Морозов П. О.* Пушкин и Парни; *Алексеев М. П.* «Гавриилиада» Пушкина: (по поводу издания В. Брюсова) // «Родная земля». Киев, 1919. № 2. Отд. 2. С. 7–11; *Вольперт Л. И.* О литературных истоках «Гавриилиады» // Русская литература, 1966. № 3. С. 93–104.

Вольтер, что, казалось бы, не вяжется с его манерой, самого себя выводит в качестве позитивного образца.

Разрабатывая новаторскую поэтику шуточной пародийной поэмы, Парни ввел в лирические отступления *автоиронию* и обогатил жанр *авторскими* насмешливыми «масками». В *Войне богов* он предстает перед читателем то зябким *ворчун-домоседом*, брюзжащим на зимние холода (друг над ним хохочет), то *сельским викарием*, попивающим вечерами отменное вино в компании с экономкой, то *высоконравственным ханжой*, изумленным нравами монахинь. Сходство лирических отступлений в *Гавриилиаде* с этим приемом не вызывает сомнения. Многие шуточные замечания Парни «отозвались» в пушкинской поэме в форме прямых и косвенных реминисценций. Именно французам вздумалось обратить внимание на слабый *профессионализм* Иосифа («Son vieux mari très mauvais charpentier»¹ — «ее старый муж, очень плохой столяр»). Пушкин слегка усилил эту находку: «Седой старик, плохой столяр и плотник» (IV, 121). Третья песня *Потерянного рая* Парни начинается с обращения к возлюбленной, перед которой автор чувствует себя виноватым за ту «науку», которую он ей когда-то преподнес:

Toi, dont le nom est encore dans mon cœur
Premier objet dont j'ai tenté les charmes,
Pardonne-moi mon crime et mon bonheur,
Combien, hélas! Ils m'ont coûté de larmes.²

(«Ты, чье имя по-прежнему в моем сердце, первый объект, чьими прелестями я наслаждался, прости мне мою вину и мое счастье, скольких слез, увы, мне это стоило».)

У Пушкина неточная реминисценция:

О, милый друг! Кому я посвятил
Мой первый сон надежды и желанья,
Красавица, которой был я мил,
Простишь ли мне мои воспоминанья?³
(IV, 148)

Литературный XIX век вряд ли попал бы в пушкинскую «Поэтику»: он был еще слишком не устоявшимся, не *проверенным временем* (первый критерий

¹ *Parny Evarist. La Guerre des Dieux Poèmes en dix chants. Ed. 3-me. Paris, 1799. P. 62.*

² *Parny Evarist. Porte-feuille volé. Paris, 1805. P. 37.*

³ Пародийно-шуточная основа *Гавриилиады* побудила Вяземского написать в письме к А. И. Тургеневу 1/IX 1822 г.: «Пушкин прислал мне одну свою прекрасную шалость» (после этих слов следовали 20 строчек поэмы, начиная со слов «Шестнадцать лет, невинное творенье // Бровь темная, // Двух девственных холмов // Под полотном упругое движенье»; IV, 121).

классики); проживи Пушкин дольше — он, возможно, включил бы и его в свою *Историю французской литературы*. Однако при всем интересе Пушкина к XVII и XVIII столетиям, современность манила его не меньше. Из шести специальных статей о французских писателях, пять посвящены XIX веку (о де Сталь, Констане, Жозефе Делорме, А. де Мюссе, Шатобриане; следует учитывать также замысел статьи о В. Гюго). Существенен и план работы, содержащий перечень романов, намеченных поэтом к анализу; в нем названы (по-французски) имена Сю, Виньи, Жанена, Бальзака, Гюго, А. де Мюссе, Барнава. Особенно ему близки писатели, чье творчество пронизано «игрой»: Стендаль, Мюссе, Жанен¹, Мериме. Связи последнего с Пушкиным посвящена обширная литература. В своих воспоминаниях А. О. Смирнова приводит примечательное высказывание поэта: «Я желал бы беседовать с Мериме»². Пушкин и Мериме близки друг другу видением мира, творческой манерой, стилем; оба блистательно владеют даром мистификации. Пушкин даже в свой самый тяжелый год — 1836 — готов был «разыграть» читателя (*Последний из свойственников Иоанны д'Арк*), подшутить над ним (история получения рукописи *Капитанской дочки*), указать «обманный» источник стихотворения: один из черновых вариантов названия пьесы *Из Пиндемонти* («Не дорого ценю я громкие права») — *Из Мюссе*.

Однако самая тонкая пушкинская мистификация — отклик на сборник Мериме *Гюзла* (Mérimée P. *La Guzla, ou choix de poésies illiriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegovine*, 1827)³. В предисловии к сборнику «неизвестный издатель» сообщал, что в нем представлены собранные народным сказителем песни, а он лишь перевел их на французский язык. *Гюзла* — блистательная мистификация, введшая в заблуждение всю Европу, разгаданная лишь Гете и, возможно, Пушкиным. В «Предисловии» к *Песням западных славян*, признаваясь, что большая часть его *Песен* взята им из *Гюзлы*, Пушкин писал: «Сей неизвестный собиратель был никто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, автор *Театра Клары Газуль*, *Хроники времен Карла IX*, *Двойной ошибки* и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы» (курсив мой. — Л. В.). В «Предис-

ловии» Пушкин признавался, что сам был введен в заблуждение и даже, мол, просил С. А. Соболевского выяснить у автора сборника «на чем основано изобретение странных сих песен». Довольный вопросом Мериме чистосердечно рассказал Соболевскому о мистификации: «Передайте Г-ну Пушкину мои извинения. Я польщен, но мне и совестно, что я его провел» (подл. по-франц.). В ответ Пушкин, как бы подхватывая «эстафету», также выдал сильный *знаковый* и *игровой* жест, включив письмо Мериме в свое «Предисловие». О. С. Муравьева, анализируя авторскую стратегию Пушкина, отмечает парадоксальность ситуации: «Пушкин не просто признается в совершенной оплошности, он, в сущности, повторяет вслед за Мериме процедуру саморазоблачения, демонстративно публикуя письмо Мериме вместе со своими произведениями»¹. Описывая игровую специфику пушкинского «саморазоблачения», Муравьева выдвигает, на мой взгляд, убедительную (и остроумную!) гипотезу: «Это был просто счастливый случай создать необыкновенно тонкую и изящную мистификацию: под видом чистосердечного скромного признания в совершенной оплошности скрыть намек на особую природу своего произведения»².

Рассматривая французскую культуру в ее единстве, Пушкин не ограничивает выборочным знакомством с гениальными произведениями, но учитывает и опыт массовой литературы, которая в историко-культурном процессе часто оказывается экспериментальной базой завтрашнего дня искусства. Некоторые писатели Франции, воспринимаемые нами сегодня как поэты «второго ряда», оценивались в пушкинскую пору иногда по совсем иной шкале (оценки историка и современника, как известно, совпадают далеко не всегда). Важно, что Пушкин и поэтам «второго ряда» стремится дать запоминающуюся оценку, особенно в том случае, если стихи отличаются острой мыслью или «игрой». Примеров много, приведу один: пушкинскую характеристику элегии А.-В. Арно *Листок* (A.-V. Arnault. *La Feuille*, 1815). Это стихотворение, построенное на мотиве политического изгнания, переводили многие русские поэты (Жуковский, Давыдов, Дуров, Брюсов). Его популярность в России определялась целым комплексом причин: знанием судьбы Арно (он дважды подвергался изгнанию), пониманием смысла аллегории («могучий дуб» — Наполеон), стиховым новаторством (Арно назвал свою элегию «басней»). В нем непривычное, парадоксальное для того времени, сочетание лирико-философской идеи и басенной структуры (диалогическая форма, свойственный жанру басни семисложник, неразделенность на строфы, домашняя лексика, в конце — едва заметное назидание).

¹ О Жюле Жанене см.: *Томашевский Б. В.* С. 375–386; *Дмитриева Е. Е.* «Одни стихи ему читала» (К вопросу о традициях Жюль Жанена в творчестве Пушкина) // Незавершенные произведения Пушкина. Москва, 1993; *Тамарченко Н. Д.* Пушкин и неистовые романтики // Из истории русской и зарубежной литератур XI–XX вв. Кемерово, 1973. С. 58–77.

² Записки А. О. Смирновой (Из записных книжек 1826–1845 гг. Ч. I. СПб., «Северный вестник», 1895. С. 328). Мемуары квалифицируются как подделка, но мысль — вполне «пушкинская».

³ Поэт был знаком и с первой мистификацией француза, *Театром Клары Газуль* (*Théâtre de Clara Gazule*, 1825), приписанном испанской комедиантке и запрещенном российской цензурой в течение двадцати лет. Пушкин с исполненными вольномыслия пьесами мог познакомиться в салоне Е. М. Хитрово, куда регулярно приходили французские новинки.

¹ Муравьева О. «Гюзла» и «Песни западных славян» // *Pr. Mérimée* — А. С. Пушкин [сб]. Сост. З. И. Киринозе. М., 1987. С. 116.

² Там же. С. 120.

Arnault
La Feuille

De la tige détachée,
Pauvre feuille desséchée,
Où vas-tu? Je n'en sais rien.
L'orage a brisé le chêne
Qui seul était mon soutien.
De son inconstante haleine
Le zéphyr ou l'aquilon
Depuis ce jour me promène
De la forêt à la plaine,
De la montagne au vallon.
Je vais ou le vent me mène,
Sans me plaindre ou m'effrayer:
Je vais où va toute chose,
Où va la feuille de rose
Et la feuille de laurier.¹

Эту, если можно так назвать, «лирико-философскую басню» отличало единство (по Пушкину) «волшебных звуков, чувств и дум», особую важность для того времени представляла ее доминантная мысль о трагедии изгнания. Ни один из переводчиков, думается, не смог создать конгениальный перевод и передать музыкальную прелесть оригинала. Но у каждого были свои находки. У Жуковского тяжеловаты первые две строки, пропала мысль о трагизме изгнания, но есть ценная находка: эпитет «родимый» — теплое разговорное словечко (им в дальнейшем воспользуются переводчики, включая Лермонтова: «Дубовый листок оторвался от ветки родимой»).

Пушкин в кратком высказывании охарактеризовал и «остроумие», и (косвенно) семантику пьесы Арно; при всей лапидарности оценка врезается в память. Включив стихотворение в ряд «остроумных и грациозных» (XII, 46) пьес, Пушкин самым запоминающимся образом отметил необычность ее судьбы: «Участь этого маленького стихотворения замечательна, Костюшко перед своей смертью повторил его на берегу Женевского озера; Александр Ипсиланти перевел его на греческий» (XII, 46).

Французская литература для Пушкина — не только школа *игры*, но и богатейший арсенал *идей*. От Франции идет сильный интеллектуальный ток, ожив-

Жуковский
Листок

От дружной ветки отлученный
Скажи, листок уединенный,
Куда летишь? «Не знаю сам;
Гроза разбила дуб родимый,
С тех пор по долам, по горам
По воле случая носимый,
Стремлюсь, куда велит мне рок,
Куда на свете все стремится,
Куда и лист лавровый мчится
И легкий розовый листок».

(1818)

¹ «Оторванный от ветки, бедный засохший листок, куда ты летишь? Не знаю сам. Бура разрушила дуб, который был моей единственной опорой. С этого дня меня мчит зефир или аквилон от леса к полю, от горы к долине. Я лечу туда, куда несет меня ветер, не жалуясь и не страшась, лечу туда, куда на свете стремится все, куда летит и лепесток розы, и лист лавра». В подтексте мысль о смерти, уравнивающей всё и вся. В последнем случае важна семантика сложных мифологем: «розы» (жизнь, любовь, радость, верность) и «лавра» (честь, слава, признание, гордость).

ляющий умственную жизнь России, служащий мощным импульсом к формированию Пушкина как мыслителя. Человек свободной мысли, не принимающий схематизма, односторонности и идейного «пристрастия» («Истинное просвещение беспристрастно»; XI, 33), Пушкин становится в глазах современников знаковой фигурой, символом русского интеллектуализма: «Пуля, сразившая Пушкина, нанесла ужасный удар умственной России», — писал Адам Мицкевич¹. В доме Пушкиных, как отмечалось, царил культ Просвещения: «Библиотека отцовская состояла из классиков французских и философов XVIII века»². Хотя в 30-е годы просветительский «миф» будет основательно пересмотрен Пушкиным, все же до конца жизни просветители останутся наиболее близкими ему по духу мыслителями — и, прежде всего, Вольтер.

Творческая связь «Пушкин — Вольтер» изучена глубоко и основательно³. «Фернейский патриарх» упомянут поэтом более 250 раз (для сравнения: Байрон — около 170, Шекспир — около 120). Страстно увлеченный Вольтером с юности («Оракул Франции» I, 54; «Всех больше перечитан // Всех менее томит» I, 75; «Муж единственный» I, 75; «...езде велик // Единственный старик» I, 75), лицеист особенно высоко ставит *Философские повести* Вольтера (они упомянуты 14 раз, чаще других — *Кандид*), высмеивавшие разнообразные формы обскурантизма и религиозного фанатизма; *Повести* стали для поэта истинной «школой» мысли. Пушкин и в конце жизни будет восхищаться им как мастером легкой поэзии, как философом («великан сей эпохи»; XI, 271) и как историком

¹ *Мицкевич А.* Собр. соч. в 6 томах. Т. 4. С. 89–97. В дальнейшем: *Мицкевич А.*

² Воспоминания О. С. Павлицевой // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 44.

³ *Кадлубовский А. П.* К вопросу о влиянии Вольтера на Пушкина // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб. Вып. 5. С. 1–29; *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 122–132; *Bizilli P.* Quelques échos étrangers chez Puškin // RdES. 1937. Т. 17. Fasc. 3/4. P. 253; *Ясинский Я. И.* Работа Пушкина над историей французской революции // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.–Л., 1941. Т. 4/5. С. 359–385; *Вацуро В. Э.* Пушкин и Бомарше: (Заметки) // ПИМ. Т. 7. С. 211–213; *Vat-souro V.* Un épisode «voltairien» dans la biographie de Pouchkine // Universalité de Pouchkine. Paris, 2002. P. 44–48; *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII – первая треть XIX в. Л., 1978. С. 174–189; *Лотман Ю. М.* Т. 3. С. 391–393; *Вершинина Н. Л.* К вопросу об источниках поэмы «Граф Нулин» // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981. С. 96–101; *Сайтанов В.* Прощание с царем // Врем. ПК. Вып. 20. С. 36–47; *Севастьянов А.* Вольтер глазами Пушкина // «Вопросы литературы». Л., 1987. № 2. С. 146–167; *Строганов М. В.* «Кандид» Вольтера в «Руслане и Людмиле» Пушкина // Художественное восприятие: Проблемы теории и истории. Калинин, 1988. С. 62–72; *Shlapentokh D.* Pushkin and Voltaire: The Writer as Existential Model // New Zealand Slavonic Journ. 1989/1990. P. 97–107; *Нагорная Н. М.* Традиции вольтеровского повествования в прозе А. С. Пушкина // Пушкин и славянский мир: Пятое Крымские Пушкинские международные чтения. Симферополь, 1955. С. 89–90; *Nepomniachtchi V.* Pouchkine et la France: Brouille et reconciliation // Universalité de Pouchkine. Paris, 2002. P. 19–25.

(«Вольтер первый пошел по новой дороге — и внес светильник философии в темные архивы истории»; XIII, 102).

В последней четверти XX века вокруг имени Вольтера завязалась дискуссия. Возросший интерес к проблеме духовных поисков Пушкина, к изменению его отношения к религии, привел к переоценке его французских пристрастий. В связи с утверждением некоторых ученых об усиливающейся на протяжении 1830-х гг. религиозности поэта пересматривается его концепция просветительской идеологии. Ее значимость для поэта, в целом не вызывающая сомнений, действительно, подавалась социологизированным советским пушкиноведением несколько прямолинейно и не совсем исторично. Если ранее недооценивалось изменение отношения Пушкина к Вольтеру в 1830-е годы, то в последних работах несколько преувеличенно акцентируется негативная оценка поэтом просветителя (Р. Шульц, А. Севастьянов, В. Непомнящий и др.). Важно помнить, что в 30-е гг. имя Вольтера фактически табуировано; упоминание его имени в печати было возможно только в негативном ключе. Показателен спор Пушкина с лицейским приятелем М. Л. Яковлевым. На просьбу в 1834 г. издателя *Истории пугачевско-го бунта* убрать из *Предисловия* имя Вольтера Пушкин отвечает: «А почему ж? Вольтер человек очень порядочный, и его сношения с Екатериною суть исторические» (XV, 196). Однако Яковлев настаивает, иначе, мол, издание *обречено*, и поэт вынужден уступить: «Из предисловия <...> должно будет выкинуть имя Вольтера, хоть я и очень люблю его» (XV, 201). В 1835 г. в статье *О ничтожестве литературы русской* Пушкин снова возвращается к запретному имени: «Влияние Вольтера было невероятно <...> Все возвышенные умы следуют за Вольтером <...> Европа едет в Ферней на поклонение»; XI, 272). Такое отношение не мешало, однако, Пушкину разглядеть и другую сторону личности Вольтера, человека подчас тщеславного, корыстного, жаждущего признания двора. Но одно для поэта не представляло сомнения: свободу мысли Вольтер не променяет ни на какие блага (что просветитель доказал, оказавшись при дворе Фридриха)¹. В статье *Вольтер* (1836) Пушкин, имея, по-видимому, в виду и *свою* зависимость от царя, с острой горечью писал: «Зачем ему было променять свою независимость на своенравные милости государя (Фридриха II. — Л. В.), ему чужого, ни имеющего никакого права его к тому принудить?» (XII, 180).

Значительным было и воздействие на автора южных поэм идей Жан-Жака Руссо². Хотя он упомянут Пушкиным значительно меньшее количество раз, чем

Вольтер (около 50), узловые руссоистские концепции для поэта исключительно конструктивны (антитеза «природа–цивилизация», утопическая идея «вечного мира», коллизия долга и чувства в семейных отношениях). Естественно, идеи Руссо Пушкин переплавляет *на свой лад*. Творческие связи поэта с Вольтером и Руссо исследованы основательно; в данной монографии предпочтение отдается менее изученным творческим связям Пушкина.

Казалось бы, *игра* и *интеллектуализм* связаны мало, но под пером Пушкина эти категории нередко оказываются в органической связи (например, загадка «славной шутки» госпожи де Сталь подана в игровом ключе; рассуждение о *подлинном* и *квасном* патриотизме завершается шутливым фантастическим утверждением: поэт «удрал в Париж»). О воздействии на Пушкина французской просветительской мысли написано немало, однако многое все же оставалось вне внимания исследователей (суть «европейского мышления» Пушкина, восприятие поэтом иноземных путевых записок, его концепция молодой Американской республики и мн. др.). В данной книге сделана попытка осветить малоизученные связи поэта с Ансело, Токвилем, Шатобрианом, с Жерменой де Сталь (представляется существенным сопоставление ее идей, значимых для поэта до и после 14 декабря 1825 г.).

Первый русский национальный поэт, родоначальник русской литературы, сумевший ввести отечественную словесность в семью наиболее развитых европейских литератур, Пушкин, как никто другой, обладал гениальным умением творчески перерабатывать все лучшее в предыдущей традиции, оригинально и самобытно его «переплавлять» и превращать *чужое* в *свое*. Поэт рефлектирует над разнообразными формами *наследования* традиции и типами ее усвоения — от *эпигонского* копирования до *высокого* соревнования: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудности, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (VII, 82).

человек» и общество: «Кавказский пленник» в творчестве поэта // «Звезда». 1969. № 6. С. 187–189; Розова З. Г. «Дубровский» Пушкина и «Новая Элоиза» Руссо // «Вопросы русской литературы». Львов, 1971. Вып. 3. С. 64–69; Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (Пути эволюции). Л., 1987; Лузянина Л. Н. Своеобразие реализма А. С. Пушкина 1830-х годов. М., 1988. С. 55–69; Немировский И. В. Стихотворение А. С. Пушкина «Свободы сеятель пустынный...» в контексте общественного движения начала 20-х гг. XIX в. // Литература и история: (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.). СПб., 1992. С. 78–88; Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 223–225; Фатеев С. П. О руссоизме в творчестве А. С. Пушкина // Материалы Пушкинской науч. конф. 1–2 марта 1995 года: (К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина). Киев, 1995. С. 56–57; Гозун Л. А. К проблеме «Пушкин и Ж.-Ж. Руссо»: (Руссо и пародирование истории в «Графе Нулине») // Пушкин и его современники СПб., 2002. Вып. 3 (42). С. 336–347.

¹ Думается, его взгляд был близок оценке Ю. М. Лотмана: «Независимость суждений, право думать и говорить, писать и печатать то, что он считает истиной, были для него (Вольтера. — Л. И.) неотъемлемы как дыхание <...> Он не продавал не только своих слов, но даже и своего молчания».

² Литература: Винокур Г. О. Монолог Алеко // Лит. критик. 1937. № 1. С. 220–228; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 132–140; Алексеев М. П. Пушкин и проблема «вечного мира» // Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. 2-е изд. С. 160–207; Лотман Ю. М. Т. 3. С. 50–56, 378–380; Сандомирская В. Б. «Естественный

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИГРОВОЙ МИР ПУШКИНА

Первая глава

ИГРА ПО ХАРАКТЕРАМ ЛАБРЮЙЕРА

Стиль Лабрюйера полон жизни и движения, вы видите, как его герои действуют, разговаривают, движутся.

L. Raquot-Piedrot
Искусство портрета у Лабрюйера

Изучение творческого поведения писателя — трудная задача не только из-за сложной комплексности (сюда входят вопросы исторической психологии, литературного быта, биографии), но и потому что осознанность писателем элемента игры в собственном поведении не всегда может быть нами (и им самим) усвоена до конца. Пушкин стал осознавать игру в своем «авторском» поведении очень рано. Характерен рассказ сестры Ольги о «постановке» перед нею сочиненной братом французской комедийной пьески в духе Мольера и его самокритичной реакции на критику. «Однажды как-то она освистала его пьеску *Escamateur*. Он не обиделся и сам на себя написал эпиграмму:

Dis-moi, pourquoi l'Escamateur
Est-il sifflé par le parterre?
Hélas ! c'est que le pauvre auteur
L'escomota de Molière».¹

Восьмилетний автор выказал способность «творчески» отреагировать на критику; в шутовском катрене, подсвеченном автоиронией, подчеркивалось: плагиат — худший способ усвоения традиции. В Лицее, где он сразу же выделился превосходным знанием французского языка и словесности, Пушкин решительно отменяет попытки рабского подражания и находит «свой», глубоко оригиналь-

ный способ усвоения традиции — «игру» по избранному образцу. Игровое творческое поведение одновременно — первый шаг в овладении Пушкиным литературным психологизмом.

Французская проза, отличающаяся глубиной, блестящей техникой построения сюжета, развитым психологизмом, имела для формирования мастерства Пушкина важное значение. Особенно ценной для него была психологическая традиция французской прозы. Многовековой опыт французов в этой области служил образцом для европейских литератур. Монтень, Паскаль, Ларошфуко, Мадлен де Лафайет, Лабрюйер, Вольтер, Дидро, Руссо, Шодерло де Лакло, Жермен де Сталь, Шатобриан, Констан — каждый «на свой манер» — обогащают арсенал художественного исследования человеческой психики, вырабатывают искусство построения сложного характера, способствуют созданию языка психологической прозы. Достижения многих из них немаловажны для Пушкина.

Формирование психологизма Пушкина — процесс длительный, сложный, определяемый диалектикой развития писателя-реалиста. Его психологический метод, при кажущейся простоте, достаточно сложен. Примечательно, что по сей день среди ученых ведется спор о правомерности применения самого термина «психологизм» по отношению к Пушкину, поскольку его манера будто бы сводится к простому выявлению «внутреннего» через «внешнее» (слово, жест, поступок). Однако такая оценка справедлива лишь по отношению к ранней прозе.

Примечательно, что связанная с французской традицией творческая «игра» нашла отражение не только в стихах и эпиграммах Пушкина, но и в первом опыте прозы. Существует мнение, что проза Пушкина родилась как Минерва из головы Юпитера, «совершенно готовой», без ученического периода, и, формулируя в 1822–24 гг. теоретические требования, предъявляемые прозе, Пушкин подытоживал результаты, достигнутые им с первых прозаических страниц. С этой мыслью А. З. Лежнева¹ мы в принципе согласны, но с одним небольшим уточнением: можно все же различить в творческой лаборатории юного Пушкина краткий период ученичества² (от первых шагов в прозе до создания *Арана Петра Великого*). Самое интересное в ученическом периоде, как нам представляется, было именно это открытие — усвоение иноязычной традиции «в игре». Однако не все французские писатели одинаково поддавались такому методу учебы. Закономерно, что открыл мир «творческой игры» юному поэту — Лабрюйер.

Шестнадцатилетний Пушкин, признанный первый поэт в микрокосме Лицея, пожелал испытать свои силы в прозе. С поэзией все было ясно: она сама «стекала» с кончика пера. А с чего начать в прозе? Удобнее всего — с жанра миниатюрного, с четким хронотопом, лишённого сложного сюжета. Такую удачную «экспериментальную площадку» предоставил начинающему прозаику модный

¹ Скажи, за что же «Похититель» был встречен шиканьем партера? Увы, за то что сочинитель его похитил у Мольера. — фр. Воспоминания О. С. Павлицевой // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. I. С. 44.

¹ Лежнев А. З. Проза Пушкина. М., 1937. С. 17–19.

² См.: Сидяков Л. С. Начальный этап формирования пушкинской прозы // Пушкинский сборник, Рига. 1968. С. 11.

жанр литературного портрета, а образцом для подражания стала знаменитая книга Лабрюйера *Характеры* (La Bruyère. *Caractères*, 1688–1696).

Речь идет о пушкинской записи от 17 декабря 1815 г. в лицейском дневнике, условно называемой *Портрет Иконникова*. П. А. Анненков определил эту запись, как «первый полный опыт Пушкина в создании лица, характера, первое чисто литературное его произведение»¹. Независимо от того, было ли это школьное задание по уроку словесности, или спонтанное эссе, *Портрет Иконникова* — живое воплощение литературной атмосферы Лицея, и вместе с тем — образец учебы у признанного мастера жанра². Разумеется, этот эксперимент — лишь начало пути, портрет далек от углубленного психологизма зрелой пушкинской прозы, но в ученической зарисовке можно обнаружить тенденцию развития, штрихи будущей манеры писателя.

Хотя первый пушкинский опыт в прозе построен по образцу *Характеров*, он во многом самостоятелен и, что важно, отвечал игровому заданию: найти в своем окружении, среди знакомцев, достойный объект для наблюдения и создать свой — лицейский — «лабрюйеровский» портрет. «Персонаж» был счастливо найден: он как нельзя лучше отвечал цели. Алексей Николаевич Иконников (1789–1819) в 1811–1812 гг. состоял гувернером в лицее, писал стихи и пьесы, поощрял литературные занятия лицеистов, был уволен за пьянство. «В этом добром, благородном, умном и образованном человеке все хорошие качества подавлялись неодолимою страстию к вину»³, — вспоминал позже товарищ Пушкина М. А. Корф. В мире Лицея колоритная фигура гувернера была на виду. В игровом топосе «подначек, прозвищ, каламбуров и шуточек»⁴ она вдохновляла на разнообразные «розыгрыши». Ее и «увекочил» начинающий прозаик, подсветив знаменитыми *Характерами*, которые, кстати сказать, лицеисты, в отличие от широкой читательской аудитории того времени, знали хорошо.

При всей известности Лабрюйера он в первой трети XIX в. уже основательно забыт в России⁵ и даже во Франции⁶. Как это часто бывает с канонизированными писателями прошедших столетий, имя его неизменно упоминается в русских

риториках¹, на него охотно ссылаются², но живого интереса к *Характерам* уже нет. Современникам Лабрюйера, французским моралистам XVII в. повезло в России гораздо больше: Кантемир переводит Фонтенеля, Тредьяковский — Фенелона; Ларошфуко и Паскаль привлекают к себе всеобщий интерес; из *Характеров* же переводятся незначительные фрагменты³. Немалое значение имел и тот факт, что Вольтер, влияние которого на умы России было безмерным, в Веке Людовика XIV, щедро похвалив Паскаля, Ларошфуко, Фонтенеля, Фенелона, весьма скупой отзывался о Лабрюйере⁴, отметив лишь его «быстрый, сжатый, нервный стиль»⁵. Из крупных писателей XVIII в. один лишь Вовенарг стремился отдать должное Лабрюйеру и причислил его к четырем великим моралистам-художникам XVII в. (наряду с Паскалем, Фенелоном и Боссюэ)⁶.

Откуда Пушкин мог почерпнуть сведения о личности Лабрюйера? Его биография была известна весьма скудно. «Не известно ничего, или почти ничего о жизни Лабрюйера»⁷, — писал в середине XIX в. Сент-Бёв. Лагарп в Лицее, давая анализ *Характеров*, ничего о жизни Лабрюйера не сообщал. Французский моралист не оставил ни писем, ни мемуаров, он будто искал безвестности и тишины⁸: «Луч света упал на каждую страницу этой книги, но лицо человека, державшего ее в руках, осталось в тени»⁹.

Пушкину могли быть известны два портрета Лабрюйера, нарисованные герцогом Сен-Симоном и аббатом д'Оливе. В своих *Мемуарах* Сен-Симон не только воссоздавал атмосферу дома принца Конде, куда Лабрюйер был приглашен учителем истории, образ его жестокого, деспотического ученика, но и оставил запоминающуюся характеристику самого писателя: «Общество потеряло человека, известного своим умом, стилем, знанием людей <...> Это был, кроме того, человек в высшей степени честный, очень приятный и простой в обращении, безо всякого признака педантизма и очень бескорыстный»¹⁰. Если Сен-Симон, лично

¹ Анненков П. В. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, С. 24.

² Тема «Пушкин и Лабрюйер» практически не изучена. Б. В. Томашевский в книге *Пушкин и Франция* подчеркивает малозначительность воздействия Лабрюйера на Пушкина (Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 122). См. также *Вольтер Л. И. Пушкин и Лабрюйер* // Вопросы методики и литературы. Учен. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 503. Псков, 1971. С. 100–118.

³ Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Статьи и материалы. СПб., 1899. С. 242–243.

⁴ Абрам Терц (Синяевский А. Д.). Прогулки с Пушкиным. СПб., 1993. С. 90. В дальнейшем: Абрам Терц (Синяевский А. Д.).

⁵ См.: *Haumont E.* La culture française en Russie (1700–1900). Paris, 1910. P. 107–109.

⁶ Анонимный автор статьи о Лабрюйере в «L'Esprit des Journaux» писал, что в XVIII в. он был «незаслуженно забыт и мало оценен» (L'Esprit des Journaux, 1782. P. 118).

¹ См.: *Кошанский Н.* Частная риторика. СПб., 1849. С. 54.

² На Лабрюйера ссылались при анализе сатир Кантемира, комических характеров Фонтенеля, психологических этюдов Карамзина. Напр.: В. Перовицкий, анализируя 3-ю сатиру Кантемира, писал: «...читая ее, кажется, читаем Теофраста или Лабрюйера» // Вестник Европы. М., 1822. № 13/14. С. 138.

³ Напр.: в «Вестнике Европы» (1822, сентябрь – октябрь) дан перевод со вкусом отобранных, но кратких фрагментов из *Характеров*.

⁴ Это тем более странно, что Вольтер высоко ценил сатирическую мысль Лабрюйера: «Прекрасные авторы века Людовика XIV сегодня не имели бы привилегий, Буало и Лабрюйер знали бы только гонения» (Voltaire. *Siècle de Louis XIV*. Paris, 1906. P. VII).

⁵ Там же. P. 631.

⁶ *Vauvenargues.* Oeuvres posthumes. Paris. MDCCC XXI. P. 183.

⁷ *Sainte-Beuve Ch. A.* Portraits littéraires. Т. 1. Paris, 1852. P. 386.

⁸ Первые издания *Характеров* вышли анонимно.

⁹ *Mémoires du duc de Saint-Simon.* Т. 1. Paris, 1909. P. 386.

¹⁰ *Ibid.* P. 310. «Мемуары» герцога Сен-Симона имелись в библиотеке Пушкина в издании 1826 г.

знавший Лабрюйера, запечатлел его образ на основе собственных воспоминаний, то аббат д'Оливе в *Истории французской Академии* построил портрет на основе «чужого мнения», придав ему объективный характер: «Мне обрисовали его как философа, который стремится лишь к спокойной жизни среди друзей и книг, умело выбирая тех и другие, не ищет удовольствий, но и не пренебрегает ими, приветствует скромную радость и искусно ее себе отыскивает, вежливый в обращении, интересный в разговоре, он далек от всякого рода честолюбия, даже совестится выказывать свой ум»¹.

Однако лучшим источником для воссоздания образа Лабрюйера могла служить сама книга, в каждой строке которой проглядывал автор, иронический наблюдатель нравов эпохи, независимый писатель, отстаивающий в трудной борьбе против «сильных мира сего» свое достоинство. Пушкин хорошо знал *Характеры*, позже, в статье *Путешествие из Москвы в Петербург* он процитирует большой фрагмент из них о тяжелой доле французских крестьян².

В лицейские годы Пушкину Лабрюйер интересен прежде всего как признанный учитель в жанре литературного портрета. Миниатюрное эссе лицеиста — первый шаг в освоении поэтики портрета. В первой трети XIX в. теории характеров как важному разделу изящной словесности уделялось большое внимание. В учебниках по риторике (*Опыт риторики* Ивана Рижского, *Частная риторика* Н. Кошанского и др.) в разделе *Характеры* определялись суть, виды и цели этого понятия. Различались характеры подлинные и вымышленные, исторические и созданные воображением автора, причем подчеркивалась психологическая задача описания характеров: «Достоинство описания *Характеров* состоит в глубоком знании сердца человеческого, в искусстве оттенять тонкие черты яркими красками и выводить из них главные начала, меру величия или нравственного достоинства человека»³. В прикладных поэтиках приводились примеры «характеров» Карамзина (*Чувствительный и холодный*), Батюшкова (*Праздный*) и др.

Имя Лабрюйера упоминалось в риториках всякий раз, когда речь заходила о характерах, сконструированных «в чистом виде». Так, в *Частной риторике* Н. Кошанского, по которой занимались лицеисты, перечисление видов литера-

турного характера заканчивалось словами: «Пишутся и отдельно. Напр.: *Характеры* Теофраста-Лабрюйера»¹.

Существенное значение для Пушкина мог иметь тот факт, что Лагарп в своем *Лицее* уделил значительное место анализу *Характеров* Лабрюйера. Известно, что 16-томный учебник Лагарпа был для лицеистов основным путеводителем по дебрям античной и новой литературы и играл большую роль в формировании их вкусов. Высоко отзываясь о Лабрюйере, ставя его выше Ларошфуко, хваля за точный стиль, придающий силу мысли, Лагарп утверждал: «Мало есть книг на любом языке, в которых можно было бы найти такое количество верных и глубоких мыслей, такой выбор счастливых и разнообразных оборотов»². Особое внимание Лагарп уделял искусству литературного портрета в *Характерах*. Хотя Пушкин в 1815 г. относился к Лагарпу уже весьма критически, он все же писал в *Городке*: «Но часто, признаюсь, Над ним я время трачу» (I, 95).

В русской традиции были попытки описания характеров, но все они едва ли могли послужить генетической основой для пушкинской зарисовки. Кантемир, например, рисуя в своих *Сатирах* комические характеры, облек зарисовку в поэтическую форму (3-я и 5-я *Сатиры*), что существенно изменило структуру прозаического портрета. Карамзин создал развернутые психологические этюды (*Чувствительный и холодный*, *Рыцарь нашего времени*). Батюшков стремился зафиксировать сам процесс развития характера, как бы рисовал его «во времени», от юности до смерти героя (*Праздный*).

Во французской традиции также известны разнообразные попытки создания литературных портретов (Сен-Симон, Шамфор, Руссо и др.), но пушкинская зарисовка имеет с ними мало общего. Ближе других к пушкинскому «чудаку» — портреты герцога Сен-Симона³. Однако, хотя некоторые черты и роднят пушкинскую зарисовку с характерами Сен-Симона (стремление передать противоречивость личности, обилие конкретных деталей), они, по существу, различны по установке. Сен-Симон, создавая анекдотическую историю французского двора, рисуя портреты знаменитых аристократов, ни в малейшей степени не стремился к какому-либо обобщению, не ставил задачи создания характера-типа.

Хотя портреты-характеры занимают в книге Лабрюйера количественно скромное место⁴ (размышление, диалог, афоризм, притча, моральная сентенция, этюд — переплетаются с портретами в причудливом узоре), именно они составляют самую живую часть *Характеров*, Лабрюйер — подлинный создатель этого

¹ *L'Abbé d'Olivet. Histoire de l'Académie française. Paris. V. 2. P. 318.*

² «Порою на полях мы видим каких-то диких животных мужского и женского пола: грязные, землисто-бледные, иссушенные солнцем, они склоняются над землей, копая и перекапывая ее с несокрушимым упорством, они наделены, однако, членораздельной речью и выпрямляясь, являют нашим глазам человеческий облик, это и в самом деле люди. На ночь они прячутся в логове, где утоляют голод ржаным хлебом, водой и кореньями. Они избавляют других от необходимости пахать, сеять и снимать урожай и заслуживают этим право не остаться без хлеба, который посеяли» (*Лабрюйер Ж. Характеры или нравы нынешнего века. Пер. с франц. Э. Линецкой и Ю. Корнеева. М.—Л., 1961. С. 203. В дальнейшем: Лабрюйер*).

³ *Кошанский Н. Частная риторика. СПб., 1849. С. 57.*

¹ Там же. С. 54.

² *La Harpe J. Lycée ou cours de la littérature ancienne et moderne. V. 7. Paris. An VII. P. 253.*

³ См., напр., портрет канцлера Поншартрена в *Мемуарах* Сен-Симона: *Mémoires du duc Saint-Simon. Edition de la Pléiade. T. 3. P. 248.*

⁴ В первых трех изданиях книги портреты были весьма малочисленны, но затем, оценив их успех, Лабрюйер существенно увеличил их число.

жанра¹. Впервые внося социальную и психологическую мотивировку в структуру портрета, преодолев прямой дидактизм Теофраста, монотонность его основного приема (перечисление действий), Лабрюйер обновил и обогатил поэтику жанра, насытил его философски.

Поэтика Лабрюйера поразительно богата. Разнообразные виды прямой и «чужой» речи, контраст, антитеза, повтор, комментарий, иллюстрация, загадка, экзотические имена и названия — все это вместе создает совершенно особый театральный игровой мир. И хотя писатель выступает в разных ролях (ритора, рассказчика, моралиста), самая яркая его творческая ипостась — драматург. Не случайно Лагарп особо выделил эту сторону его таланта: «Его стиль полон жизни и движения, вы видите, как его герои действуют, разговаривают, движутся. На пространстве в несколько строк он показывает героя двадцатью разными способами, на одной странице он исчерпает все смешные повадки глупца или все пороки негодяя»². Книга Лабрюйера как нельзя лучше подходила к заданию творческой игры. Юный лицеист сумел это уловить. Запись Пушкина, старательно вписанная 17 декабря 1815 г. аккуратным почерком в лицейский дневник, начинающаяся словами: «Вчера провел я вечер с Ик<онниковым>» (XII, 301), — лучшее тому доказательство.

Чтобы проследить сходство пушкинской зарисовки с портретами Лабрюйера, сравним ее с одним из самых блестящих эссе *Характеров* — портретом бедняка Федона (Лабрюйер, с. 145–147)³. Композиционно зарисовки построены аналогично. Обе они занимают около страницы, начинаются с портрета, затем дается характеристика действий, поступков, повадок, манер наблюдаемого лица и кончаются лаконичным итогом — фиксацией отношения окружающих к герою.

Портрет у Лабрюйера дан в нескольких словах: «У Федона запавшие глаза, тощее тело и худое, всегда воспаленное лицо». У Пушкина — чуть пространнее: «Вы... видите высокого, худого человека, в черном сюртуке, с шеей, окутанной черным изорванным платком. Лицо бледное, волосы не острижены, не расчесаны...». Худоба, изможденность лица, крайняя «неухоженность» — общая доминанта обоих портретов.

В манере наблюдения за действиями героев, в самом описании повадок Федона и Иконникова также много общего. У Лабрюйера: «...он вечно забывает рассказать то, что ему известно, или то, чему был свидетелем, а если и рассказывает, то плохо — боится наскучить собеседнику, старается быть кратким и становится скучным, не умеет ни привлечь к себе внимание, ни рассмешить». Пушкин также отмечает неуместность реакций своего героя: «...вы его близкой знакомый, вы ему родственник или друг — он вас не узнает — вы подходите, зовете

его по имени, говорите свое имя — он вскрикивает, кидается на шею, целует — жмет руку — хохочет задушенным голосом, клянется — садится, начинает речь, не доканчивает, трет себе лоб, ерошит голову, вздыхает» (301)¹. Оба писателя стремятся к драматургической пластике: мы видим Федона в суতোлке улицы, среди состоятельных людей, на приеме, а Иконникова — во время беседы, принимающего гостей, анализирующего стихи.

Для обеих зарисовок важная черта — точное определение социальной принадлежности героя. В портрете Лабрюйера все отмеченные детали, все черты, все жесты ведут к последней, подытоживающей фразе: «Он беден». Пушкин также не обходит вниманием бедность своего героя: «...он не имеет ни денег, ни места, ни покровительства...». Концовки портретов построены аналогично. О Федоне: «...с ним не здороваются, ему не говорят любезностей...». Об Иконникова: «Его любят — иногда, смешит он часто, а жалок почти всегда».

Можно отметить общие черты и в стиле портретов. Пушкин следует за Лабрюйером в организации периодов, ритмических групп, в манере быстрого сгущения характеристик, в пристрастии к трехчленному определению, в обилии антитез. Начиная прозаик стремится усвоить рационалистическую манеру классицистической прозы с ее внутренней гармонией, ритмичностью, симметрией: «Хотите ли видеть странного человека, чудака — посмотрите на Иконникова». Интонационное уравнивание в этой фразе двух синтаксических групп, хотя и не одинаковых по числу слогов (16 и 10), рифмоидные созвучия, созданные грамматической рифмой плюс аллитерацией («хотите... видеть... посмотрите» или «человека... чудака... Иконникова»), создают мелодичность, свойственную вообще прозе классицизма, и, в частности, прозе Лабрюйера. Так же как и Лабрюйер, Пушкин охотно использует трехчленные конструкции: «Лицо бледное, волосы не острижены, не расчесаны»; «он не имеет ни места, ни денег, ни покровительства»; «он беден, горд и дерзок». У Лабрюйера: «Он угодлив, льстив, подобострастен»; «Он суверен, обязателен, робок»; «...садится на самый краешек, говорит тихо, невнятно».

Для Пушкина, как и для Лабрюйера, важен жест, отражающий суть характера, внешнее движение — знак внутреннего: «он вскрикивает, кидается на шею, целует — жмет руку <...> начинает речь, не доканчивает, трет себе лоб, ерошит голову, вздыхает». Этот прием напоминает соответственный прием у Лабрюйера, который вслед за Теофрастом перенес в портретную характеристику прием энергичного перечисления действий наблюдаемого лица, выраженного серией глаголов в настоящем времени.

Пушкин стремится создать «тип», нарисовать обобщающий образ, в данном случае тип «чудака» подобно лабрюйеровским портретам «ханжи», «выскочки» или «скряги». Хотя сходство с Лабрюйером значительное, легко заметить и су-

¹ «...возвысил портрет до значения жанра...» (L. Paquot-Piedrrot. *L'art du portrait chez La Bruyère*. Bruxelles. 1948. P. 67).

² Там же. P. 271.

³ Сент-Бёв относит этот портрет к лучшим (*Sainte-Beuve*. *Nouveaux lundis*. Paris. 1863. P. 133).

¹ Заметим, что портрет Федона дан в контрасте с предшествующим ему портретом богача Гитона, такой «монтаж» обогащает образ бедняка, заключающего, кстати, композиционно главу «О житейских благах».

щественное различие: литературный характер пушкинского «чудака» предельно индивидуализирован. Структурно значим тот факт, что объектом наблюдения лицеист выбрал хорошо знакомую личность. Лабрюйер также нередко списывал свои портреты с конкретных людей и даже в последние годы жизни составил «Ключи», ходившие в списках и напечатанные лишь после его смерти. Однако стремление к максимальной обобщенности разрушало связь портретов с прототипами¹. У Пушкина же черты живой, неповторимой личности освещают портрет изнутри.

У Лабрюйера условно уже имя Федон. Его бедняк, как и многие герои *Характеров*, носит греческое имя: прием, рассчитанный на обобщенность. Герой пушкинской зарисовки назван в первой строке своим именем. Пушкин сразу же определяет время зафиксированного впечатления (вчера), место (комната героя), его микромир (Царское Село). Не важно, соответствует отмеченная перед зарисовкой дата (17 декабря 1815 г.) реальному факту, или это просто дань дневниковой форме, она — часть структуры портрета.

В портретной характеристике Иконникова доминирует конкретная «вещная» деталь. Лабрюйер отмечает лишь те черты, которые могут быть характерны для бедняка вообще («запавшие глаза, тощее тело, худое, всегда воспаленное лицо»). Пушкинский герой тоже «худой», но он еще и «высокий», сюртук его «черный», платок «черный и изодранный», волосы «не расчесаны».

То же самое можно заметить о характеристике действий и жестов у героев. Лабрюйер также прибегает к пластичной детали: «ходит неслышно и осторожно, словно боится наступить на землю», «втягивает голову в плечи», «садится на самый краешек» и т. д. Однако у него каждая деталь «работает» на обобщение, создание типа «бедняка». Жесты Иконникова глубоко индивидуальные: «кулаком нюхает табак», «хочет задуманным голосом», «ерошит голову». Лабрюйер воплощает тип поведения бедняка, не касаясь реальных материальных затруднений своего героя. Пушкин же дает представление о бедности Иконникова с помощью конкретных жизненных реалий («...ходит пешком из П<етербурга> в Ц<арское> С<ело>...»).

При кажущемся композиционном сходстве портретов в их построении заметны существенные различия. У Лабрюйера один герой — Федон, «он». В портрете Пушкина есть «он», «я» и «вы». Уже первая фраза «Вчера провел я вечер с И<конниковым>» вводит авторское «я». Так же как и точная дата, это — не только дань дневниковой форме, но часть структуры зарисовки. Обстоятельство времени «вчера» подчеркивает конкретность ситуации, живую связь автора с героем.

¹ Уже в XVIII в., когда забылся шумный успех первых изданий *Характеров* и ушел в прошлое не лишенный скандального ажиотажа интерес современников Лабрюйера к расшифровке прототипов, «Ключи» начали представлять чисто академический интерес и в последующих изданиях чаще всего опускались.

В третьей фразе портрета появляется «вы», «читатель», третье лицо, глазами которого воспринимается герой. В начале зарисовки это — «читатель вообще», «любой», но постепенно он получает определенную атрибуцию, конкретные черты, которые в чем-то роднят его с автором («Вы его близкой знакомый, вы ему родственник или друг...»; «...вы читаете ему свою пиэсу»). Сочетание «точек зрения», выраженных этими тремя персонажами («я», «вы» и «он»), определяет композиционное своеобразие портрета.

Основная часть пушкинского портрета дана как бы глазами «читателя», чем достигается определенная степень объективации (она начинается словами: «вы входите в его комнату...» и кончается фразой «зато за самые посредственные стихи кидается к вам на шею и называет вас Гением»). Внутри этой части на какой-то момент начинает звучать голос самого Иконникова, его «точка зрения» («...чтобы осведомиться о каком-то месте, которое обещал ему *какой-то шарлатан*» (курсив мой. — Л. В.) или «...наотрез говорит он: такое-то место глупо, без смысла...»). Несобственно-прямая речь помогает создать неповторимо-индивидуальный образ.

Но главное отличие, наиболее существенное с точки зрения интересующей нас проблемы, — в самом выборе объекта для наблюдения. Лабрюйер, наследник эстетики классицизма, создает характер одной доминанты и в наиболее обобщенном виде. Все детали, черты, приемы призваны проиллюстрировать поведение и чувства бедняка. В характере Федона отмечена некоторая противоречивость («...вид у него отсутствующий, рассеянный и потому глупый, хотя он умен...»), но это лишь еще одна иллюстрация разрушительного воздействия бедности на личность.

Пушкин стремится нарисовать портрет чудака (ему важно было найти характер, исключаяющий схематизацию) и вместе с тем — знакоца, как бы соединить крайнюю обобщенность с предельной индивидуализацией. Примечательно, что он не пожелал даже намекнуть на пристрастие Иконникова к вину: эта деталь ослабила бы типизацию. Ему важно было изобразить характер нетривиальный и в чем-то загадочный. Иконников одарен («имеет дарованья, пишет изрядно стихи — и любит поэзию»), но оценки его неожиданны и парадоксальны: «...вы читаете ему свою пиэсу — наотрез говорит он: такое-то место глупо, без смысла, низко, зато за самые посредственные стихи кидается к вам на шею и называет вас Гением». Поведение Иконникова непоследовательно («...иногда он учтив до бесконечности, в другое время груб нестерпимо»), оно насквозь пронизано противоречивостью («...рассыпается в благодарениях за ничтожную услугу <...> неблагодарен и даже сердится за благодеяние, ему оказанное...»).

Бедность, по Лабрюйеру, властно определяет поведение, ее неизбежные спутницы — Робость, Забитость, Неуверенность. Поскольку Пушкин создает портрет чудака, здесь все должно «работать» против схемы, как бы по принципу от противоположного, поэтому бедности в этом странном характере сопутствуют гордость, дерзость и честолюбие («он беден, горд и дерзок»). Пушкин стремится максимально психологизировать портрет, эпитеты, составляющие авторскую

характеристику, нацеленные на создание психологического образа: «...легкомысленен до чрезвычайности, мнителен, чувствителен, честолюбив».

Таким образом, Пушкин-лицеист в своей первой экспериментальной портретной зарисовке намечает характер сложный, противоречивый, в чем-то загадочный и трагический, превосходящий черты героев его поздней прозы. И хотя здесь лишь намечены такие приемы раскрытия внутреннего мира, как непосредственно-прямая речь и множественная точка зрения, хотя нет еще прямого изображения душевной жизни и рефлексии героя (нельзя забывать и о жанровых ограничениях — психологизм портрета это не психологизм светской повести), все же этот ранний набросок, при всем лаконизме и ученичестве, способен вызвать такую работу воображения, когда читатель сам начинает заполнять белое пространство между строчками и как бы «соучаствует» в создании психологического образа. Литературная атмосфера Лицея, хорошее знание *Характеров* и — главное — поиск «своего», нетрадиционного пути, привели к тому, что «игра по Лабрюйеру» стала не только первым шагом Пушкина в прозе, но и первым опытом игрового усвоения традиции.

С Лабрюйером связана еще одна форма игрового поведения поэта — использование лжецитаты. Прием ложной цитации у Пушкина — один из видов стилевой игры. Заново созданное высказывание приписывается им обычно какому-либо почтенному, но забытому писателю, чаще всего — русскому. Например, эпитафия-лжецитата в *Капитанской дочке* были приписаны Сумарокову и Княжнину. Эффект «стернианской» игры становился разительней от того, что другие эпитафии романа были составлены из цитат подлинных; литературная мистификация распознавалась трудней.

Специфика иноязычной лжецитаты — в трудности имитации «нерусского» стиля. Пушкин, естественно, в этом случае адресует ложную цитату чаще всего французским авторам: в стилевой игре с этим языком он чувствует себя наиболее свободно. Пример подобной игры — упоминание Пушкиным «славной шутки» госпожи де Сталь в концовке *Заметок по русской истории XVIII в.* (1822)¹, вызвавшей споры среди пушкинистов. На наш взгляд, Пушкин стремился создать контекст, который сблизил бы в сознании читателей имена Павла и Александра I и напоминал бы об отцеубийственном заговоре 11 марта 1801 г. Объединив в одной фразе широко известное устное высказывание де Сталь (комплимент Александру) и перефразированное книжное ее замечание, мастерски имитируя стиль ее афоризмов, он как бы «создает» заново нужную ему французскую цитату. Примечательно, что и Лабрюйер вдохновил Пушкина на подобную «обманную» стилевую игру. Литературная мистификация и здесь находит своеобразное

¹ «Царствование Павла доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы. Русские защитники самовластия в том не согласны и принимают славную шутку г-жи де Сталь за основание нашей конституции: En Russie le gouvernement est un despotisme mitigé par la strangulation (Правление в России есть самовластие, ограниченное удавкой)» (XI, 17; перевод Пушкина. — Л. В.).

оправдание в идейной, этической и эстетической «достоверности» высказывания. Герой пушкинского *Романа в письмах* (1829), размышляя о судьбах русского дворянства, пишет в письме другу: «Говоря в пользу аристократии, я не корчу английского лорда, мое происхождение, хоть я им не стыжусь, не дает мне на то никакого права. Но я согласен с Лабрюйером: Affecter le mépris de la naissance est un ridicule dans le parvenu et une lâcheté dans le gentilhomme» (VIII, I, 53)¹. Приведенные слова — псевдоцитата, подобного высказывания у Лабрюйера нет.

Анализ этой ложной цитаты позволяет проникнуть в самую «лабораторию» пушкинской стилевой игры. Этой счастливой возможностью обязаны сохранившимся черновикам, отражающим движение пушкинской мысли и весь ход работы с французским текстом. Тщательная работа над лексикой, филигранное оттачивание синтаксиса демонстрируют отличное знание Пушкиным стиля *Характеров*. Начав с неуклюжей и рыхлой конструкции (mais il est aussi ridicule à un parvenu d'afficher le mépris de la naissance comme cela (qu'il est lâche à un aris<tocrate>)), постепенно ее сжимая, отбирая лексику (вместо грубоватого «afficher», ориентирующееся на средний стиль «affecter», вместо предикативного «il est ridicule» модное в XVII в. существительное «un ridicule» (VIII, 2, 573), используя трехчленную конструкцию, антитезы, синтаксический параллелизм, мелодическую линию периода, начинающегося с инфинитива², Пушкин мастерски стилизует лаконизм и изящество стиля Лабрюйера.

Высказывание приписано Лабрюйеру закономерно. Он выступает в данном случае единомышленником Пушкина: французский моралист уделил в *Характерах* значительное место сатирическому анализу «нового» и «старого» дворянства. Однако, если первая часть антитезы — прямая переключка с Лабрюйером, подвергшим жестокому осмеянию «выскочек», забывших родню³, то вторая, касающаяся пренебрежения родовитых дворян к своему происхождению, для французского моралиста чужда. Лабрюйер высмеивал как раз противоположную черту — чванливое подчеркивание древности своего происхождения со стороны аристократов XVII в., оборачивающееся кастовым тщеславием⁴.

Для Пушкина же вторая часть антитезы — сокровенная мысль, ради нее и создана псевдоцитата. Утверждая, что «семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа» и гордиться надо «славою предков, а не чином какого-нибудь дяди» (VIII, 1, 53), Пушкин берет в со-

¹ «Демонстрировать пренебрежение к своему происхождению — черта смешная в выскочке и низкая в дворянине» (перевод мой. — Л. В.).

² Ср. у Лабрюйера: «Se dérober à la cour un seul moment, c'est y renoncer» (*La Bruyère*. P. 202.) («Удалиться от двора на один момент — отказаться от него навсегда»).

³ «Иной не признает родного отца, потому что он держал лавку...» (*Лабрюйер*. С. 331.).

⁴ «Знатный сеньор жаждет титуловаться принцем и пускает в ход столько хитроумных уловок, что с помощью громких имен, местнических споров, новых гербов и новой генеалогии <...> он становится наконец маленьким князьком» (*Лабрюйер*. С. 333).

юзники Лабрюйера, и псевдоцитата становится знаком того, что близость взглядов французского моралиста для русского поэта существеннее различия.

Отношение Пушкина к Лабрюйеру в тридцатые годы складывалось под влиянием глубоко личного интереса, не случайно три упоминания имени француза относятся к этому времени. В центре проблематики этих лет Пушкина — интерес к личности, и, в частности, к поэту как типу человека, интерес к правильной (не в узко-моральном, а широко-гуманистическом смысле) жизни. Этот интерес был связан со всем кругом размышлений Пушкина о дворянстве, подлинной культуре, месте поэта в обществе, борьбе поэта за независимость и достоинство. Раздумья Пушкина на эти темы нашли отражение и в публицистике (полемика с Булгариным вокруг «литературного аристократизма»), и в стихах (*Моя родословная*, *Родословная моего героя*) и в прозе (*Роман в письмах*, *На углу маленькой площади*). Вынужденный в постоянной борьбе отстаивать свою независимость, Пушкин в общие проблемы вносил личный интерес, его размышления о судьбе поэта окрашены глубоко личными тонами. Если в годы ссылки интимный мир поэта был населен тенями великих изгнанников (Овидий, Данте, Байрон, де Сталь), то в 30-е гг. он возвращается к именам тех, кто ценою отказа от чинов и благ решительно охранял свою независимость от «власть предержащих». Исходя из этой позиции, он отдает дань уважения Шатобриану: «Тот, кто поторговавшись немного с самим собой, мог спокойно пользоваться щедротами нового правительства, властью, почестями и богатством, предпочел им честную бедность» (XII, 144). Ему близок бедный дворянин Лафонтен, «не писавший хвалу королю» (XI, 213), зато и умерший без пенсии. Он с сочувствием пишет о Фенелоне, отстраненном от двора за «язвительную сатиру на прославленное царствование» (XI, 213), и о Филдинге, скромном чиновнике и талантливом писателе, навлекшем на себя гонения цензуры. Этой позицией Пушкина объясняется и его знаменитый упрек Вольтеру: «Зачем ему было променивать свою независимость на милости государя, ему чуждого, не имевшего никакого права его к тому принудить» (XII, 180).

Лабрюйер в это время также привлекает его как писатель, стойко защищавший свою внутреннюю свободу, выходец из третьего сословия, купивший вместе со скромным чином дворянство, не искавший наград и почестей, как независимый обличитель придворных нравов. В первый раз он упоминает имя Лабрюйера в связи с коллизией «старое» и «новое» дворянство (псевдоцитата в *Романе в письмах*, о которой говорилось ниже). Второе упоминание было сделано Пушкиным в связи с полемикой вокруг «литературного аристократизма». В ответ на упреки Булгарина и Греча в «аристократическом» презрении к плебеям, подчеркнуто называя себя «дворянином-простолюдином», Пушкин писал: «Филдинг и Лабрюйер не были ни статскими советниками, ни даже коллежскими асессорами. Разночинцы, вышедшие в дворянство, могут быть почтенными писателями, если только они люди с дарованием, образованностью и добросовестностью, а не фигляры и не наглецы» (XI, 213).

Третье упоминание, обличительная картина жизни крестьян в *Характерах*, хотя и было приведено поэтом как доказательство прогресса, происшедшего с XVII в., на самом деле перекликалось с трагическими сценами из крестьянской жизни *Путешествия из Петербурга в Москву* и могло быть истолковано как своеобразная дань памяти Радищева. Во всех трех случаях Пушкин обращается к Лабрюйеру как к единомышленнику, объективному писателю, свидетельство которого заслуживает полного доверия. Отбирая из его биографии лишь важное для себя, конструируя его мысль, цитируя для себя самое ценное, Пушкин создает «своего» Лабрюйера, возможно и несколько отличного от моралиста, жившего в XVII в.

Однако в начале жизненного пути, когда Пушкин только начинает делать первые шаги в прозе, ему близок писатель-психолог, проникательный наблюдатель людей, замечательный стилист, воссоздавший своеобразный трагикомический «театр» французских нравов XVII в. *Характеры* Лабрюйера вдохновляли на прочтение их в игровом ключе. С «учебы» по этой книге началась необычная, нетривиальная, чисто пушкинская форма усвоения иноязычной традиции: «игра по...».

Вторая глава
«ТВЕРСКОЙ ЛОВЕЛАС
С.-ПЕТЕРБУРГСКОМУ ВАЛЬМОНУ
ЗДРАВИА И УСПЕХОВ ЖЕЛАЕТ»
(*Опасные связи* Шодерло де Лакло)

Весь ум его почерпнут из *Liaisons dangereuses*...

Пушкин
Гости съезжались на дачу

Значение для Пушкина французского психологического романа конца XVIII – начала XIX в. не исчерпывается традиционными формами литературной связи (усвоение, полемика, отталкивание) и выходит за привычные рамки воздействия одной национальной литературы на другую. Нетривиальный характер усвоения Пушкиным французской романной традиции обусловлен исключительной ролью *литературного быта* в культурной жизни России его времени и тем особым местом, которое занимает в художественном мире Пушкина творческое *игровое поведение*.

Наибольший интерес в этом отношении представляют четыре французских романа: *Опасные связи* Шодерло де Лакло, *Фоблас* Луве де Кувре, *Валери* Юлианы Крюденер, *Адольф* Бенжамена Констана. Эти произведения, глубоко различные по духу, направлению, форме, авторской позиции и эстетической ценности, имели, однако, одну общую черту, весьма важную для восприятия построенной по ним «игры» — исключительную популярность. В те времена *Опасные связи*, *Фоблас*, *Валери*, *Адольф* были знакомы всем. Тот, кто их не читал, знал о них понаслышке. О них спорили, они определяли в чем-то читательские вкусы эпохи, упоминания о них в литературе приобретали характерологическую функцию. Герои этих романов воспринимались как типы, лица нарицательные, их имена становились символом определенной этической позиции, неким эталоном нравственности. С этой точки зрения названные произведения можно рассматривать как единый текст.

В нашу задачу не входит всесторонний анализ этих романов. Из достижений их авторов, усвоивших, кстати сказать, лучшие традиции французской психологической прозы (Ларошфуко, Лафайет, Прево, Мариво, Кребийон-сын, Мармонтель, Руссо), нас интересуют лишь те, которые оказались значимыми для художественных исканий Пушкина. Взятые в совокупности, эти самостоятельные произведения разных жанров в своем единстве как бы образуют новый текст. Его прочтение позволяет по-новому осмыслить детали художественного творчества

Пушкина и дать новую интерпретацию казалось бы уже известным фактам. Независимо от того, представлял ли французский роман сложное сочетание сентиментализма, литературного рококо и просветительского реализма (*Опасные связи*), был ли он образцом неоруссоистского сентиментализма (*Валери*), «аналитическим» романом предромантизма (*Адольф*) или произведением массовой литературы (*Фоблас*), у Пушкина он находит отзвук в «игровом» ключе, своеобразно «разыгрывается» поэтом в жизни и, переплавленный фантазией художника, так или иначе отражается в его творчестве.

Прочитанные скорее всего в лицейские годы, эти романы приобрели для Пушкина новый интерес и актуальность в момент обращения поэта к прозе. С середины 1820-х гг. Пушкин «по-своему» решает проблему творческого усвоения французской психологической традиции, он как бы переносит вопрос в сферу игрового поведения. В отличие от литературного статуса «Арзамаса», где «игрой» становилось пародийное отношение к «высокой» словесности и обновлению подлежала жанровая природа преимущественно *поэтических* форм (эпиграмма, пародия, дружеское послание), в литературном быте «мира» Михайловского — Тригорского «игра» манифестируется творческим поведением, своеобразным «проигрыванием» в жизни психологического романа, а предвещающая функция литературного быта оказывается связанной с жанрообразующими элементами *прозы*.

Игровое поведение, как известно, составляет важный элемент в творческой жизни Пушкина и безотносительно к литературе. Достаточно вспомнить его «устные новеллы», блистательные импровизации, экспромты, остроумие дружеских бесед. Однако в момент обращения Пушкина к прозе актуальность приобрели такие необычные формы творческой игры, как шуточная «литературная маска», неожиданная психологическая «роль», стилизованное дружеское письмо.

Сравнительное литературоведение чаще всего изучает факты художественного воздействия, сравнивая тексты с текстами. Однако не менее интересны сами механизмы влияния: изучая не только результат творческого общения, но и его процесс, мы получаем возможность увидеть много нового и в самих художественных произведениях. Творчество Пушкина, в частности, дает интересный материал для выяснения связи художественного произведения и породившего его быта. Вместо привычной цепочки *произведение — произведение* получаем более сложную: *произведение — быт — произведение*. Однако и сам быт здесь — явление более многоплановое, чем часто считают. Быт зачастую рассматривается как фон, механически отражаемый в произведении. Изучение творческого процесса зрелого Пушкина позволяет взглянуть на это соотношение более диалектично. Претворенное в жизнь искусство подвергается существенной трансформации. Сам же быт вокруг творца оказывается в той или иной степени организованным по законам искусства. *Олитературенный быт* в свою очередь становится своеобразной предысторией творчества, ранним этапом создания художественных произведений. История создания пушкинского *Романа в письмах* — характерный пример того, как творческое поведение писателя, преломленное через

игровой литературный быт, трансформируется в художественное произведение. Быт как бы осуществляет предваряющую функцию, он — воспроизводящее лоно литературы.

Отмечая эпохи, в которые «искусство властно вторгается в быт, эстетизируя повседневное течение жизни», отмеченные обычно «взрывом художественной талантливости»¹, Ю. М. Лотман включает в их число и первую треть XIX в. в России, когда в русский быт «властно» вторгается европейская литература. Значение европейской литературной традиции для бытового поведения Пушкина отметил в свое время П. Е. Щеголев: «Герои чужеземные влияли не на изображение лиц в поэмах Пушкина, не на литературу, а на жизнь, прежде всего они были образцами для жизни»². При всей справедливости этого замечания, оно недостаточно точно, в нем отсутствует представление об «эстетическом» характере пушкинского отношения к «чужеземным героям». «Игра» здесь предстает как существенный компонент процесса художественного исследования жизни, один из важных путей овладения Пушкина реалистическим методом и одна из конструктивных форм реализации литературных связей.

Как нам представляется, подобная позиция особенно характерна для Пушкина периода Михайловской ссылки. Герои *Опасных связей*, *Валери*, *Фобласа*, *Адольфа* становятся на время светской «ипостасью» поэта. Пушкин как бы облачается попеременно в наряд Вальмона, Густава де Линара, Адольфа, обыгрывание шуточной «литературной маски» становится одним из проявлений таинственного мира творческой лаборатории писателя и вместе с тем этапом в истории создания многих его художественных текстов.

Воздействие французского романа на литературный быт пушкинской поры заметнее всего проявляется в дружеской и любовной переписке поэта, причем связь бытового эпистолярного поведения с психологическим романом приобретает здесь формы самые разнообразные.

Переписка Пушкина давно уже рассматривается исследователями как некоторый арсенал идей, тем, образов, стилистических заготовок для будущих произведений. Однако та сторона переписки, которая роднит ее с эпистолярным романом, — эстетическая организованность отдельного эпистолярного периода — долгое время оставалась вне внимания исследователей. А между тем, включаясь в «игровую» переписку, Пушкин видел литературное задание не только в создании того или иного письма, но и целой очереди писем, объединенных своеобразной художественной общностью. Наибольший интерес, с этой точки зрения, представляют письма Пушкина времени Михайловской ссылки и «холерного» 1831 г., то есть периодов резкой амплитуды контрастных настроений, причем

¹ Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 тт. Т. I. Таллинн, 1992. С. 285.

² Щеголев П. Е. Из изысканий в области биографии и текста Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. IV. С. 112.

«игра по роману» как черта эпистолярного поведения в большей мере свойственна первому из названных периодов¹.

Характерная особенность переписки Пушкина северной ссылки — сочетание в письмах игровой радостной настроенности с острой тоской и горечью. С одной стороны, письма поэта создают впечатление мира радости, веселого озорства и молодости. С другой стороны, такого рода признания, как «Михайловское душно для меня», «умираю от скуки», «кюхельбекерно», «глухая деревня» — составляют неизменный мотив всей переписки. В сочетании двух столь противоположных настроений, исключающих, казалось бы, друг друга, в их диапазоне сказывались пушкинская широта характера и полнота восприятия им жизни. Художественная целостность переписки поэта определялась не только эстетическим фактором, но и самой реальностью: в письмах нашли отражение, условно говоря, два мира: «мир» Михайловского (ситуация «поднадзорного») и «мир» Тригорского (ситуация «игры»)².

Соседство Тригорского существенно изменило характер «игрового» письма. Такие письма писались поэтом и в годы южной ссылки (например, письмо «Арзамасам» от 20 сентября 1820 г.), но они сохраняли эпистолярную традицию «Арзамаса», то есть отличались четко осознанной литературностью (пародия, снижение «высоких» штампов, каламбур) и шутливостью мужского братства (дружеские прозвища, намеки, кружковая семантика, нецензурная лексика).

Кроме того, письма Пушкина раннего периода хранили память и о стихотворном дружеском послании «Арзамаса», что не раз отмечалось исследователями. Представление о художественной стороне пушкинской переписки привычно связывалось как раз с этой традицией³. Однако, хотя временная дистанция, отделяющая «Арзамас» от северной ссылки, и не велика, отличие дружеского послания от «игрового» письма Пушкина весьма существенно. Первое, восходящее к традиции французского стихотворного послания (Вольтер, Грессе), условно-поэтическое, в стихах, придающее даже реалиям условный характер, и второе, восходящее к эпистолярному роману, хранящее память о документальности, прозаическое, в котором условное предстает как реальность, — принадлежат к разным художественным традициям. Игровой быт Тригорского вообще существ-

¹ О переписке Пушкина лета-осени 1831 г. см.: Паперно И. А. Переписка Пушкина как целостный текст (май-октябрь 1831 г.) // Учен. зап. Тартуского ун-та. № 420. Studia Metrica et poetika II. Tartu, 1977. С. 71–82.

² О переписке Пушкина «мира» Михайловского (ситуации «поднадзорного») см.: Вольперт Л. И. Дружеская переписка Пушкина михайловского периода (сентябрь 1824 г. – декабрь 1825 г.) // Пушкинский сборник. Л., 1977. С. 54–62.

³ См.: Степанов Н. Л. Письма Пушкина как литературный жанр // Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М., 1966. С. 91–100; его же. Дружеское письмо начала XIX века; там же. С. 66–90; Семенко И. М. Письма Пушкина // Пушкин А. С. Собр. соч. в 9 тт. Т. 9. М., 1962. С. 389–406; Todd William Mills III. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Princeton, New Jersey, 1976; Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 294–320.

венно отличался от литературной атмосферы «Арзамаса», пронизанной духом веселой карнавално-трагедийной игры (шутовские похороны, заседания в дорожной карете, буффонные протоколы, пародия масонского обряда), когда быт «хоронит исчерпавшие себя жанрово-стилистические миры литературы и генерирует новые»¹.

Литературный быт Тригорского не был ориентирован на жанровую природу *пародии*, его «поисковая» функция — обновление жанра *романа в письмах*. Отличие и от дружеского письма, и от дружеского послания «Арзамаса» пушкинской игровой переписки периода северной ссылки определялось прежде всего участием *женщин* в эпистолярной игре. Письма и воспоминания обительниц Тригорского, *Дневник* А. Н. Вульфа, наконец, письма самого Пушкина ко всему кругу лиц, связанных с семьей Осиповых-Вульф, раскрывают атмосферу «игры», царящую в Тригорском (а позднее в Малинниках, тверском поместье Вульфов), и Пушкина, как одного из ее вдохновителей. Живость поэта, его обаяние, искусство беседы и переписки, «пир молодых затей» его музы озаряли особым светом культурный быт дружеского кружка².

Игровой мир Тригорского как нельзя лучше соответствовал современному пониманию *игры* (по Йохану Хейзинге, это — деятельность «свободная», «избыточная», «незаинтересованная», «пространственно ограниченная», имеющая «свой внутренний порядок», способная создать «оазис счастья»³). В «отгороженном топосе» царил атмосфера дружбы и влюбленности, чрезвычайно способствующая общей увлеченности перепиской. Письма пишут все: Прасковья Александровна Осипова, ее старшая дочь Анна Николаевна, ее племянницы Анна Петровна Керн и Анна Ивановна Вульф (Нетти), ее сын Алексей Николаевич, ее падчерица Александра Ивановна (Сашенька), брат поэта Лев Сергеевич и, наконец, сам поэт. И даже маленькая Евпраксия (Зизи) мечтает о переписке: «Евпраксия уморительно смешна, я предлагаю ей завести с тобой философическую переписку, — пишет Пушкин брату 20 ноября 1824 г. — Она всё завидует сестре, что та пишет и получает письма» (XIII, 123).

Все эти письма, написанные чаще всего по-французски и иногда с недюжинным мастерством (частное письмо, особенно любовное и дружеское, в те времена — своего рода литературный жанр) могли бы составить своеобразный *эпистолярный роман*.

Представление о дружеской переписке как об особом рода эпистолярном романе сложилось в России еще в XVIII в.: «Переписка друзей <...> это история

сердца, чувствований, заблуждений»¹. Однако в то время имелся в виду роман *сентименталистский*, с его поэтикой «чувствований», «излияний» сердца. Для проникнутой духом «игры» переписки пушкинской эпохи этот серьезный и дидактический жанр в качестве образца годился уже значительно меньше, требовались иные примеры для подражания. Такие образцы предоставил русскому литературному быту французский XVIII век. Наибольшее воздействие на эпистолярное поведение людей пушкинской поры оказало произведение, по пронзительности и глубине психологического анализа не имевшее равных в предшествующей традиции, и вместе с тем самый «игровой» роман эпохи — *Опасные связи* Шодерло де Лакло.

Разрешу себе небольшое отступление. В 1973 г. Ю. П. Любимов поставил в московском Театре на Таганке посвященный Пушкину спектакль «*Товарищ, верь...*»², и там как своеобразная находка использовалась постоянно повторяющаяся деталь: из кареты выпрыгивают пять *Пушкиных*: один — высокий, красивый, другой — низкий, похожий на обезьянку, третий — светский, во фраке, четвертый — «ссылный», в деревенской рубашке, пятый — в дорожном костюме. Но, главное, все они разные, каждый — индивидуальность, неповторимая личность. При этом одни из них — веселые, озорные, воплощающие легкое пространство *игры*, а другие — грустные, полные мрачных предчувствий. По мере приближения к развязке (лейтмотивом звучал зловещий *отсчет* десяти дуэльных шагов) «веселые» Пушкины постепенно исчезали, а «грустные» заплоняли сцену. *Театральный язык* счастливо и зримо «решал» феномен исключительной *многогранности* личности поэта (кстати сказать, в качестве научного консультанта Ю. П. Любимов пригласил Ю. М. Лотмана). Я была на премьере, видела, как *игровой* Пушкин заражал зрителей весельем, но тогда мне и в голову не приходило, что режиссерская находка (и именно *эта* ипостась) имеет лично ко мне какое-то отношение.

Когда в шестидесятые годы я начала работать на кафедре русской литературы Псковского педагогического института, я обнаружила, что там все *занимаются* Пушкиным (естественно, рядом пушкинские места: Михайловское, Тригорское). Это была как бы единая, общая тема; на кафедре царил бережное и трепетное отношение к Поэту, его личности, биографии и творчеству; регулярно выходил «Пушкинский сборник», проводились пушкинские конференции. Признаться, я была в растерянности: до того я занималась современной французской литературой. Вернувшись в Тарту (там был мой *дом*, я вела «челночную» жизнь), поспешила за советом к Ю. М. Лотману: как быть? Ответ был мгновенным: «Вашей темой, Madame, будет «Пушкин и Франция». Вообще-то мы на «ты» (вместе кончали Ленинградский университет), но поскольку он учился у меня французской грамматике (лексикой он владел: уходя на фронт, взял с собой словарь,

¹ Исупов К. Г. Игра в литературном творчестве и произведении. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Донецк, 1975. С. 6.

² «Когда же он решался быть любезным, то ничто не могло сравниться с блеском, остротой и увлекательностью его речи» (Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1974. С. 34. В дальнейшем: Керн А. П.

³ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М. 1992. С. 17, 19, 20, 34.

¹ Из письма М. Н. Муравьева И. И. Ханькову от 28 февраля 1779. См.: Кулакова Л. И. Поэзия Муравьева // *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967. С. 20.

² Текст Ю. П. Любимова и Л. В. Целиковской.

75000 слов, заучивал, если удавалось, по 20 слов в день), разговаривая со мной о *серьезных предметах*, переходил на «Вы». Еще недавно этой темой заниматься было невозможно (она с конца 40-х по конец 50-х гг. в связи с гонениями на т. н. «космополитизм» была, фактически, под запретом), но в 1960 г. вышла книга Б. В. Томашевского *Пушкин и Франция* и обстановка изменилась. Пушкиным я никогда не занималась. С чего начать? Решила — с писем. Я их читала внимательно и раньше, но теперь требовалось совсем другое *чтение*. И вот, когда я добралась до писем эпохи северной ссылки, я вдруг, поначалу едва уловимо, ощутила родство переписки с чем-то мне хорошо знакомым, да, конечно, с *Опасными связями*, одним из самых популярных романов эпохи. Поначалу я сочла свое «ощущение» ошибочным («причудилось!»), а гипотезу — маловероятной, но каково же было мое изумление (и радость!), когда я наткнулась на обращение Пушкина к А. Н. Вульфу в письме от 27 октября 1828 г. — «С.-Петербургскому Вальмону». Гипотеза получила подтверждение¹. Оказалось, эпистолярный «мир» Михайловского-Тригорского полон «игры», и она идет «по Шодерло де Лакло». С этим открытием я поспешила к Ю. М. Лотману. «Поздравляю, Madame, Вы нашли *свой* аспект, — обрадовал он меня, — у Пушкина лишь два упоминания Лакло, Вы же в связи с этим именем *открыли* целый новый “игровой” мир и при том совершенно не выдуманный». По мере изучения вопроса становилось все ясней: игра идет не только по *Опасным связям*, но и по многим другим французским *романам, повестям*, а также по *комедии, шутливой поэме, ироническому эссе*, частному *письму*. Тема незаметно разрасталась, захватывая все новые жанры, «игровые» топосы, литературные *миры*.

Сочетание компаративистского и культурно-исторического методов долгое время оставалось для меня достаточной методологической базой исследовательской работы. Однако возникший под влиянием теории литературного структурализма Ю. М. Лотмана интерес к семиотике авторского поведения привлек мое внимание к малоизученному аспекту — *творческой игре* по моделям французской литературы. Начальный импульс к разработке такого подхода дал самый «театральный» и самый «игровой» роман эпохи — *Опасные связи*.

Исследователь, обратившийся к теме «Пушкин и Шодерло де Лакло», сталкивается с неожиданным явлением: роман Лакло, пользовавшийся во Франции шумным успехом и выдержавший с 1782 по 1823 гг. около десяти авторизованных и несколько десятков «пиратских» изданий, в России окружен завесой молчания. После появления в 1804 г. русского перевода романа под названием «Вредные знакомства, или Письма, собранные одним обществом для предостережения других» (без указания имен автора и переводчика) нет никаких свиде-

¹ См.: *Вольперт Л. И.* Гипотеза как метод осмысления и реконструкции фактов (некоторые соображения о гипотезе в литературоведении) // *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. Изд. 2-, испр. и доп. С.-Пб., 2008. С. 20–34. (То же в Интернет-издании: http://ruthenia.ru/volpert/Volpert_2010.pdf). В дальнейшем: *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции.

тельств о жизни этой книги в России. В то время как европейская проза и, в частности, чувствительный европейский эпистолярный роман вызывает восторженные отзывы и подражания, об *Опасных связях* почти нет откликов¹. А Левинсон, автор первой фундаментальной статьи в России о Шодерло де Лакло, глубоко изучивший вопрос рецепции романа во Франции, с изумлением констатирует, что в России, кроме упоминаний Пушкиным *Опасных связей*, ему ничего не удалось обнаружить². *Habent sua fata libelli*. Об *Опасных связях* все знают, все читали, но никто не упоминает. Во Франции *Опасные связи* в 1823 г. «за оскорбление нравственности» приговором уголовного суда были осуждены на уничтожение, а в 1825 г. изъяты из обращения. В России ханжеский заговор молчания заменил французский уголовный суд.

По-видимому, своей судьбой роман Лакло был обязан репутации «безнравственного» романа, которая следует за ним с момента его появления во Франции. «Желая нарисовать своих героев людьми необычными, он не устоял от искушения их приукрасить, отчего нарисованная им картина может служить не столько наставлением, сколько опаснейшим соблазном», — писал Гримм в одной из первых рецензий на роман³. Другой причиной молчания, возможно, было то, что книга Лакло с ее углубленным изображением характеров, своеобразием творческого метода не укладывалась в рамки привычной классификации. Ее нельзя было отнести к разряду «эротических» романов, не умещалась она и в схему представлений об эпистолярном нравоучительном романе типа Ричардсона и Руссо.

Французский XVIII век создал несколько произведений, которые опередили свое время, вышли за рамки привычных представлений эпохи и были малопопулярны и не оценены по заслугам не только в XVIII в., но и в первой половине XIX в. Это *Манон Леско* Прево, *Племянник Рамо* Дидро и *Рассуждения о причинах неравенства* Руссо. В России первой половины XIX в. на них почти нет откликов. К ним относятся и *Опасные связи*.

Опасные связи (Choderlos de Laclos. *Les liaisons dangereuses*, 1782) — глубоко новаторское произведение. Являясь завершением традиции любовно-сентиментального эпистолярного романа XVIII в. (Ричардсон, Руссо), следуя всем канонам жанра, *Опасные связи* предвосхитили многие черты реалистического романа XIX–XX вв. аналитическим психологизмом, точно выверенной композицией, разнообразием полнокровных характеров, стилистическим многоголосием.

До Лакло полифоничный по своей сути эпистолярный роман не знал такого разнообразия «точек зрения» в плане оценки, психологии, фразеологии: каждый из семи основных корреспондентов романа — носитель независимого «видения»

¹ О популярности в России европейского эпистолярного романа см.: *Ситовский В. В.* Очерки из истории русского романа Т. 1, вып. 2. СПб., 1910. С. 375.

² *Левинсон А.* «Опасные связи» и их автор // *Русская мысль*. Кн. 2. 1914. С. 111.

³ Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm. Revue sur les textes originaux. Т. 13. Paris, 1880. P. 109.

мира, из их восприятия одного и того же события возникает сложное, емкое, «стереофоническое» представление о происходящем.

Традиционное построение эпистолярного романа осложнено в *Опасных связях* наличием двух планов, «подлинного» и «обманного», переплетающихся в тончайшем, запутанном узоре. Элементы игры, притворства, маскировки пронизывают роман. Ежеминутно перед читателем возникает оппозиция между «есть» и «кажется», многие персонажи уподоблены фигурам на шахматной доске, перемещаемым невидимым игроком.

На первый взгляд, *Опасные связи* близки предшествующему любовно-чувствительному эпистолярному роману твердой нравственной позицией, морализаторским концом, наказующим порок. Однако голос автора-рассказчика в предисловии к книге обнаруживает элемент некоей игры, «мороченья» читателя, который как бы включен в «игровую стихию» романа. Прямолинейная авторская апологетика нравственной пользы от чтения этого «соблазнительного» романа заключает изрядную долю иронии, «благопристойный» конец оставляет читателя в недоумении, личности героев остаются во многом непроясненными, их судьбы — загадочными.

При всем сходстве Вальмона с другими привлекательными бытовыми «злодеями» романов XVIII в. (Ловлас, Фоблас) — это герой иного плана. Создавая образы виконта де Вальмона и маркизы де Мертей, Лакло не только довел до предела руссоистскую критику «цивилизованного» человека, но и, продолжая психологическую традицию Лафайет и Прево, предвосхитил в чем-то стремление к самоанализу романтических героев (Рене, Адольф, Октав) и мастерство «игры» на сцене жизни таких персонажей, как Сорель, Растиньяк, Бекки Шарп.

Используя возможности самораскрытия, заключенные в жанре письма, Лакло изобразил своих героев тончайшими психологами, способными подвергнуть скрупулезному анализу любой порыв своей и чужой души, предвидеть каждый шаг своих жертв, каждый перелом в развитии их чувств, неосознанные и темные инстинкты души.

Вальмон и Мертей — подлинные теоретики «любовной науки», основанной на знании логики развития чувства, диалектики души. Они ищут трудной борьбы, в которой «победу» приносит основанная на продуманном расчете «стратегия» любви, холодная и циничная. В плане статьи об *Опасных связях*, отмечая главное в этих героях, Шарль Бодлер записал: «Любовь к войне и война в любви. Любовь к борьбе. Тактика, правила, методы. Слава победы»¹.

Вальмон и Мертей — великие мастера перевоплощения, смены масок. С каждым корреспондентом они разговаривают «его» языком, в «его» манере. В царстве переписки они — полные хозяева: все «виды оружия», все методы, все

¹ Baudelaire Ch. Les liaisons dangereuses (Notes analytiques et critiques). Oeuvres posthumes. Paris, MCMVIII. P. 178. (В XX в. роман *Les liaisons dangereuses* привлекал внимание исследователей многих школ; нам наиболее близка концепция Мишеля Делона / Michel Delon.)

приемы им известны. Они пересылают друг другу копии всех важных писем, своих и чужих, полученных и отправленных, чем достигается полнота и «много-ступенчатость» информации.

Герои Лакло играют не только в письмах, но и в жизни. Они становятся самими собой только в письмах друг к другу, но и здесь цинично-доверительная откровенность подчас принимает форму одной из масок.

На этих двух героев Лакло возложил до поры до времени функцию автора-рассказчика, их комментарии осведомляют читателя о «подлинном» или «обманном» характере событий, они ведут всю интригу, разыгрывают шахматную партию до того момента, пока Лакло не приводит их к столкновению друг с другом и не перемешивает по своему желанию фигуры на доске.

Наградив Вальмона и Мертей красотой, умом, вкусом, искусством подчинять себе людей, Лакло создал тип блестящего «сверхзлодея», отталкивающего и привлекательного одновременно. Хотя на них лежит печать нравственного осуждения французского дворянства накануне революции 1789 г., эти образы не лишены своеобразного обаяния¹. Вальмон и Мертей приковали к себе внимание многих поколений читателей, их имена стали нарицательными, синонимами сложного комплекса понятий: утонченной рефлексии, бездушного разврата, блестящего шествистия среди поверженных сердец, талантливой стратегии в умении побеждать.

Упоминания Пушкиным *Опасных связей* относятся к 1828–1829 гг. К этому же времени относятся начало работы над *Романом в письмах*, отрывок *Гости съезжались на дачу*, план романа *L'Homme du monde* (*Светский человек*). Однако его знакомство с произведением Лакло произошло, без сомнения, в лицейские годы, а следы некоторого воздействия *Опасных связей* заметны уже в первой главе *Евгения Онегина*.

При обрисовке Онегина как знатока «науки страсти нежной» в нем подчеркнуто искусство притворства, умение перевоплощаться, артистичность: «как рано мог он лицемерить», «казаться мрачным», «являться гордым», заставить свой взор «блистать послушною слезой». Онегин показан умелым «стратегом», тонким психологом. Ему открыта жизнь души, логика чувства, он умеет побеждать «умом и страстью», «приятной лестью забавлять», «подслушать сердца первый звук», «пугать отчаяньем готовым» и в конце концов «Добиться тайного свиданья... И после ей наедине Давать уроки в тишине!».

Известно, что герой пушкинского романа в стихах соотносим не только с русской действительностью, но и с общеевропейской книжной культурой. В его облике запечатлены черты многих модных персонажей. Он не только «от жизни», но и «от литературы». Таков он и в восприятии Татьяны и подчас в авторском восприятии: «Что ж он? Ужели подражанье...», «Москвич в гарольдовом плаще, // Чужих причуд истолкованье», «Или Мельмот — бродяга мрачный. Иль

¹ «Он хотел привлечь читателей нежной, кроткой Турвель, а они восхищались порочной Мертель» (*Манн Г. Собр. соч. в 8 тт. Т. 8. М., 1956. С. 57*).

вечный жид, или Корсар, // Или таинственный Сбогар». В глазах Татьяны в нем слились «Любовник Юлии Вольмар, // Малек Адель и де Линар, // И Вертер, мученик мятежный, // И бесподобный Грандисон...».

Пушкин сам намекнул на литературный источник донжуанского обличья своего героя. В черновом варианте девятой строфы первой главы значились строки: «Любви нас не природа учит, а первый пакостный роман» (VI, 226). «В те годы <...> таким пакостным романом *par excellence* считались *Опасные связи* Шодерло де Лакло, произведение утонченное и блестящее», — писал П. К. Губер¹.

Отдаленную переключку с Шодерло де Лакло можно обнаружить в творчестве Пушкина начала 1820-х гг. (первые главы *Евгения Онегина*) и, о чем будет идти речь ниже, конца 1820-х гг. (первые опыты в прозе). Однако самым значительным является все то, что связано с воздействием *Опасных связей* на литературный быт пушкинской эпохи и, в частности, эпистолярную игру «мира» Тригорского.

Ориентация на иную по сравнению с «Арзамасом» и сентименталистским романом «литературность» придает переписке обитателей Тригорского новые черты, сообщающие ей сходство с романом, подобным *Опасным связям*. Тесный дружеский круг партнеров по переписке закрепляет их ролевые позиции в этой эпистолярной игре. Шуточная мистификация, подставной адресат, коллективное послание или торжественное коллективное сжигание «опасного» письма — вся эта игра строится в какой-то мере по образцу эпистолярного романа.

Особый интерес, безусловно, представляют письма Пушкина, его голос в этом «полифоничном» романе. Пушкин в своих письмах с легкостью меняет стиль, оттенки тона и интонацию в зависимости от адресата. Подчеркнуто почтительный тон в письмах к Прасковье Александровне сменяется дружески-наставительным брату Льву, насмешливо-небрежным — к Анне Н. Вульф. Шуточное «обманное» письмо, лукавая приписка к чужому посланию, веселый «отчет» в стихах — все эти шалости в «царстве переписки» — его стихия. Он может написать в присутствии одной поклонницы несколько страстных, иногда одинаковых, писем другим: «Я была бы довольна вашим письмом, если бы не помнила, что вы писали такие же, и даже еще более нежные в моем присутствии к Анете Керн, а также к Нетти» (XIII, 554), — напишет ему Анна Николаевна Вульф из Малинников 20 апреля 1826 г.

Было бы любопытно проанализировать переписку этого круга как необычный эпистолярный роман, но материал слишком обширен. Ограничимся одним эпизодом — перепиской Пушкина с Анной Петровной Керн. Переписка началась еще до встречи в Тригорском, с шуток, свидетельствовавших о далеко не романтическом представлении Пушкина об очаровательной племяннице П. А. Осипо-

вой¹. Поэтому можно понять тех, кто усмотрел налет игры в поведении Пушкина, выказавшего при первой встрече с А. П. Керн крайнюю робость и застенчивость («...робость видна была в его движениях», — вспоминала А. П. Керн)².

Пять писем Пушкина, написанные к А. П. Керн в порыве искреннего и страстного увлечения, удивительным образом сочетают в себе непосредственное чувство и «игру», живой голос сердца и «романические» красоты стиля.

О том, как Пушкин «строит» свою переписку с А. П. Керн, лучше всего говорит следующий красноречивый эпизод. 14 августа 1825 г. Пушкин отправил в Ригу на имя А. П. Керн два письма, одно для нее, а другое якобы для П. А. Осиповой, но фактически также предназначенное ей. Пушкин знал, что ее тетушки уже в Риге нет, и рассчитывал, что Анна Петровна его распечатает. При этом он лукаво предупреждал: «Не распечатывайте прилагаемого письма. Это нехорошо. Ваша тетушка рассердится» (XIII, 547). Это «обманное» письмо было полно шуточных обвинений Анны Петровны в кокетстве: «Что же до ее кокетства, то вы совершенно правы, оно способно привести в отчаяние» (XIII, 547). Встревожившись, что письмо и вправду может попасть в руки Прасковьи Александровны, он взывает: «Ради Бога, не отправляйте г-же Осиповой того письма, которое вы нашли в вашем пакете. Разве вы не видите, что оно было написано только для вашего собственного назидания?» (XIII, 549). А успокоившись, Пушкин с удовлетворением отмечает, как славно «построен» этот необычный эпистолярный роман: «Но полюбуйтесь, как с божьей помощью все перемешалось: г-жа Осипова распечатывает письмо к вам, вы распечатываете письмо к ней, я распечатываю письмо Нетти — и все мы находим в них нечто для себя назидательное — поистине это восхитительно!» (XIII, 547).

По сравнению с перепиской южной ссылки характер любовного письма «мира» Тригорского заметно меняется. И ранее Пушкин писал подобные письма (например, «Неизвестной» от июля 1823 г.), но они были проникнуты серьезной интонацией. Теперь же атмосфера игры сказывается и на любовных посланиях: «Если вы приедете, — обещает Пушкин А. П. Керн, — в понедельник я буду весел, во вторник восторжен, в среду нежен, в четверг игрив <...> и всю неделю — у ваших ног» (XIII, 547). И любовная переписка подчинена своим негласным «законам». Ни у кого нет уверенности, что письмо пишется для одной пары глаз: «Наши письма наверное будут перехватывать, прочитывать и потом торжественно предавать сожжению» (XIII, 546), — предупреждает поэт Керн. Любовное письмо не исключает «коллективного авторства». Игровой элемент шуточного «коллективного авторства» — в обыгрывании «мужской» и «женской» авторских позиций, в сочетании «русской» и «французской» эпистолярной речи. Письмо к А. П. Керн от 8 декабря 1825 г., кончающееся шутивным признанием, учитывает, по-

¹ Губер П. К. Дон-Жуанский список Пушкина. Пг., 1923. С. 39.

¹ См.: Письмо А. Г. Родзянко и А. П. Керн Пушкину от 10 мая 1925 г., а также письмо Пушкина А. Г. Родзянко от 8 декабря 1924 г. и стихотворение Пушкина, обращенное к А. Г. Родзянко, «Ты обещал о романтизме...».

² Керн А. П. С. 34.

видимому, осведомленность «соавтора» (Анны Николаевны Вульф): «снова берусь за перо, чтобы сказать вам, что я у ваших ног, что по-прежнему люблю вас, что иногда вас ненавижу, что третьего дня говорил о вас гадости...» (XIII, 550).

Известно, что в оценке писем поэта к А. П. Керн пушкинисты разошлись. Некоторые (например, Б. Л. Модзалевский) увидели в них только искренний порыв, горячее чувство, другие (П. И. Новицкий, А. Ахматова, П. К. Губер, Л. П. Гроссман) усмотрели в них черты «галантности», тактики любовной науки¹.

Если бы исследователи с самого начала учитывали принятые в эпистолярном «мире» Тригорского негласные правила игры, сблизившие переписку с романом, то этот спор, возможно, и не возник бы как беспредметный.

Атмосфера игры еще больше характерна для жизни в Малинниках, где по приглашению П. А. Осиповой Пушкин провел октябрь и ноябрь 1828 г. Здесь царит обстановка веселья и игры, кипят юные страсти и юные страдания. К женской молодежи Тригорского присоединились еще кузины Алексея Вульфа Лиза Полторацкая и Катенька Вельяшева, ее подруга Машенька Борисова². Приезд Пушкина — «великое событие»³, его приняли очень тепло, о чем он шутливо сообщал Вульф: «Меня приняли с должным почитанием и благосклонностью» (XIV, 33). Пушкин ухаживает попеременно за всеми барышнями, разыгрывает заядлого Дон Жуана, заслуживает прозвища «вампир» и «Мефистофель» и пишет не без удовольствия в письме к Дельвигу: «Здесь очень много хорошеньких девчонок <...> я с ними вожусь платонически, и от этого толстею и поправляюсь в моем здорovie» (XIII, 34)⁴.

¹ См.: Новицкий П. И. Бытовой и литературный портреты А. П. Керн // Керн А. П. Воспоминания. Л., 1929. С. 9; Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // Вопросы литературы, 1970, № 1. С. 167; Губер П. К. С. 172; Модзалевский Б. Л. Анна Петровна Керн. Л., 1924. С. 129.

² Мария Васильевна Борисова, дочь старичьего помещика, сирота, прототип Маши Мироновой. «Пушкин, бывший здесь осенью, очень ввел ее в славу» (Дневник А. Н. Вульфа 1928–1831 гг. // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Выпуск XXI–XXII. СПб., 1915. С. 9).

³ «Все съезжались, чтобы увидеть его, побыть с ним, рассмотреть его как необыкновенного человека» (Фессалоницкий С. А. Из рассказов о Пушкине его современников. Воспоминания А. И. Понафиной (урожд. Вульф) // В наши дни. Калинин. 1986, № 2. С. 92).

⁴ Пушкинские строки стихов и писем, посвященные тригорско-малинниковскому окружению, проникнуты, как правило, шутливой интонацией: «Netty здесь... Вот уже третий день, как я в нее влюблен» (XIII, 50), — писал Пушкин А. Н. Вульфу.

К Netty «За Netty сердцем я летаю
 В Твери, в Москве.
 И R и O позабываю
 Для N и W».

(III, 139)

К Анне Н. Вульф «Увы! напрасно деве гордой
 Я предлагал свою любовь.

В таком же ключе развиваются и отношения поэта с Евпраксией Вульф (в замужестве — баронесса Вревская). Ей посвящены «игровой» мадригал, созданный летом 1826 г. (пик увлеченности ею Пушкиным), когда в Тригорском три месяца гостит другой горячий поклонник Зизи, поэт Николай Языков:

Вот, Зина, вам совет: играйте!
Из роз веселых заплетайте
Себе торжественный венец, —
И впредь у нас не разрывайте
Ни мадригалов, ни сердец.

Ей же посвящены и «игровые» строки в *Евгении Онегине*:

За ним строй рюмок узких длинных,
Подобно талии твоей,
Зизи, кристалл души моей,
Предмет стихов моих невинных,
Любви приманчивый фиал,
Ты, от кого я пьян бывал!

Примечательно, что в черновиках Пушкин сопровождает портрет Зизи комплиментарным эпитетом «французский»: «Соперница картин французских», «Ты

Ни наша жизнь, ни наша кровь
Ее души не тронет твердой».

(III, 452)

К Катеньке Вельяшевой

«Через год опять заеду
и влюблюсь до ноября».

(III, 151)

К Сашеньке Осиповой

«Я вас люблю, — хоть я бешусь,
Хоть этот труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь!»

(III, 28)

К Алексею Вульфу

«В Троегорском до ночи,
А в Михайловском до света;
Дни любви посвящены,
Ночью царствуют стаканы,
Мы же — то смертельно пьяны,
То мертвецки влюблены».

(XIII, 109)

ученица мод французских» (VI, 402)¹. К Евпраксии в ту пору Пушкин испытывает чувство нешуточное, и все же не замечать специфику мира «игры» и в данном случае было бы ошибочно.

Атмосфера, царящая в Малинниках, отлично передана в *Дневнике* А. Н. Вульфа: «В Крещение приехал к нам в Старицу Пушкин. С ним я заключил оборонительный и наступательный союз против красавиц, отчего его и прозвали сестры Мефистофелем, а меня — Фаустом. Но Гретхен (Катенька Вельяшева), несмотря на советы Мефистофеля, ни на волокитство Фауста, осталась холодна, все старания были напрасны»².

Особенности игрового быта пушкинской поры определяют своеобразие прямого упоминания Пушкиным романа Ш. де Лакло, сделанного им в письме А. Н. Вульфу от 27 октября 1828 г. Только зная характер взаимоотношений в Тригорском и Малинниках, можно понять смысл шуточного послания поэта. К этому письму в полной мере можно отнести замечание Г. О. Винокура: «Пушкин работал над своими письмами, как над художественным продуктом. Он, несомненно, видел в них своеобразное литературное задание»³.

Послание А. Н. Вульфу в еще большей степени, чем другие пушкинские письма, имело явное «литературное задание», было написано не для «двух глаз», предполагало некоторую аудиторию (во всяком случае, аудиторию Малинников). Даже по форме оно было припиской Пушкина к письму Анны Николаевны Вульф брату⁴. Его можно рассматривать как кусочек пушкинской прозы, своеобразную стилизованную шутку-миниатюру.

В письме Пушкина нашли отражение не только бытовые подробности приезда Пушкина в Малинники (восторженная встреча, расспросы барышень о Вульфе, восхищение Пушкина Машенькой Борисовой), но и отличное знание Пушкиным *Опасных связей*, стилизация письма под роман Ш. де Лакло.

Ориентация поэта на *Опасные связи* подчеркнута уже обращением: «Тверской Ловелас С.-П.<етер>Бургскому Вальмону здравия и успехов желает». С шуточной лестью Пушкин величает живущего в столице Вульфа Вальмоном, а себя — скромно Ловеласом. Выразительное сопоставление этих двух имен как

нельзя лучше передавало интонацию иронического восхищения провинциального Дон Жуана перед столичным соблазнителем.

В романе Шодерло де Лакло сопоставление имен Вальмона и Ловеласа — существенный характерологический прием. Герой Лакло почитает себя соблазнителем «рангом выше», *цель* Ловеласа кажется ему примитивной, *способы* — грубыми: «Прибегать после более чем двух месяцев забот и трудов к способам, мне совершенно чуждым! Рабски влачиться по чужим (Ловеласа. — Л. В.) следам и восторжествовать бесславно! Нет»¹.

Не только сопоставление имен Вальмона и Ловеласа, но и весь характер письма, его стиль, шутивно-эротическая направленность, имитация откровенного разговора двух Дон Жуанов, — все это напоминало *Опасные связи*. Сам характер обращения (ср. «Виконт де Вальмон — маркизе де Мертей»), оппозиция *провинциальный — столичный* (соблазнитель) близки манере Лакло².

Семнадцать строк письма наполнены до краев литературной игрой. За шутивно-официальным оборотом («Честь имею доложить...») следует парадокс в вальмоновском духе о привлекательности безнравственности: «Утверждают, что вы *гораздо хуже меня* (в моральном отношении), а потому не смею надеяться на успехи, равные вашим». Затем звучит шутивная интонация скрытого предательства, прикрываемого уверениями в собственном «чистосердечии»³. «Требуемые от меня пояснения на счет вашего П.[етер]Бургского поведения дал я с откровенностью и простодушием — от чего и потекли некоторые слезы и вырвались некоторые недоброжелательные восклицания, как напр.: “какой мерзавец! какая скверная душа!”», но я притворился, что их не слышу»⁴.

Конец письма, верный духу «игры», пародирует литературные штампы, чем охотно занимаются в своих письмах и герои Лакло: «При сей верной оказии до-

¹ См.: *Вольперт Л. И., Краснобородько Т. И.* Игровой мир Пушкина: эпизод быта Тригорского (Пушкин и Зизи) // Пушкинские чтения в Тарту 4. Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария. Тарту, 2007. С. 9–31. В статье мною выдвигается гипотеза, что пьеса *Зима. Что делать нам в деревне?* (1829) — зашифрованное лирическое прощание поэта с Евпраксией Вульф.

² *Вульф А. Н.* С. 52.

³ *Винокур Г. О.* Пушкин-прозаик // *Винокур Г. О.* Культура языка. М., 1925. С. 293.

⁴ «Вечером принесли мне письма от Матери и Сестры, а в последнем милую приписку от Пушкина, которая начинается желанием здравия Тверского Ловеласа С.-Петербургскому Вальмону. <...> Верно он был в весьма хорошем расположении духа и, любезничая с тамошними красавицами, чтобы пошутить над ними, писал ко мне...» (*Вульф А. Н.* С. 23).

¹ *Лакло Ш. де.* Опасные связи. М.–Л., 1965. С. 202. Пер. с франц. Н. Я. Рыковой. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² В письме к Мертей, пародируя благочестивый стиль, в котором он вынужден упражняться, чтобы попасть в тон к набожной г-же де Турвель, Вальмон использует противопоставление «столичный-деревенский»: «Сдается мне, что как миссионер любви вы обратили больше людей, чем я. Мне известны ваше рвение, ваше пламенное усердие, и если бы бог любви судил нас по делам нашим, вы стали бы когда-нибудь святой покровительницей какого-нибудь *большого* города, в то время как друг ваш сделался самое большое — *деревенским* проповедником» (18) (курсив мой. — Л. В.).

³ В переписке Вальмона и Мертей подспудно звучит угроза разоблачения и предательства, прикрываемая уверениями в чистосердечной дружбе. Нанеся маркизе коварнейший удар, Вальмон пишет: «Однако взаимная наша дружба, столь чистосердечная с моей стороны, сколь и признанная с вашей, заставила меня пожелать, чтобы вы подвергнулись испытанию минувшей ночью» (292).

⁴ Пушкин и на самом деле рассказал кое-что в Малинниках о «любовных проказах» приятеля: «От Сестры же я узнал, что здесь делали мои красавицы и Пушкин, клеветавший на меня, пока он тут был» (*Вульф А. Н.* 46).

ношу вам, что Мария Васильевна Борисова есть цветок в пустыне, соловей — в дичи лесной, перла — в море и что я намерен на днях в нее влюбиться».

В стиле литературной шутки пишет Пушкин дружеское письмо Вульфу и через год, по дороге из Арзрума в Петербург, из тех же Малинников с «отчетом» о «состоянии дел» в Тверской губернии. Величая Вульфу «Ловласом Николаевичем», а его «пассию» «Клариссой», Пушкин в озорной манере сообщает обо всех знакомых барышнях: «Гретхен хорошеет и час от часу делается невиннее <...>, Ал.[ександра] Ив.[ановна] заняла свое воображение отчасти талией и задней частью Кусовникова, отчасти бакенбардами и картавым выговором Юргенева» (XIV, 49).

Литературный быт пушкинского окружения, особенности эпистолярной и поведенческой игры «мира» Тригорского проливают свет на один из загадочных «эпизодов» биографии поэта, вызвавший в свое время оживленную дискуссию среди пушкинистов. Речь идет о *Дневнике* А. Н. Вульфа, в котором Пушкин был представлен провинциальным Дон Жуаном, и опубликование которого в 1915 г. произвело «ошеломляющее впечатление»¹. Некоторые исследователи оскорбились за Пушкина и ополчились против Вульфа (М. А. Цявловский, П. Е. Щеголев)². Другие, придав слишком большую важность записям Вульфа, выдвинули целые концепции о моральном облике Пушкина: «Интересна и ошеломляюще-неожиданна роль Пушкина в любовных представлениях Вульфа, — писал В. Вересаев. — Характер этой роли странным образом совершенно не обращает на себя внимание исследователей»³.

Была возможность просто не замечать «вульфовского эпизода» пушкинской биографии, но такой подход вряд ли можно было считать научным. Естественно, что многие исследователи попытались этот эпизод объяснить. Было высказано предположение о затаенной недоброжелательности Вульфа⁴, о своего рода «подыгрывании» ему со стороны Пушкина, который «все время говорит с ним его языком, в его стиле, поощряет и благословляет на поступки, к которым Вульфа тянет самого»⁵, и даже о возможности клеветы со стороны Вульфа. За исключе-

нием мысли о клевете (Вульф вел дневник для себя и совершенно искренне) во всех этих предположениях есть рациональное зерно.

Ко всему этому можно добавить еще одно объяснение, связанное с попыткой проникновения в психологию творчества Пушкина в момент обращения его к прозе. Выдвигаемое предположение отнюдь не претендует на безусловность, оно — одно из возможных. Входящий в него элемент биографической «реконструкции» делает его в достаточной степени гипотетичным.

Письма Вульфу, столь близкие духу романа Лакло, наводят на мысль, что Пушкин разыгрывает не просто Дон Жуана, а временами строит игру по *Опасным связям*, как бы примеряет к себе роль Вальмона. Ассоциация с *Опасными связями* была в сознании Пушкина уже при создании образа Онегина, как знатка «науки страсти нежной», которой «нас» учит не природа, а эротический роман. Возможно, что она иногда возникала и тогда, когда Пушкин «строил» любовную переписку: тон некоторых писем, «игра» стилями, «обманные» письма, — все это невольно наводит на мысль об *Опасных связях*. Литературная маска проглядывает минутами и в поведении Пушкина в эти годы: запись в альбом светской барышни *донжуанского списка*¹, большое число увлечений особенно в 1828 г., по выражению А. Ахматовой, в «самый разгульный пушкинский год», «когда исследователю грозит опасность заблудиться в прелестном цветнике избраниц»².

Не удивительно, что первая встреча Пушкина в Тригорском с А. П. Керн могла вызвать непосредственную ассоциацию с романом Лакло: «Вальмон из *Опасных связей*, начиная свою кампанию против г-жи Турвель, тоже прикидывался застенчивым и боязливым»³.

Конечно, живой, темпераментный, отзывчивый на все доброе и прекрасное, Пушкин, по существу, весьма далек от сухого бездушного героя Лакло⁴. Валь-

¹ Вересаев В. В. В двух планах. Статьи о Пушкине. М., 1929. С. 81.

² «Вульф оказался недостойным того счастья, какое ему выпало на долю — называться приятелем великого поэта», — писал М. А. Цявловский. (Голос минувшего, 1916, № 2. С. 285). «Вульф в жизни остался достойным гнева и жалости эмпириком любви, а Пушкин, для которого любовь была гармонией, изведаль высший восторг небесной любви» (Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. Пг., 1917, 2-е изд. С. 49).

³ Вересаев В. В. С. 83. В пылу борьбы против прюдничества и ложной канонизации образа Пушкина Вересаев придавал излишнюю значимость записям Вульфа, не замечая шуточного оттенка многих из них.

⁴ Вересаев объясняет «затаенную вражду» Вульфа к Пушкину сложными отношениями в Тригорском. (Вересаев В. В. С. 93). В *Дневнике* Вульфа читаем: «Я видел Пушкина, который хочет ехать с матерью в Малинники, что мне весьма неприятно, ибо от этого пострадает доброе имя и Сестры и Матери» (Вульф А. Н. С. 9).

⁵ Вересаев В. В. С. 85.

¹ См.: Левкович Я. Л. «Дон Жуанский список» Пушкина // «Утаенная любовь» Пушкина. СПб., 1997. Составители Иезуитова Р. В., Левкович Я. Л.

² Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. С. 200.

³ Губер П. К. С. 162.

⁴ По существу, даже в «игре» он совсем не похож на Вальмона. Он с удовольствием сообщает Дельвигу, что «возится» с тверскими барышнями «платонически», подчеркивает для А. П. Керн в романе *Валери* весьма возвышенные строки, обращается к Катеньке Вельяшевой с шутивными стихами, проникнутыми нравственным чувством:

Хоть я грустно очарован
вашей девственной красотой,
Хоть Вампиром именован
Я в губернии Тверской,
Но колен моих пред вами
Преклонить я не посмел
и влюбленными мольбами
Вас тревожить не хотел.

(III, 151)

мон — одна из минутных и шуточных «масок» Пушкина, он надевает эту маску не часто и перед немногими (иногда перед братом Львом, П. А. Вяземским, С. А. Соболевским, которые как персонажи «вне круга» время от времени получают информацию о ходе дел¹, минутами — перед Анной Николаевной Вульф)².

Но охотнее всего Пушкин надевает эту маску перед А. Н. Вульфом. Алексей Вульф, «зеленый» юнец, на 6 лет моложе его, влюбленный поочередно во всех своих кузин, партнер и соперник Пушкина (часто более удачливый), составляет благодарную аудиторию в этом спектакле. Вульфа чрезвычайно интересуют «тайны любви», Пушкин разыгрывает перед ним «знатока» и «покорителя» женских сердец. «...женщин же он знает как никто. От того, не пользуясь никакими наружными преимуществами, всегда имеющими большее влияние на прекрасный пол, одним блестящим умом приобретает благосклонность оногo»³, — с восхищением записывает в дневнике Вульф.

Можно высказать предположение, что Пушкин разыгрывает перед Вульфом роль, несколько напоминающую героя Лакло, не только потому, что его эта роль забавляет, а Вульфу она интересна.

С середины 1820-х гг. Пушкина начинает манить «суровая проза». Он по-своему переживает итоги литературного XVIII в., ищет жанры, темы, героев. Один из первых соблазнов — эпистолярный роман. Пушкину ясно одно: какой бы это ни будет жанр, любовная тема прозвучит непременно: «Я вспомню речи неги страстной, Слова тоскующей любви», «Несчастной ревности мученья, Разлуку, слезы, примиренья». Пушкин готовит себя к этой теме, стремится эстетически осмыслить собственный опыт. Обстановка всеобщей влюбленности, увлеченности перепиской в Тригорском-Малинниках — отличная атмосфера для «вживания» в ситуацию страсти. Пушкин и включен в живой хороривод Тригорского, и постоянно смотрит на него со стороны. «У меня с Тригорскими завязалось дело презабавное — некогда тебе рассказывать, а уморительно смешно» (XIII, 130), — сообщает он брату 20 декабря 1824 г. П. В. Анненков, отмечая эту особенность позиции Пушкина в Михайловском, когда поэт одновременно и участник и зритель событий, писал: «Он был светилом, вокруг которого вращалась вся эта жизнь, и потешался ею, даже и тогда, когда все думали, что он плывет без оглядки вместе с нею»⁴.

Опасные связи — одно из тех произведений, по которому можно было бы изучать и «игру», и психологизм, и поэтику эпистолярного романа. Для Пушкина

перенесение романа в жизнь — литературное упражнение, собственные письма — заготовки к прозе¹.

Как и Стендаль в эти годы, готовясь к психологической теме, изучает страсть на материале литературы, окружающей жизни и собственном опыте, так и Пушкин «по-своему» стремится изучить психологию любви. Стендаль, собирая материал для трактата *О любви*, неоднократно обращается к *Опасным связям*. Пушкину также близка эта позиция и ощущение связи литературы с собственным бытовым поведением. С той же легкостью, с какой он некогда менял маску унылого элегика на байроновский «гарольдов плащ», Протей-Пушкин облекается теперь в наряд Вальмона. И особенно охотно он играет эту роль перед Вульфом. Не удивительно, что А. Н. Вульф, поставленный в позицию наблюдателя, видящего лишь один ракурс, принял условно-литературную маску за чистую монету и представил Пушкина на страницах своего *Дневника* таким провинциальным Мефистофелем, «отчаянным волокитой», занятым преимущественно совращением прекрасного пола.

Всеобщая увлеченность перепиской, мастерство, с которым писались письма, «игра» страстей, «точек зрения», «жизненных позиций», отличное знание беллетристики и, особенно, эпистолярного романа, весь этот быт, окрашенный литературой, стал той питательной средой, в которой зародился замысел *Романа в письмах*; «...бытовое поведение идет впереди творчества, указывая ему пути»².

Поэтому не случайно, что Пушкин начинает писать роман в селе Павловском, имени Вульфов по соседству с Малинниками, что имена героинь романа Лизы и Саши — это имена тверских барышень, кузин А. Н. Вульфа³, уклад жизни — знакомый быт псковско-тверских поместий, мир героев — мир самого Пушкина⁴. Против всех правил жанра, предписывающих автору оставаться в тени, Пушкин насыщает письма героев своими мыслями и заботами⁵. Эпистолярный роман пронизан светом его личности, даже собственное его имя звучит в переписке героев⁶.

Однако, хотя пушкинский роман и глубоко «русское» произведение, он многими нитями связан с традицией европейского эпистолярного романа⁷. Любовная

¹ См. письмо Пушкина С. А. Соболевскому от февраля 1828 г.

² «...о, этот человек превосходит даже вас, чему я никогда не могла бы поверить, он идет к цели гигантскими шагами; представьте себе, я считаю, что он даже превосходит вас предприимчивостью», — пишет А. Н. Вульф Пушкину об одном своем поклоннике (XIII, 555).

³ Вульф А. Н. С. 52.

⁴ Анненков П. В. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 282.

¹ См.: Маймин Е. А. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики // Пушкинский сборник. Псков, 1962.

² Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981. С. 119.

³ О Лизе Полторацкой и Саше Осиповой А. Н. Вульф писал: «Дружба этих двух девушек единственная в своем роде: Лиза, приехав в Тверь, чрезвычайно полюбила Сашу, они сделались неразлучными...» (Вульф А. Н. С. 44).

⁴ В письмах героев много автореминисценций из писем Пушкина.

⁵ Проблема «нового» и «старого» дворянства, исторической памяти народа, литературная борьба, понятие «неблагопристойности» в литературе.

⁶ «Теперь я понимаю, за что В[яземский] и П[ушкин] так любят уездных барышень. Они их истинная публика» (VIII, 50), — пишет Лиза Саше.

⁷ Я не упоминаю о русском эпистолярном романе (Эмин, Левшин, Львов) в связи с его откровенно подражательным характером. См.: Ситовский В. В. Очерки из истории

интрига, переписка главных героев с наперсниками, борьба героини с «соблазнителем», ее «побег», преследование ее героем — классическая схема чувствительного эпистолярного романа.

Так же как европейский эпистолярный роман (*Юлия, или Новая Элоиза, Опасные связи, Валери, Дельфина*), пушкинский *Роман в письмах* генетически восходит к *Клариссе* Ричардсона. Руссо, Ш. де Лакло, Крюднер, де Сталь одновременно и усваивают многое из достижений Ричардсона, и отталкиваются от него, каждый из этих авторов «по-своему» воспринял ричардсоновскую традицию, «на свой манер» обогатил поэтику эпистолярного романа. Для них общим стало стремление к большей естественности, правдоподобию страстей, к созданию менее схематических персонажей. В предисловии к *Дельфине* Жермен де Сталь критикует героев традиционного эпистолярного романа за «чрезмерную чувствительность, неуместную гордость, напыщенную добродетель»¹. Она выступает за сохранение в романе «...той совершенной натуральности, без которой нет ничего великого»².

Однако осуждение в теории еще не означало способности осуществить на практике новые принципы. Все эти романы (в том числе и *Дельфина*) в большей или меньшей степени страдают излишней чувствительностью, назидательностью и растянутостью.

Позиция Пушкина по отношению к Ричардсону, как известно, весьма противоречива: он неоднократно подчеркивает его значение в истории развития европейского романа и вместе с тем критикует его за дидактичность, многословие и скуку.

В *Романе в письмах* Пушкин значительно расширяет программу, предложенную Жермен де Сталь: никаких трогательных излияний, риторики, пафоса; чувствительность, многословность, дидактизм решительно изгнаны из романа, не персонажи-схемы, а живые люди — его герои. Пушкин создает любовный роман

русского романа. Т. 1, вып. 2. СПб., 1910. С. 374. Пушкин обычно отзывался о нем с легкой иронией:

В ней вкус был образованный. Она
Читала сочиненья Эмина.

(V, 86)

Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа.
Любовь Луизы и Армана,
Иль переписка двух семей.
Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей.

(V, 4)

¹ Дельфина. Сочинение госпожи Сталь-Гольштейн. Москва, 1803. С. 6.

² Там же. С. 5.

почти без слов о любви, а там, где они есть, они звучат предельно сдержанно. Друг другу любовники вообще не пишут. Вместо возвышенных, дидактичных героинь — персонажи из плоти и крови, живые, ироничные и остроумные.

Позиция Пушкина по отношению к Ричардсону напоминает во многом позицию Шодерло де Лакло. Автор *Опасных связей* значительно ближе к английскому прозаику, в чем другие последователи Ричардсона (Руссо, Крюднер, Сталь): он не только высоко оценивает творчество Ричардсона, но и строит роман на прямой сюжетной параллели с *Клариссой*, ставит однотипных с ричардсоновскими героями в схожую ситуацию¹. Но в то же время Лакло и отталкивается от традиции Ричардсона сильнее других, он значительно обогащает поэтику жанра, усложняет композицию, углубляет психологизм, вводит «игру», ироническое, скептическое начало. *Опасные связи* представляют собой как бы промежуточное звено между *Клариссой* и *Романом в письмах*.

Нас интересует в первую очередь та сторона поэтики обоих произведений, которая связана с «игрой» (в самом широком понимании этого слова). С этой точки зрения пушкинский роман — произведение мало изученное и в достаточной степени законченное, игровое начало представлено довольно полно (в «обманных» письмах, в «игре» точек зрения и стилей, в ощущении героями жизни как театра, в остроумии и живости корреспондентов).

Однако и в этом узком плане воздействие *Опасных связей* на Пушкина отнюдь не носило характера обязательности: между обоими произведениями было большое число не поддающихся учету промежуточных звеньев традиции (обширная мемуарная и эпистолярная литература конца XVIII — начала XIX в.). Но важно учитывать и то обстоятельство, что эпистолярный роман после Шодерло де Лакло (*Валери, Дельфина* и др.) предельно «серьезен», в нем нет и намека на лукавство, иронию, скепсис, и, разумеется, нет и следа «игры».

Своим обаянием *Роман в письмах* во многом обязан той легкой дымке игрового начала, которой он окутан. Без нее пушкинский роман превратился бы в суховатую переписку, насыщенную публицистическими идеями и лишённую сюжетного динамизма.

Выдвинутая Лизой ложная причина «побега» из Москвы создает в романе «обманный» план, в который завлекается и читатель. Лукавство Саши, тонко поддерживающей предложенный Лизой тон недомолвок и намеков, ее хитроумные попытки вынудить подругу к признанию, притворно-искреннее изумление Лизы, небрежная индифферентность ее тона, скрывающая глубокую заинтересованность узнать, кому ее отъезд в тягость, — все это придает роману живость и остроумную пикантность.

¹ Стендаль, отдавая должное новаторству Лакло, все же назвал *Опасные связи* «подражанием *Клариссе*» (Стендаль. Собр. соч. в 15 тт. Т. 15. М., 1959. С. 265. В дальнейшем ссылки на Стендаля в русском переводе даются на это издание с указанием в тексте книги тома и страницы. Ссылки на роман *Красное и черное* даются на издание: Стендаль. Красное и черное. Л., 1941. Перевод Г. П. Блока).

Вынужденное, внезапное «признание» Лизы, определяющее переход от «обманного» плана к «истинному», приводящее к «прозрению» и искусно введенного в заблуждение читателя, — эффектный сюжетный поворот, усиливающий занимательность романа.

Переплетение «обманного» и «подлинного» плана — древнейший литературный прием, с блеском используемый в комедии. Эпистолярный роман до Лакло его почти не знал¹. Пушкин, используя драматические потенции жанра, его диалогическую структуру, с помощью «разговора писем» конструирует мир, в чем-то похожий на призрачный мир комедии.

Игровой план романа сочетается с восприятием его героями жизни как спектакля, а себя — как актеров. Персонажи *Романа в письмах* умеют посмотреть на себя со стороны, заметить смешную сторону создавшейся сцены. Например, Владимир, удовлетворенный своим удачным исполнением роли «благопристойного» наглеца, пишет другу: «Мужчины отменно недовольны моею *fatuité indolente*, которая здесь еще новость. Они бесятся, тем более что я чрезвычайно учтив и благопристоен, и они никак не понимают, в чем именно состоит мое нахальство — хотя и чувствуют, что я нахал» (VIII, 54).

Письмо Владимира о его внезапном появлении у тетушки в деревне отражает эту способность видеть в жизни «театр», создать задуманную «сцену», артистически ее разыграть. В письме к другу он в деталях описывает всю мизансцену, в которой есть и «статисты», и «обстановка», и, главное, искомая «реакция» героини: «Наше первое свидание было великолепно. Тетка м<оя> была именинница. Всё соседство съехалось. Явилась и Лиза — и едва поверила самой себе, увидев меня <...> Она не могла же не признаться, что я приехал сюда только для нее. По крайней <мере> я постарался дать ей это почувствовать» (VIII, 54). В этом восприятии жизни как театра слышится переключка с Лакло: «Я так рассчитал время в пути, чтобы явиться как раз тогда, когда все будут за столом. Я действительно упал с неба, как оперное божество в финале спектакля <...> при первом же слове чувствительная святоша узнала мой голос, и у нее вырвался крик» (с. 293), — описывает Вальмон сцену своего внезапного появления в поместье тетушки, г-жи Розмонд.

«Игра» в *Опасных связях* органически связана с одним из важнейших достижений поэтики Лакло — своеобразным многоголосием. Композиция *Опасных связей* построена на сочетании различных «точек зрения», каждое событие дается через восприятие многих персонажей, всякий раз оно предстает перед читателем в новом освещении.

Уже первое событие в сюжете — приезд Вальмона к г-же Розмонд — показан в восприятии пяти персонажей. Вальмон видит в нем счастливый случай, представивший ему достойный его усилий, «трудный» объект для любовной атаки,

¹ Наметки этого приема заметны уже в *Клариссе* (например, сцена побега Клариссы из дома). Однако своего развития этот прием у Ричардсона еще не получил. В *Опасных связях* он лежит в основе композиции романа.

Мертей — досадную помеху в ее планах, г-жа Турвель — возможность «обращения» заблудшей души, г-жа Воланж — очередное коварство Вальмона, г-жа Розмонд — радость общения с любимым племянником. Мастерство Лакло особенно ярко проявилось именно в полифонии: различное «видение» мира героями романа определено разницей в их социальном положении, возрасте, характере, темпераменте, культурном уровне.

Многоголосие представлено в *Опасных связях* не только в плане оценки и психологии, но и в плане фразеологии: стилистическая полифония впервые зазвучала в эпистолярном романе. Мы слышим то детски-наивный язык Сесиль, то грубовато-вульгарную речь Азолана, егеря Вальмона, пытающегося подделываться под язык господ, то чувствительно-возвышенную интонацию Дансени, то деловитую речь стряпчего Бертрана, то благочестиво-назидательную — отца Ансельма. Меняются герои — меняется стиль их писем. Например, Дансени к концу романа взрослеет, расстается с многими иллюзиями и прекраснотушной чувствительностью, и стиль его писем, не утрачивая благородства интонаций, становится суховато-сдержанным.

Классицистическая проза не знала полифонии. Многие из современников Лакло не одобрили его новаторства, полагая, что грубость стиля некоторых писем «испортила» хороший роман. «Это большой недостаток — пытаться дать каждому персонажу его собственный стиль, — писал граф де Тилли в своих мемуарах. — В результате рядом со страницей, блестяще написанной, мы встречаем ненужные наивности или непростительные небрежности, которые кажутся не столько контрастами, сколько пятнами»¹. Сам Лакло считал стилистическую полифонию своей заслугой и писал в предисловии к роману: «Недостатки эти отчасти, может быть, искупаются одним достоинством, свойственным самой сущности данного произведения, а именно *разнообразием стилей* — качеством, которого писателю редко случается достигнуть, но которое здесь возникает как бы само собой, и во всяком случае, спасает от скуки однообразия» (с. 3).

Удачное исполнение Вальмоном и Мертей их «ролей» зависит от способности уловить чужую «точку зрения» и построить соответственно свое произведение. Способность к игре, умение перевоплощаться даны Лакло в прямой связи с высокой образованностью и культурой героев².

В структуре образа «блестящего» злодея культурная характеристика очень важна. Интеллектуальный «блеск» этих персонажей определен культурой мысли и языка, остроумием, иронией, силой критического подхода. Для Мертей литература — школа жизни и школа «игры»: «Я изучала наши нравы по романам, а наши взгляды по работам философов» (с. 145). Для нее дар писателя лишен мисти-

¹ Цит. по статье: *Эфрос А. М.* Шодерло де Лакло и «Опасные связи» // Шодерло де Лакло. *Опасные связи*. М.—Л., 1933. С. 20.

² В письмах Вальмона и Мертей упомянуты Алкивиад, Сократ, Плавт, Лафонтен, Пирон, г-жа Севинье, Дю Белле, Грессе, Мармонтель, Реньяр, Лесаж, Вольтер, Руссо, Ричардсон, исторические деятели, образы мифологии и Библии.

ческого ореола, она полагает, что в какой-то степени и сама его не лишена. По ее мнению, чтобы безошибочно играть свою роль в спектакле жизни, «нужно сочетать ум писателя с талантом комедианта» (с. 145).

Вальмон и Мертей мастерски подделываются под стиль своих корреспондентов. Знание разных культур, разных стилей, разных интонаций создает возможность талантливой «смены масок». Когда Мертей с легкостью меняет благочестиво-елейный тон (к г-же Волажан) на возвышенно-чувствительный (к Дансени), а Вальмон — покаянно-благочестивый (к отцу Ансельму) на восторженно-робкий (к Турвель) и дружески-доверительный (к Дансени), они выступают не только тонкими психологами, но и знатоками культуры эпохи¹. Литература для них — лучшее руководство для изучения стилей. Издеваясь над возвышенно-сентиментальным слогом, Вальмон иронически замечает: «Кажется, именно так выражается чувствительный Сен-Пре». При этом он так мастерски его имитирует, что его письма и вправду подчас трудно отличить от писем Сен-Пре². Описывая Вальмону любовный спектакль, которым она решила «осчастливить» своего шеваля, Мертей упоминает литературные тексты, помогшие ей войти в роль: «...читаю главу из *Софы*, одно письмо *Элоизы* и две сказки Лафонтена, чтобы восстановить в памяти несколько оттенков тона, который намеревалась усвоить для данного случая» (с. 29)³.

Некоторые особенности своеобразия *Романа в письмах* также связаны с многоголосием. Пушкин здесь продолжает разрабатывать поэтику полифонии, намеченную уже в *Аране Петра Великого*⁴ и ставшую важным структурным приемом в его зрелой прозе (*Повести Белкина*). Сделаем оговорку: в незаконченном произведении, состоящем из десяти писем, элемент многоголосия мог быть только намечен. И все же четыре «голоса» романа, четыре «точки зрения» составляют сложное, емкое видение мира. Герои по-разному оценивают «побег» Лизы в деревню, «погоню» за ней Владимира, по-разному видят и оценивают сцену внезапного появления Владимира в деревне. «В другое время меня бы очень занимало общее желание привлечь внимание приезжего гвардейск<ого> оф<ицера>, беспокойство барышень, неловкость мужчин, хохот их при собственных шутках, и между тем учтив<ая> холодность и совершенное невнимание гостя» (VIII, 51), — иронически комментирует эту сцену Лиза.

¹ В *Барышне-крестьянке* Пушкина Лиза также в состоянии сыграть две роли благодаря превосходному знанию разных стилей, разных культур, которое органически входило в понятие «светской культуры».

² В *Метели* ассоциация со стилем Сен-Пре возникает в сознании Марьи Гавриловны в момент признания в любви Бурмина: «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо Saint-Preux» (VIII, 24).

³ Ср. с ироническим пушкинским замечанием: «Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово-в-слово взято из немецкого романа» (VIII, 237).

⁴ Ср. «точку зрения» на ассамблею Петра I, Ибрагима, Кормакова, Гаврилы Афанасьевича и «дуры» Екимовны.

Богатство мысли, прелесть и остроумие писем пушкинских героев в значительной мере определены их высокой образованностью; мир культуры — важная органическая часть их жизни. Их письма свидетельствуют о разнообразии интересов, богатстве их внутреннего мира¹.

Независимость мысли, ирония, способность к критическому анализу определяют обаяние образа Лизы, оправдывают ее роль своеобразного «арбитра вкуса». Для нее литература — модель жизни, труд писателя лишен всякой мистической загадочности. В письме к Саше она дает тонкий анализ русских романов XVIII в., выказывает недюжинное воображение, смело предлагает остроумный рецепт для создания нового «современного» романа.

Ощущая свою духовную близость к Клариссе, она в то же время относится к ричардсоновской героине несколько насмешливо. В отличие от романтической Татьяны, для которой «обольстительный обман» «сладостного романа» — сама жизнь, а Кларисса — идеальный образ, Лиза воспринимает героиню Ричардсона не без легкой иронии.

Хотя непосредственный разговор о чувствах занимает в *Романе в письмах* сравнительно небольшое место, в нем все же довольно сильно ощущается мастерство Пушкина-психолога. За внешней простотой и безыскусственностью самоанализа героев стоит тонкое понимание душевных движений и проницательное самонаблюдение.

С еще большей силой пушкинский психологизм проявится в неоконченных отрывках конца 1820 — начала 1830 гг., когда появится тема осужденной светом «незаконной» любви, образ любящей женщины, бросающей вызов свету. В психологической интерпретации этой темы Пушкин ближе всего к Бенжамену Констану и Жаку Ансело. Однако Констан многое взял от Лакло, Пушкин как бы испытал опосредованное через Констан воздействие автора *Опасных связей*.

Опасные связи — первый французский роман аналитического психологизма, Констан и Стендаль в дальнейшем углубят метод Лакло. Жизнь души подвергнута в *Опасных связях* скрупулезному анализу, герои Лакло «анатомируют» чувство, изучают логику страсти, диалектику ее развития. Особенно удается французскому писателю изображение тончайших переходов, переломов, нарастаний и спадов в жизни души. В конспекте об «Опасных связях» Шарль Бодлер, выделяя в психологизме Лакло самое главное, записал: «Мощь расиновского анализа. Градация. Переходы. Нарастания. За исключением Стендаля, Сент-Бёва и Бальзака, талант редкий в наши дни»².

Эти качества в какой-то мере свойственны и пушкинской прозе. Уже в *Аране Петра Великого* (1827) пять страниц истории любви Ибрагима к графине Д., от момента возникновения страсти до рождения черного ребенка, — блестящий об-

¹ В их письмах упомянуты Ричардсон, Лувэ де Кувре, Лабрюйер, Ламартин, В. Скотт, Адам Смит, Фонвизин, Пушкин, Грибоедов, Вяземский.

² *Beaudelaire Ch. Les liaisons dangereuses*. P. 178.

разец такого рода психологизма. С редким лаконизмом, изяществом и тактом отмечены здесь все этапы развития чувства Ибрагима, переходы, переломы, градация.

Свое дальнейшее развитие психологический метод, связанный с новой концепцией личности, найдет в неоконченных отрывках *Гости съезжались на дачу* и *На углу маленькой площади*. Интерпретация темы «незаконной» любви, осуждаемой светом, страдания женщины, бросившей вызов обществу, быстрое охлаждение эгоистического героя показаны Пушкиным с подлинным психологическим мастерством. Здесь, хоть и очень приглушенно, также иногда слышится переключка с *Опасными связями*. Необычные отношения Зинаиды Вольской и Минского, темы и характер их бесед, фамильно-циничная откровенность Минского, бунт Вольской против условностей света, «злопамятное самолюбие» Минского чем-то неуловимым перекликаются с отношениями Вальмона и Мертей.

Не случайно, по-видимому, что второе из имеющихся пушкинских упоминаний *Опасных связей* находится именно в этом отрывке. В разговоре с Вольской, высмеивая одну за другой возможные кандидатуры на роль ее возлюбленного, о некоем Б** Минский высказывается так: «Он слишком для вас ничтожен <...> Весь ум его почерпнут из *Liaisons dangereuses*, так же как его гений выкраден из Жомини. Узнав его короче, вы будете презирать его тяжелую безнравственность, как военные люди презирают его пошлые рассуждения» (VIII, 40).

Приведенное упоминание весьма важно, так как это единственное известное нам прямое высказывание Пушкина о романе Лакло. Оценка *Опасных связей* дана здесь опосредованно в сложном контексте, так сказать, «с двойным дном». Сложность не в том, что слова произнесены не Пушкиным, а его героем (в данном случае можно считать мнение Минского близким пушкинскому), а в том, что речь идет не столько о самом романе, сколько о восприятии *Опасных связей* одним из его читателей. При этом параллель с трудами Жомини вызывает множество добавочных ассоциаций. Прежде всего *Опасные связи* упомянуты здесь как произведение весьма популярное, ссылка на него не нуждается в добавочных комментариях. Роман Лакло известен так же широко, как и модные теоретические труды Жомини, связь этих имен подчеркивает ассоциацию: «военная стратегия» в бою — «военная стратегия» в любви.

В то же время *Опасные связи* охарактеризованы как роман, у которого можно «позанять ума», как «умная» книга, — параллель с произведениями Жомини только усиливает эту характеристику. Как известно, в начале 1820-х гг. (во время подготовки декабристами военного заговора) теоретические труды Жомини воспринимались с большим почтением и интересом. Пушкин сам охотно упоминает имя Жомини и, как правило, в контексте, связанном с «учеными» беседами, «умным» чтением, «дельным» разговором:

И мог он с ними в с<а>мом деле
Вести [ученый разговор]
И [даже] мужественный спор
О Байроне, о Манюэле,

О карбонарах, о Парни
Об генерале Жомини.
(VI, 217)

... — В кругу своем они
О дельном говорят, читают Жомини.
(VII, 246)

Однако в высказывании Минского заметна и некоторая доля иронии, направленная не только в адрес Б**, тщеславного, живущего «чужим» умом читателя этих книг, но и в адрес самих произведений.

К концу 1820-х гг. работы Жомини потеряли свою актуальность и несколько устарели. Упомянутые в связи с его трудами «пошлые рассуждения» зачеркиваются в какой-то мере слово «гений». «Тяжелая безнравственность», упомянутая в связи с *Опасными связями*, «ума» не зачеркивает. К тому же эта характеристика скорее относится к пустому и циничному Б**, способному извлечь из романа лишь «уроки» определенного свойства. Б** как бы является выразителем тех невысоких читательских вкусов, которые в чем-то определили судьбу произведения Лакло в России.

В то же время эта характеристика в какой-то мере задевает и сам роман, в ней проявилось отношение Пушкина к некоторым сторонам этической ориентировки *Опасных связей*. Воспетая в первой главе *Евгения Онегина* «наука страсти нежной» несколько утратила теперь в глазах Пушкина свое обаяние. Да и сам роман, возможно, казался теперь Пушкину несколько устаревшим. Следует учитывать также, что на отношение Пушкина к *Опасным связям* наложились его несколько изменившаяся оценка в конце 1820-х гг. французского XVIII века в целом. В это время Пушкин кое-что пересматривает из убеждений своей юности, изменяется его отношение к французской просветительской мысли, атеистической и вольнодумной, а также к французской литературе конца XVIII в.

Таким образом, небольшое по размеру, но чрезвычайно емкое высказывание Пушкина об *Опасных связях* охватило целый комплекс идей. В нем нашли отражение не только особенности рецепции романа в России и высокая (хотя и не лишенная критического подхода) оценка его Пушкиным, но и, что для нас особенно важно, хрестоматийная известность *Опасных связей* и его репутация как «образца» для подражания в восприятии читателей пушкинской поры.

Примечательно, что и в глазах Стендаля, высоко ценившего *Опасные связи* за глубину и тонкость новаторского психологизма, роман Шодерло де Лакло — некая «библия» игрового литературного быта. Он назвал *Опасные связи* «молитвенником провинциалов» (15, 265), подчеркнув тем самым особое место романа в потоке французской беллетристики.

Третья глава

«ГУСТАВ ДЕ ЛИНАР — ГЕРОЙ ПРЕЛЕСТНОЙ ПОВЕСТИ БАРОНЕССЫ КРЮДЕНЕР»

I. ЗАГАДКА ОДНОЙ КНИГИ БИБЛИОТЕКИ ПУШКИНА

(Объяснение в любви Анне Петровне Керн при помощи *Valérie*)

О, Густав ангельский! Валерия! Встаете
Вы днем передо мной, как будто бы во плоти ...

Мицкевич
Дяды

В библиотеке Пушкина хранятся два небольших томика в старинных переплетках — роман в письмах Юлианы Крюденер *Валери* (Juliane von Krüdener. *Valérie*, 1803). На страницах романа, как и на многих книгах пушкинской библиотеки, заметны следы карандаша. Собственную манеру чтения Пушкин поэтически охарактеризовал в *Евгении Онегине*, присвоив ее герою поэмы:

На их полях она встречает
Черты его карандаша.
Везде Онегина душа
Себя невольно выражает
То кратким словом, то крестом,
То вопросительным крючком.
(VI, 148–149)

А сам роман *Валери*, на котором «черты карандаша» обильнее, чем на других книгах его библиотеки, поэт включил в круг чтения Татьяны:

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман,
С каким живым очарованьем
Пьет обольстительный обман!
Счастливой силою мечтанья
Одушевленные созданья,

Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон,
Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились.
(VI, 55)

Среди книжных персонажей, занимавших воображение Татьяны, назван и герой, из писем которого составлен *Валери*, — Густав де Линар.

Литературный мир (и один из его знаков — литературное имя) — важная грань общей модели культуры в *Евгении Онегине*. Литературное имя несет в поэме важную функцию, оно не «нейтрально», отобрано поэтом со всей тщательностью, хранит память о сложном комплексе понятий культуры (социальных, эстетических, этических): «Пушкин в *Евгении Онегине* искусно обыгрывает литературные имена и заглавия, превращая их в характеристические эмблемы и символы»¹.

Литературный мир представлен в *Евгении Онегине* многообразно, в частности — это способ характеристики таких сложных образов романа, как «читатель» и «автор». образу «читателя» Пушкин придает не меньшее значение, чем образу «автора», причем читательский мир предстает в поэме как многоплановый и многомерный, авторское отношение к «читателю» дифференцировано, круг чтения «подсвечен» тайной или явной авторской позицией.

Густав де Линар упомянут в числе знаменитых литературных персонажей эпохи не случайно: он входил в галерею идеальных мужских образов, вызывавших восхищение читателей, и особенно читательниц, как во Франции, так и в России начала XIX в. После выхода в свет *Валери*, сопровождавшегося шумным успехом (за один 1804 г. потребовалось три издания книги), имя Густава де Линара тотчас же становится достоянием литературного быта, а затем и литературы, в которой в качестве своеобразного символа начинает использоваться как средство психологической и социальной характеристики персонажей.

Подобную функцию, например, несет упоминание главных действующих лиц романа Крюденер в поэме Мицкевича *Дяды* (начало 1820-х гг.). Герой здесь носит имя Густава, а с героиней читатель знакомится в момент ее раздумий над *Валери*:

Валерия! Тебе все женщины земные
Завидовать должны! Еще бы! Ведь иные

¹ Шарыпкин Д. М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля // Пушкин. Исследования и материалы. VIII. Л., 1978. С. 108.

О Густаве таком мечтой всю жизнь томятся,
Крупницу сходства с ним найти они стремятся¹.

Подобные упоминания не только свидетельствовали о популярности романа Крюденер, но и способствовали еще большей его славе.

Успехом в момент появления *Валери* был обязан не только своим художественным достоинствам, но и тому, что роман пришлось «ко времени»: вместе с вольнодумным веком уходила и галантная литература, проникнутая гельвецианским духом (романы Кребийона-сына, Шодерло де Лакло, Луве де Кувре). Своеобразие общественной обстановки во Франции начала XIX в., появление в 1802 г. первых произведений французского романтизма (*Гений христианства*, *Атала*, *Рене* Шатобриана) оказали воздействие на формирование новых литературных вкусов. В моде — поэтизация христианства, культ природы, меланхолический герой. Жермена де Сталь возрождает на новом уровне традиции эпистолярного романа сентиментализма (*Дельфина*, 1802).

Новые веяния отразились в какой-то мере и в романе Ю. Крюденер². Легкий налет религиозности, модная идеализация чувства, психологизм, не лишенный тонкой наблюдательности, и, наконец, изящество и простота стиля обеспечили *Валери* благосклонный прием публики.

Написанный в традиции чувствительного любовно-психологического эпистолярного романа, *Валери* представлял собой произведение среднего уровня этого жанра с некоторыми чертами эпигонства. Сюжетно-композиционная схема *Страданий юного Вертера* (трагическая история любви чувствительного юноши к замужней женщине, кончающаяся его смертью, изложенная в форме писем героя к другу³) сочетается в произведении Крюденер с руссоистским культом чувства и дана в интерпретации, более близкой Бернандену де Сен-Пьеру, чем самому Руссо, но при этом произведение Ю. Крюденер лишено социальной и философской глубины *Вертера* и *Новой Элоизы*.

Действие романа разворачивается в Италии конца XVIII в. на фоне идиллической природы, в идиллическом мире, населенном безупречными героями⁴. Юный Густав де Линар полюбил супругу графа Б., друга его покойного отца, шестна-

дцатилетнюю Валери. Поначалу он сам не догадывается о своей любви, но затем истина открывается ему. Густав осуждает себя, пытается бороться с чувством, решает расстаться с любимой женщиной навсегда. Он ищет забвения на лоне природы, в монастыре, в путешествиях, но не в силах забыть Валери, заболевает и умирает.

Все три персонажа «треугольника» — идеальные, безупречные герои. Густав де Линар, сочетающий «совестливость» Сен-Пре с «обреченностью» Вертера, способный к нежно-вулканической страсти, — своеобразный «мученик чувства»¹. Так же как фенелоновский Телемак, Сен-Пре или Вертер, он — один из образцовых литературных героев, чьи имена в восприятии читателей эпохи стали символом чувствительности, душевного благородства и нравственности.

Еще более безупречна, чем де Линар, Валери — она не только ангельски добра, обаятельна, высоконравственна, но и до такой степени наивна и невинна, что на протяжении всего романа не догадывается о любви Густава.

Под стать юным героям и граф Б. Он подлинный благодетель Густава, стремящийся заменить ему отца и настолько нежно к нему относящийся, что, узнав о любви де Линара, больше всего горюет оттого, что явился невольной причиной его гибели.

Характеры главных героев романа довольно схематичны (писательницу мало интересуют глубинные процессы психики, подсознание, тайные движения души). И все же *Валери* — шаг вперед в развитии европейского психологизма. Заслуга Ю. Крюденер — в разработке языка психологической прозы и, в частности, стиля любовного послания. Под ее пером впервые в европейском романе чувство заговорило естественным языком, запросто и свободно. Новаторство Крюденер особенно заметно при сопоставлении *Валери* с *Новой Элоизой* Руссо. Хотя де Линар — своеобразный литературный двойник Сен-Пре, стиль его любовных посланий существенно отличается от декламационных и рассудочных, несмотря на всю их чувствительность, писем Сен-Пре. И в *Валери* можно обнаружить стилевые штампы (перифразы классицизма, чувствительную лексику сентименталистов, отзвуки риторической выпренности романтиков), но они не являются определяющими. В целом роман отличается естественностью и простотой стиля: «он задушевен, изящен и прекрасно написан»². В этих особенностях поэтики *Валери* кроется объяснение того факта, что пушкинисты нашли возможным рассматривать любовные послания Густава де Линара в качестве одного из источников письма Татьяны к Онегину. В своих комментариях к *Евгению Онегину* В. Набоков приводит параллели к письму Татьяны из посланий Густава де Линара³, с еще большей очевидностью их можно было бы установить

¹ Мицкевич А. Собр. соч. в 5 тт. Т. 3. М., 1952. С. 107 (перевод Л. Мартынова).

² Об отношениях и переписке Ю. Крюденер с Бернанденом де Сен-Пьером, Жермен де Сталь и Шатобрианом см.: *Эфрос А. М.* Юлия Крюденер и французские писатели // Литературное наследство. Т. 33–34.

³ «Вертер» очень моден во Франции конца XVIII в., вызывает многочисленные подражания, причем, как правило, интерес привлекает лишь любовная тема романа. См.: *Дементьев Э. Г.* Роман Великой Французской революции. Владивосток, 1969. С. 104.

⁴ Роман в какой-то мере автобиографичен. См.: *Пытин А. Н.* Г-жа Крюденер // Вестник Европы, 1869, № 8. С. 592–603; *Брандес Г.* Литература XIX века в ее главных течениях. СПб., 1895. С. 320; *Гречаная Е. П.* Автопортрет баронессы Крюденер и романтический нарциссизм // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы международной научной конференции (VII Гуляевские чтения). Часть 2. Тверь, 1998. С. 34–37.

¹ «...он слишком благовоспитан, чтобы застрелиться, а потому и умирает от чахотки» (*Брандес Г.* С. 355).

² *Брандес Г.* С. 323.

³ См.: *Eugen Onegin. A Novel in Vers by A. Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by V. Nabokov.* N. Y. Vol. 2, 1964. P. 392. См. также: *Сержан Л. С.* «Эле-

в письме Онегина. Е. П. Гречаная нашла отзвуки романа в элегии Ленского¹. Роман Ю. Крюденер с его культом чувства, сентиментальным психологизмом, так же как произведения Ричардсона, Руссо, Мармонтеля — звено в цепи литературной традиции, унаследованной *Евгением Онегиным*.

Пушкин высоко ценил *Валери*, в примечаниях к *Евгению Онегину* он назвал повесть баронессы Крюденер «прелестной» (VI, 193), включив ее в круг чтения Татьяны². По-видимому, новаторство психологической манеры Крюденер и особенно достижения писательницы в области стиля оказались немаловажными для Пушкина. Но и здесь усвоение психологической традиции поэтом не тривиально, связано с литературным бытом его окружения и, как нам представляется, также решается в сфере игрового поведения. С романом Юлианы Крюденер связана одна из интереснейших загадок пушкинской библиотеки.

Как уже отмечалось, на страницах пушкинского экземпляра *Валери* заметны многочисленные подчеркивания, отмыты ногтями, на полях — карандашные словесные пометы, сделанные по-французски. Следы карандаша стерты, буквы едва различимы.

Кому принадлежат пометы? Б. Л. Модзалевский в описании пушкинской библиотеки не соотнес их с Пушкиным³. Позднее Я. И. Ясинский высказал мнение, что словесные пометы на *Валери* сделаны его рукой. Предположение Ясинского придало проблеме новый интерес: если пометы оставлены Пушкиным, то к кому они обращены, когда были сделаны и каков смысл подчеркиваний.

На вопрос об «адресате» помет и их датировке дал неожиданный ответ М. А. Цявловский. По его мнению, эпизод с *Валери* был связан с увлечением Пушкина Анной Петровной Керн: «Октябрь 1(?) – 10(?) 1925 г. Чтение книги *Juliane von Krüdener. Valérie*. Париж, 1804. Подчеркивания, отчеркивания и словесные пометы на полях (Это сделано для А. П. Керн)⁴». Несколько позднее

гия» М. Деборд-Вальмор — один из источников письма Татьяны к Онегину // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 33, № 4, 1974. С. 311–327.

¹ *Gretchanaïa E. P.* Le salon de Madame de Krüdener à Paris en 1802–1803 (d'après le journal inédit de sa fille) // *Campagnes en Russie: sur les traces de Henri Beyle dit Stendhal*. Paris, 1995. P. 189.

² В настоящее время, в отличие от пушкинской эпохи, жанр двухтомного произведения Крюденер принято квалифицировать как роман.

³ *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. С. 263.

⁴ *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799–1825. АН СССР, М., 1951. С. 641. Процитированные слова повторены во втором издании *Летописи* (СПб., 1991. С. 552–553; отв. ред. Я. Л. Левкович) с ссылкой на Томашевского и Вольперта и уточнением («Пометы <...> рукою Пушкина <...> составляющие, по-видимому, любовное письмо-объяснение Пушкина к А. П. Керн, скорее всего не показанное ей»). Этот вариант уточнения повторяется и в последнем пятитомном издании *Летописи жизни...* (СПб. Изд. РАН. Т. 2. С. 72–73. Отв. ред. Н. Тархова).

Б. В. Томашевский обратил внимание на смысловое единство подчеркнутых фраз и выдвинул гипотезу о том, что в совокупности они составляют «зашифрованное» любовное письмо, скорее всего — к А. П. Керн. На эту тему весной 1957 г. он сделал в Пушкинском доме устное сообщение, от которого осталась лишь краткая аннотация¹. По воспоминаниям присутствовавших на заседании Ю. М. Лотмана и Л. С. Сидякова, доклад «заворожил» аудиторию изяществом и убедительностью аргументации (на их взгляд, краткая аннотация — лишь жалкий след доклада; но спасибо ему: труд Томашевского все же полностью «не ушел в песок»). К сожалению, кроме аннотации, никакой публикации, стенограммы или черновика доклада Томашевского не сохранилось; захотелось продолжить его исследование. В 1972 г. И. Н. Медведева-Томашевская любезно пригласила меня позаниматься в кабинете супруга, невозможно было не восхищаться работой ученого².

Позднее к этому взгляду присоединился Ю. М. Лотман («По предположению Б. В. Томашевского и Л. И. Вольперта, Пушкин в 1825 г. использовал строки в *Валери* для своеобразного любовного письма А. П. Керн»³). Однако впоследствии с мнениями М. А. Цявловского, Б. В. Томашевского, Л. И. Вольперта не согласился (устно) Н. В. Измайлов и выразила легкое сомнение в «руке Пушкина» Р. Е. Терехина⁴. Составители последних изданий *Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина* Я. Л. Левкович и Н. А. Тархова сочли нужным «подкрепить» текст М. А. Цявловского сносками на Б. В. Томашевского и Л. И. Вольперта.

Для разрешения спора особую важность приобретает смысловая интерпретация помет. Значение факта принадлежности книги Пушкину (весьма существен-

¹ Пушкин. Материалы и исследования. III. М.–Л., 1960. С. 505.

² Со скрупулезной тщательностью Томашевский перенес на свой экземпляр *Valérie* все подчеркивания, отчеркивания и ногтевые пометы, сделанные на экземпляре библиотеки Пушкина. Самую важную помету («Toit cela au présent») и фразу, к которой она относилась, Томашевский выписал на отдельный листок и вклеил его перед стр. 241. В конце книги выписаны все номера страниц экземпляра Томашевского, где есть какие-либо пометы (итог: «всего помет 63, из них с надписями — 7»). Наверху страницы, крупными буквами Томашевский написал: «Пометы Пушкина». Существенно и то, что в своем экземпляре описания библиотеки Пушкина Модзалевским Томашевский зачеркнул слова «но не Пушкина рукою сделанные» и написал рядом на полях: «не верно, см. стр. 241», то есть ту, перед которой в его экземпляре *Valérie* вклеен листок (подробнее об этом см.: *Вольперт Л. И.* Загадка одной книги из библиотеки Пушкина (Пометы на романе Ю. Крюденер «*Valérie*») // Пушкинский сборник. Учен. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков, 1973. С. 78–90. В статью вошел и текст впервые составленного из строк *Валери* «Письма»).

³ *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 211. В дальнейшем: *Лотман Ю. М.* Комментарий.

⁴ *Терехина Р. Е.* Новые поступления в пушкинский фонд Рукописного отдела Института русской литературы за 1969–1974 гг. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома за 1974 год. Л., 1976. С. 113. В дальнейшем: *Терехина Р. Е.*

ного и самого по себе) неизмеримо усиливается включением в цепь доказательств содержательного момента: учетом игровых отношений обитателей Тригорского и деталей биографического плана. Так же как в решении спора о «вульфовском эпизоде» или о письмах Пушкина к А. П. Керн, своеобразным «ключом» здесь может послужить метод биографической реконструкции.

Пушкинская библиотека — магическое место, где забытые книги обретают новое существование, на них как бы падает ореол владельца библиотеки; осененные его прикосновением, они «оживают» для новой жизни. Составленное из строк *Валери* зашифрованное любовное письмо определило необычную судьбу книги. Благодаря ему французский роман приобрел новый, «русский» интерес¹.

«Письмо» как бы отделилось от романа, зажило самостоятельной жизнью, как бывает, когда, играя, подчеркивают в книге отдельные слова или строки, и «адресат» читает только их. Однако, хотя многие детали сюжета и «погасли», связь «Письма» с романом не разрушена, большой контекст значения не потерял.

В романе (два тома, около 500 страниц) подчеркнутые фразы составляют в совокупности довольно обширный текст. Трудно ожидать, чтобы выхваченные из текста романа фразы соединились между собой в органическом единстве, между ними чаще всего остается некое «разреженное пространство». Все же в «Письме» можно найти некоторую организованность. Ее создают удачно отобранные начало и концовка, определяющие известную композиционную законченность «Письма».

«Письмо» начинается со строки, выделенной из текста романа подчеркиванием ногтем, она как бы служит «Письму» своеобразным эпиграфом: «Увы, буду ли я когда-нибудь любим!» (1, 13)². Затем, после портрета Валери, выполненного в тонкой психологической манере³, дается поступок героя, который сразу и решительно вводит в курс дела⁴: Густав де Линар, до того мало задумывавшийся о своем чувстве, вздумал погадать на ромашке, любит ли его Валери. Получив ответ «нет», он захотел узнать у цветка, любит ли он сам ее; лепесток дважды ответил «страстно». Конец «Письма» — прямое признание в любви — взят из пред-

¹ В дальнейшем это «зашифрованное» послание, составленное из строк *Валери*, будет именоваться «Письмо», его составитель — «автор», тот, для кого оно составлялось, — «адресат».

² Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G**, 3-me édition, corrigée et augmentée, à Paris, 1804, la baronne Krüdener J. В дальнейшем в тексте книги даются ссылки на это издание: первая арабская цифра обозначает том, вторая — страницу. (Перевод текста романа, словесных помет на полях и дарительной надписи — мой. — Л. В.)

³ Замечу, что в «Письмо» из романа включены те описания внешности героини, в которых отмечаются хрупкость, изящество, девственный облик, а в выражении лица — сочетание ветрености (étourderie) и серьезности, а также — прелесть выразительных глаз. Напомним, что в восприятии многих эти же черты связывались и с обликом А. П. Керн.

⁴ По-видимому, «автор» ценит в прозе решительное и энергичное начало. О поэтике «начала» в прозе Пушкина см.: *Лежнев А. З.* Проза Пушкина. М., 1966. С. 14.

смертного письма Густава: «Ты была самой жизнью моей души <...> Я любил тебя безмерно, Валери» (2, 122).

Хотя «Письмо» окрашено меланхолией, содержит размышления о предметах высоких и серьезных (истинная нравственность, подлинное чувство, бездушие света и т. д.), оно в то же время связано, без сомнения, и с игровым началом. Сама идея объяснения в любви при помощи французского романа содержит изрядный элемент «игры». В этом смысле «Письмо» генетически восходит к европейской традиции литературной игры (эпистолярная игра, шуточные маргиналии, подчеркивания в книгах, объяснения при помощи знаменитых романов о любви, «карты» любви и т. д.)¹.

Однако в европейской литературе было и не столь отдаленное во времени произведение, способное вдохновить писателя на эпистолярную игру, — *Опасные связи* Шодерло де Лакло. После появления книги Лакло рецепция всякого нового романа в письмах неизбежно включала опыт знакомства с *Опасными связями*. Что же касается Пушкина, то такое произведение, как *Опасные связи*, своим содержанием подталкивающее к использованию сюжета и образов эпистолярного романа как «игровых» и отвечавшее каким-то внутренним потребностям поэта, в высшей степени способствовало неожиданной интерпретации романа Ю. Крюденер. *Валери*, ни в коей мере не являвшийся «игровым» произведением, используется Пушкиным в функции «игры».

Вместе с тем эпизод с *Валери* является характерным, можно сказать, типичным явлением для культурной жизни России первой трети XIX в. В это время литература широко проникает в быт, ею окрашено каждодневное существование культурных людей, в моде всевозможные литературные игры — шарады, эпиграммы, экспромты, импровизации. Лучшее развлечение — домашний спектакль, любая усадьба может мгновенно превратиться в артистический салон: «То — это тесный товарищеский кружок с лицейскими “национальными” песнями, балагурством, эпиграммами, экспромтами <...>, то полуделовая литературная сходка с чтениями и обменами суждений, то артистический салон»².

Эту особенность культурной жизни удобно проследить на быте пушкинских знакомых, поскольку их жизнь изучена достаточно хорошо. Быт Тригорского в чем-то явление исключительное — он *подсвечен* личностью Пушкина, а в чем-то типичное, он может служить образцом культурной жизни той эпохи.

¹ Напр., объяснение в любви над *Романом о Ланселоте* Франчески и Паоло в *Божественной комедии* Данте или обращение к *Роману о Флоре и Бланшефлер* Фламенки, героини провансальского рыцарского романа *Фламенка* (см.: *Жирмунский В.* Драма Александра Блока «Роза и крест». Изд. ЛГУ, 1964. С. 41). С традицией литературной «любовной игры» были связаны и куртуазные аллегии («Роман о Розе», «Карта Страны Нежностей» из романа *Клелия* м-ль де Скюдери и т. п.).

² *Верховский Ю. Н.* Вступительная статья к книге А. П. Керн. «Воспоминания». Л., 1929. С. 32.

Духовная атмосфера Тригорского окрашена изящными искусствами. «И ум изящно просвещенный»,¹ — этот поэтический комплимент Н. М. Языкова можно адресовать всем обитательницам усадьбы. Здесь умеют рисовать (дед Ал. Н. Вульфа Д. Вындомский увлекался живописью)², любят музицировать³ особенно хорошо играет на пианино А. И. Осипова⁴, охотно исполняют модные романсы (отлично поет не только А. П. Керн, но и Анна Н. Вульф)⁵. Но особенно здесь ценится все, что связано с изящной словесностью.

Обитательницы Тригорского — тонкие ценители поэзии, знатоки литературы, европейской и русской. Воспитанные «на романах и чистом воздухе» (XIII, 47), они послужили своеобразными прототипами Татьяны, почитательницы чувствительных романов⁶, и Лизы (*Роман в письмах*), тонкого и строгого критика литературы⁷. В почете здесь всевозможные литературные игры. Многие имеют литературные прозвища (Ал. Н. Вульф — *Фауст*, Катенька Вельяшева — *Гретхен*), каждый готов, разумеется, благодаря Пушкину, в любой момент «попасть» в качестве героя в литературное произведение⁸.

Как участницу этих игр можно легко представить себе Анну Петровну Керн. Она, как и все обитательницы Тригорского, — почитательница французской ли-

тературы: «французские сентиментальные романы воспитали и развили ее природную чувствительность»¹. Она восхищается Жермен де Сталь, книга *О Германии* вызывает ее восторг: «Я все время читаю *Германию* г-жи Сталь. Вы не можете представить, до чего это прекрасно <...> Как она знала сердце человеческое, как должна быть чувствительна»². Чтение для нее — главный импульс для воображения: «Мы воспринимали из книг только то, что понятно сердцу, что окрыляло воображение <...> создавало в нашей игривой фантазии поэтические образы»³. Любительница развлечений, связанных с литературой, она ценит импровизации, экспромты, с увлечением играет в шарады. Не раз ей доводилось слушать чтение Дельвига, Веневитинова, вдохновенные импровизации Глинки, концерты Яковлева.

Как и все в Тригорском, А. П. Керн увлечена перепиской, охотно участвует в эпистолярной игре. Еще до встречи с Пушкиным в Тригорском она довольно игриво включается в переписку А. Г. Родзянко с Пушкиным, которая носила характер озорной шалости: «После этого мне с Родзянком вздумалось полюбезничать с Пушкиным, и мы вместе написали ему шуточное послание в стихах»⁴. Отенок игры имела и переписка Пушкина с А. П. Керн, хотя здесь, разумеется, дело к игре отнюдь не сводилось.

Любовное письмо, составленное из подчеркнутых строк в тексте французского романа, отлично вписывается в игровую обстановку Тригорского, подобный эпизод мог составить главу эпистолярного романа о жизни усадьбы.

Одним из героев романа, участником эпистолярной игры, можно легко представить и Пушкина. Он в совершенстве владеет искусством остроумного намека, лукавого подтекста, интригующей недоговоренности, «домашней семантикой». Шутливая приписка к чужому посланию⁵, «обманное письмо»⁶, послание, отправленное от чужого имени⁷, — все эти забавы в «царстве переписки» — его стихия. Использование «чужого слова» для составления зашифрованного любовного письма — еще один вид той же «игры».

Пушкину и ранее нравилось произведение Ю. Крюденер, но в момент увлечения поэт Анной Петровной Керн роман мог зазвучать для Пушкина по-новому, вызвать множество разнообразных ассоциаций. Ситуация, отраженная в книге, чем-то напоминала пушкинскую (супруг Валери старше ее на 21 год, генерал Керн старше жены на 35 лет). Эпистолярная форма романа, любовные из-

¹ Языков Н. М. Стихотворения. М.—Л., 1959. С. 120.

² «...Он любил читать и весьма хорошо рисовал. Рисунки его хранятся до сих пор в Тригорском» (Семевский М. И. Прогулка в Тригорское // Вульф А. Н. Дневники. М., 1929. С. 38).

³ «Ее дочери <...> играют мне Россини» (XIV, 132).

⁴ Игру А. И. Осиповой прославил в стихах Н. М. Языков:

Как персты легкие мелькали
По очарованным ладам,
С них звуки стройно подымались,
Они свивались, развивались —
И сердце чувствовало их.

(Языков Н. М. С. 120).

⁵ Пеню Анны Н. Вульф посвятил поэтические строки А. А. Дельвиг:

Так при уходе зимних дней,
Как солнце взглянет взором вешним,
Еще до зелени полей
Весны певича в крае здешнем
Пленяет песнею своей.

(Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. 192–193).

⁶ Кларисса, Юлия, Дельфина — ее любимые героини.

⁷ Лестное мнение Пушкина об уездных барынях как «истинной публике» поэта (VIII, 50) — в какой-то мере и их заслуга.

⁸ М. И. Осипова, младшая сестра Вульфа, вспоминала, как Пушкин, выпрашивая у ключницы моченые яблоки, уговаривал ее: «“Акулина Памфиловна, полноте, не сердитесь, завтра же вас произведу в попадьи”. И точно, под именем ее чуть ли не в “Капитанской дочке” и вывел попадью <...>, а в мою честь, если хотите знать, названа сама героиня этой повести» (Семевский М. И. С. 40).

¹ Там же.

² Керн А. П. С. 128. См. об этом: Заборов П. Р. Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические веяния. Л., 1972.

³ Керн А. П. С. 248.

⁴ См. письмо А. Г. Родзянко и А. П. Керн Пушкину от 10 мая 1825 г.

⁵ Напр., письмо Пушкина А. Н. Вульфу от 27 октября 1828 г.

⁶ Напр., письмо Пушкина к А. П. Керн от 14 августа 1825 г., предназначенное якобы П. А. Осиповой.

⁷ «Тебе разрешают писать письма, но только надписанные сестрой <...> (разрядка Пушкина. — Л. В.). Подобно тому, видишь ли, как я пишу Анне Ивановне Вульф под именем Евпраксии» (XIII, 161), — пишет Пушкин брату Льву. (Перевод с франц.)

лияния Густава де Линара могли подсказать идею составить из строк романа лирическое письмо.

Как известно, первая мимолетная встреча с А. П. Керн в 1819 г. произвела на Пушкина сильное впечатление¹. Приезд А. П. Керн в Тригорское в июле 1825 г. оживил воспоминание о первой встрече и вызвал горячую увлеченность поэта очаровательной племянницей П. А. Осиповой². Шесть писем, отправленных Пушкиным к А. П. Керн в Ригу в июле-августе 1825 г., полны живого чувства, лирических воспоминаний и просьб о новой встрече. И вот в начале октября 1825 г. Анна Петровна на несколько дней заезжает в Тригорское, на этот раз со своим супругом, стареющим генералом. Теперь память Пушкина хранит воспоминания не только о первой мимолетной встрече, но и о длительной второй, и о переписке.

В «Письме», составленном из строк *Валери*, можно различить два плана: серьезных душевных переживаний и игрового начала. Само сопоставление безупречных героев романа с вполне живыми лицами заключало в себе изрядную долю иронии. «Игра» и в том, что оно зашифровано, что строго соблюдаются правила «засекреченности», что «адресат» сам должен заменить местоимение третьего лица на местоимение второго лица («она» на «вы») и, наконец, в том, что оно полно намеков и аллюзий, доступных лишь «адресату».

Для нас интересно все то, что составляет ряд намеков и аллюзий, связанных с биографическими деталями, конкретными приметами быта Тригорского. К сожалению, этот слой эмпирических реалий во многом утрачен для нас, полностью он оживал лишь для того, кто знал подоплеку (понятно тому, кому понятно), и все же некоторые ассоциации доступны и нам. Становится понятным, почему в «Письмо» из романа попали почти все эпизоды, связанные с музыкой: Анна Петровна отличная музыкантша и певица. Пушкин — тонкий ценитель музыки. «Автор» подчеркнул в романе строки об упоительном пении Валери во время прогулки в гондоле по Бренте. В своих *Воспоминаниях* А. П. Керн упоминала, как восхищался Пушкин ее исполнением романса *Венецианская ночь*, в котором также идет речь о Бренте: «Во время пребывания моего в Тригорском я пела Пушкину стихи Козлова:

Ночь весенняя дышала
Светло-южною красой,
Тихо Брента протекала,
Серебримая Луной...

¹ «Та произвела сильное впечатление на Пушкина, встретясь с ним у Олениных, он то и дело повторяет: она была слишком блистательна», — писала А. Н. Вульф кузине летом 1824 г. (См.: *Керн А. П. С.* 249). «Он вспомнил нашу первую встречу у Олениных, выражался о ней увлекательно, восторженно» (там же. С. 256).

² «Ваш приезд в Тригорское оставил во мне впечатление более глубокое и мучительное, чем то, которое некогда произвела на меня встреча наша у Олениных» (XIII, 539). Подлинник всех цитируемых писем Пушкина к женщинам — по-французски.

Мы пели этот романс Козлова на голос *Benedetta Sia La madre*, баркаролы венецианской»¹. В свою очередь, Пушкин писал П. А. Плетневу: «Скажи от меня Козлову, что недавно посетила наш край одна прелесть, которая небесно поет его *Венецианскую ночь* на голос гондольерского речитатива — я обещал известить о том милого, вдохновенного слепца. Жаль, что он не увидит ее — но пусть вообразит себе красоту и задушевность — по крайней мере дай Бог ему ее слышать!» (XIII, 189). Особенно сильное впечатление произвела на Пушкина музыкальная фраза из романса, сопровождавшая слова «Не мила ей прелесть ночи»; «Все Тригорское поет *Не мила ей прелесть ночи*, и у меня от этого сердце ноет» (XIII, 190), — писал он Анне Н. Вульф в Ригу, явно рассчитывая, что она покажет письмо кузине.

Возможно, что этот эпизод нашел своеобразный отклик в «Письме». Может быть, не случайно «автор» особо выделил (и подчеркиванием, и отчеркиванием на полях) строки о волнении Густава, вызванном внезапно донесшимися звуками песни, которую любила напевать Валери: «Я замер, мое сердце и чувства были охвачены экстазом, знакомым лишь душам, в которых обитала любовь» (1, 253).

Подчеркнутые в *Валери* строки — «Почему она поет так страстно, если сердце ее не знает любви? Откуда она берет эти звуки? Им учит страсть, а не одна лишь природа» — могли звучать для «адресата» по-особому, наполняться тайным, одному лишь ему понятным смыслом. Возможно, не совсем случайно оказались включенными в «Письмо» и другие музыкальные эпизоды романа (впечатление от пения Давида в опере Падуи, слезы Густава, вызванные словами *las-cia mi togì* из итальянской песни и т. д.).

Для нас особенно значим рассказ Густава о том, как он предался «опасному» занятию: вздумал набрасывать силуэт Валери. Известно, что это занятие не чуждо и Пушкину. Среди рисунков поэта есть один, отличающийся особой прелестью: набросанный легкими штрихами изящно склоненный женский профиль, благородство и чистота линий; удивительно схвачено в лице выражение задумчивости и мечтательности. Это портрет А. П. Керн². Рисунок Густава вызывает невольную ассоциацию с привычкой Пушкина:

...Перо, забывшись, не рисует,
Близ неоконченных стихов,
Ни женских ножек, ни голов...
(VI, 30)

¹ *Керн А. П. С.* 36. Заметим, что прогулки по Бренте в «таинственной гондоле» были воспеты, вслед за Байроном, и самим Пушкиным в первой главе *Евгения Онегина*: «Адриатические волны, о Брента...» (VI, 25), а «гондольерский речитатив» — в восьмой главе: «...И он мурлыкал: *Benedetta...*» (VI, 184).

² *Эфрос А. М.* Пушкин портретист. М.: Гослитмузей, 1946. С. 163 (воспроизведение). С. 179–184 (описание).

Знала об этой привычке и А. П. Керн: «Однажды с этой целью он явился в Тригорское со своею большою черною книгою, на полях которой были начертаны ножки и головки»¹.

И даже в чужой природе «автор» находит приметы родного пейзажа, которые в глазах «адресата» могли бы обладать особым смыслом. В романе подчеркнуты строки рассказа Густава о его утренней охоте на уток на озере: «Сначала я хотел выстрелить по ним, но потом дал им мирно перелететь озеро» (1, 90). Эти строки вызывают в памяти онегинские строки, которые создавались примерно в это же время и, возможно, были уже знакомы «адресату»:

Или (но это кроме шуток)
Тоской и рифмами томим,
Бродя над озером моим,
Пугаю стаю диких уток:
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов.
(VI, 88)

Можно не сомневаться в том, что многие конкретные аллюзии от нас ускользают. Гадание на ромашке, танец с шалью, когда танцовщица будто сошла с картины Корреджо, апельсиновая корочка, которой касались губы Валери, — все это, возможно, подчеркнуто и не случайно.

В «Письме» заметна и переключка с письмами Пушкина, отправленными им А. П. Керн в Ригу в июле — августе 1825 г. И в «Письме», и в переписке особо выделено получение первого письма от любимой. «Автор» подчеркивает дважды, и карандашом, и отметкой ногтем (что всегда является знаком особой важности), слова Густава, выражающие его восторг по поводу неожиданного получения им письма Валери (1, 206). Подобная интонация слышится и в переписке Пушкина, когда он получает первое письмо от А. П. Керн: «Перечитываю ваше письмо вдоль и поперек и говорю: <милая! прелесть!> божественная!» (XIII, 543). «Автор» выделяет и фразы Густава, передающие его ликование при виде листика бумаги, которого касалась Валери: «Всего лишь листок бумаги! Но это касалось Валери!» (1, 206). А в письме в Ригу к А. Н. Вульф, зная, что его прочтет и ее кузина, Пушкин весьма «романтично» вспоминал о предметах, которых «касалась» Анна Петровна во время приезда в Михайловское: «Каждую ночь я гуляю по саду и повторяю себе: она была здесь — камень, о который она споткнулась, лежит у меня на столе подле ветки увядшего гелиотропа...» (XIII, 538)².

¹ Керн А. П. С. 34.

² В своих *Воспоминаниях* А. П. Керн шутливо уточняет: «...никакого не было камня в саду, а споткнулась я о переплетенные корни дерев. Веточку гелиотропа он точно выпросил у меня» (Керн А. П. С. 37).

И в переписке, и в «Письме» напряженно звучит тема ревности. «Автор» вводит в «Письмо» переживания Густава, вызванные острой и мучительной ревностью к мужу Валери: «И однако она прикасалась к его груди, он вдыхал ее дыхание, ее сердце билось рядом с его сердцем, а он оставался холодным, холодным как камень. Эта мысль приводила меня в неизъяснимую ярость» (2, 13). Этот же мотив ревности к супругу А. П. Керн слышится и в письмах Пушкина: «Если бы вы знали, какое отвращение, смешанное с почтительностью, испытываю я к этому человеку» (XIII, 544).

Хотя нравственный идеал замужней женщины, созданный Крюденер, в чем-то и близок Пушкину (Татьяна), чувствительный стиль излияний Густава де Линара должен быть ему глубоко чужд. Но вместе с тем для него, без сомнения, было очевидно, что в глазах А. П. Керн такой стиль ценился чрезвычайно высоко, и, учитывая вкусы «адресата», он мог себе позволить использовать его. Сердцу Анны Петровны убедительнее всего говорил возвышенно-чувствительный стиль, ей были свойственны черты романтической сентиментальности: «Она вышла на волю, сохранив в себе своеобразное сочетание: глубокую потребность чувствительной идеализации и бурную, непосредственную, ясно сказанную волю к жизни»¹. В ее письмах, воспоминаниях, дневнике отчетливо слышатся эти ноты чувствительной экзальтации. «Течение жизни нашей есть только скучный и унылый переход, если не дышишь в нем сладким воздухом любви», — записала она в своем дневнике².

Само собой разумеется, что вкусы «адресата» Пушкину были хорошо известны. Роман *Валери* мог снабдить его необходимым для этого случая стилевым эпистолярным вариантом. В случае с *Валери* использование «чужого стиля» — своеобразная «игра», которая могла позволить выразить чувства в манере, не свойственной ему, но любезной сердцу «адресата». Благодаря «игре» он мог быть одновременно и ироничен и серьезен, это и «он» и не «он», мог оставаться самим собой и быть одновременно таким, каким его хотят видеть.

Примечательно, что и стиль двух словесных помет, обращенных непосредственно к «адресату», выдержан в духе романа Ю. Крюденер. Первая — отклик «автора» на переживания Густава в связи с болезнью Валери. Подчеркнуты строки о физическом состоянии Густава, отражающем его отчаяние и ужас: «Когда мне показалось, что ее страдания стали невыносимыми, кровь бросилась мне в голову, и я ощутил, с какой силой она бьется в артериях <...> Я задрожал от ужаса, мне показалось, что кровь остановилась в венах, и я едва дотянулся до стула» (1, 160). Рядом с этими словами на полях книги «автор» написал по-французски: «Si une certaine personne étais malade je serais dans une position plus cruelle que celle à Gustave» (1, 160) («Если бы известная особа заболела, я был бы в более мучительном положении, чем Густав»). Имя «адресата», естественно, не

¹ Верховский Ю. Н. С. 25.

² Цит. по статье: *Щеголев П. Е.* Любовный быт пушкинской эпохи // *Вульф А. Н.* Дневник. С. 18.

названо, вместо него — засекреченное «известная особа» — дань традиционной заботе о добром имени той, которую «автор» имеет в виду. Интонация пометы, не лишняя оттенка наивной сентиментальности, гармонирует со стилем *Валери*.

Вторая словесная помета на полях, обращенная к «адресату», — краткий комментарий «автора» к прощальному, предсмертному письму де Линара к Валери, составляющему своего рода кульминацию и романа, и «Письма»: «Ты была самой жизнью моей души: после разлуки с тобой она лишь изнемогала. В мечтах я вижу тебя такой, какой знал прежде. Я вижу лишь тот образ, который всегда хранил в сердце, который мелькал в моих снах, который я открывал своим горячим молодым воображением во всех явлениях природы, во всех живых существах. Я любил тебя безмерно, Валери!» (2, 122). Рядом с этими словами на полях помета, связывающая воедино судьбу «автора» и судьбу героя романа: «*tout cela au présent*» (2, 122) («все это в настоящее время»).

В неожиданной связи с текстом «Письма» оказалась дарительная надпись на шмуцтитуле второго тома, сделанная неизвестным лицом чернилами, по-французски: «Мадмуазель Ольге Алексеевой. Увы, одно мгновение, одно единственное мгновение <...> всемогущий Бог, для которого нет невозможного; это мгновение было так прекрасно, так мимолетно... Чудная вспышка, озарившая жизнь как волшебство».

По-видимому, дарительная надпись была оставлена до того, как книга попала в библиотеку Пушкина. Вряд ли возможно, чтобы в книге делались какие-либо надписи после того, как она вошла в состав пушкинской библиотеки. Как известно, в библиотеке поэта хранится много книг с надписями, принадлежащими их прежним владельцам. Установить, кто оставил надпись, кто такая Ольга Алексеева и как книга попала в библиотеку Пушкина, пока не удалось. Но независимо от того, чьей рукой была сделана и кому была адресована эта надпись, она могла быть, так же как и весь роман, включена в «игру». «Автор» мог в какой-то степени ориентироваться на нее, составляя свое «Письмо».

Хотя по существу дарительная надпись с текстом «Письма» имеет мало общего (обращение к барышне и ситуация «треугольника» вряд ли могут быть связаны), стиль ее идентичен стилю романа и «Письма». Это та стилевая манера, которая подходила при разговоре с юными дамами о высоких идеальных чувствах. И при серьезном объяснении, и при «игре» этому стилю были свойственны специфическая интонация и фразеология, вызывающие ассоциацию со стилем романтиков (Жуковский, Карамзин), со стилем Ленского.

Строки из прощального письма Густава к Валери об «образе первых встреч», так же как и слова дарительной надписи о «единственном», «прекрасном», «мимолетном мгновении», озарившем жизнь как волшебство, перекликались с лейтмотивом стихотворения *Я помню чудное мгновенье*. Ощущение мимолетности и чудодейственной силы подлинной красоты — мотив весьма характерный для романтической поэзии. Самое полное выражение он нашел в поэзии Жуковского. Для Пушкина середины 1820-х гг. излюбленный мотив Жуковского — не просто характерная тема, а нечто очень личностное. Известно, что и ключевой образ

стихотворения *Я помню чудное мгновенье* — «гений чистой красоты» — заимствован Пушкиным из стихотворения Жуковского *Лалла-Рук*; мотив быстротечности прекрасного выражен здесь с большой поэтической силой:

Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты;
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты;
Он послешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон,
Но в святом воспоминанье
Неразлучен с сердцем он!¹

Мысль о мимолетности прекрасного была связана в сознании Пушкина со сложным комплексом настроений и существовала в его сознании, по-видимому, независимо от его отношений с А. П. Керн. Но воспоминание о мимолетном знакомстве у Олениных, неожиданная встреча в Тригорском, неизбежная разлука — все эти факты могли способствовать созвучию этого настроения с чувством поэта к А. П. Керн. Не случайно он еще осенью 1824 г. сделал приписку к письму А. Н. Вульф, отправленному ею кузине из Тригорского в Лубну: «Промелькнувший перед нами образ, который мы видели и никогда более не увидим».

Эти слова — реминисценция из Байрона². Поэтическая мысль английского романтика перекликалась с лейтмотивом стихотворения *Лалла-Рук*. Стихотворение Жуковского представляло для Пушкина в эти годы особый интерес. Примерно в это время он тщательно выписывает в свою тетрадь примечание Жуковского к *Лалла-Рук*: «Руссо сказал: “Il n'y a de beau que ce qui n'est pas” («Это не значит только то, что не существует»)). Прекрасное существует, но его нет, ибо оно является нам единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, чтобы нам оживить, обновить душу; но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем...»³.

¹ Жуковский В. А. Сочинения, 1954. С. 92, 96. У Жуковского этот образ встречается дважды, он упомянут и в стихотворении *Я музу юную бывало*: «О, Гений чистой красоты» (там же. С. 96).

² Заметим, что в сознании Пушкина облик А. П. Керн был связан с Байроном: «Байрон получил в моих глазах новую прелесть — все его героини примут в моем воображении черты, забыть которые невозможно», — писал он ей 8 декабря 1825 г. (XIII, 550). В том же письме, говоря о муже А. П. Керн, Пушкин шутливо признается: «Знаете ли вы, что в его образе я представляю себе врагов Байрона, в том числе и его жену» (XIII, 550).

³ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л., 1935. С. 491. Упомянут образ-метафора Жуковского и в *Евгении Онегине*:

И в зале яркой и богатой,
Когда в умолкший тесный круг,

Как видно, уже в это время мир образов, близкий Жуковскому, связывался в сознании Пушкина с обликом А. П. Керн. *Лалла-Рук* — тот центр, к которому сходились все нити эпизода с *Валери*: и строки прощального письма Густава, и отзвуки поэзии Байрона, и стихотворение *Я помню чудное мгновенье*.

Текст *Валери*, так же как цитаты из Байрона, Руссо, Жуковского, так же как дарительная надпись, составляет в целом «чужое слово», включенное в мир чувств Пушкина. В момент, когда его настроение оказалось созвучным увлечению А. П. Керн, это слово в шутку и всерьез могло быть использовано для своеобразного объяснения в любви. При таком понимании становится не важным, было ли стихотворение *Я помню чудное мгновенье* написано независимо от А. П. Керн, как это утверждает А. И. Белецкий, или специально для нее. Оно в тот момент оказалось неразрывно связано с ее обликом. Б. В. Томашевский в своем анализе стихотворения *Я помню чудное мгновенье* опроверг как толкование стихотворения в духе любовно-биографической символики, так и полный отрыв стихотворения от образа А. П. Керн. Игровой характер отношений исключал чистую символику: «Конечно, не следует принимать любовную тему данного стихотворения за чистую литературную символику. Ни биография Пушкина, ни его поэзия не позволяют рассматривать эти стихи как какой бы то ни было вариант петраркизма <...> Анна Петровна Керн не была для Пушкина ни Беатриче, ни Лаура, ни Элеонора»¹.

Соглашаясь с А. И. Белецким в частности, Б. В. Томашевский все же целиком его трактовки не принимал. По его мнению, знаменитое стихотворение, хотя оно рисует и идеализированный женский образ, несомненно связано с А. П. Керн: «Не даром оно в самом заголовке (“К***”) адресовано любимой женщине, хотя бы и изображенной в обобщенном образе идеальной женщины...»². В настоящее время взгляды А. И. Белецкого приобрели популярность, сомнения в адресате усилились, однако, думается, они малообоснованны. Существенен неопровержимый факт: пьеса была опубликована в 1827 г. под заглавием «К***», но П. В. Анненков видел писанный рукой Пушкина список стихотворений, созданных до 1826 г. и там оно называется «К А. П. К.»³.

Нам ничего не известно о том, было ли прочтено «Письмо» «адресатом». Скорее всего, нет. В ином случае А. П. Керн упомянула бы, наверное, этот эпизод в своих *Воспоминаниях*. Легкая дымка иронии и недоговоренности, который окутывает весь лирический эпизод с А. П. Керн, объясняется, возможно, некоторым несоответствием между идеализированной безупречной героиней и, хотя и

Подобно лилии крылатой,
Коллебясь, входит Лалла-Рук.
(VI, 637)

¹ Томашевский Б. В. Пушкин. Т. II (Юг, Михайловское). М., 1990. С. 329.

² Там же.

³ См: *Тыркова-Вильямс. А. В. Жизнь Пушкина: в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 61.*

очаровательной, но вполне земной женщиной, биография которой хорошо известна Пушкину.

История помет на *Валери* отлично вписывается в общую атмосферу Тригорского. Смешение «игры» и романтики, серьезного и шутливого, мечты и реальности, столь характерное для быта пушкинских знакомцев, нашло в этом эпизоде выразительное воплощение.

Однако пометы на *Валери* не только «игра», связанная с литературным бытом Тригорского. Как и в случае с *Опасными связями*, игровое поведение писателя реализуется здесь как поведение творческое. Показательны те словесные пометы на полях, которые относятся к поэтике *Валери*. Закрывающие оценку различных эпизодов и стиля романа, они выдержаны в духе общих требований, предъявляемых Пушкиным прозе. По-пушкински лаконичные и ясные — «*naturel*» (1, 77) («естественно»), «*que c'est naturel*» (1, 73) («как это естественно»), «*trop sensible*» (1, 90) («слишком чувствительно»), «*fort joli*» (1, 106) («очень мило»), «*description incomparable*» (1, 18) («бесподобное описание»), — они сделаны в русле борьбы за прозу естественную, очищенную от риторических красот, которую вел Пушкин в двадцатые годы.

Эпизод с *Валери* может быть рассмотрен как шаг в освоении Пушкиным французской психологической традиции. Об этом свидетельствует и отбор сцен (они не только самые художественные в романе, но и наиболее психологически значимые), и внимание к психологическому портрету, и интерес к «метафизическому» языку романа. Игровое поведение в этом эпизоде выступает как один из предваряющих моментов творческой истории художественного произведения (*Я помню чудное мгновенье, Евгений Онегин*).

«П И С Ь М О»,

из подчеркнутых Пушкиным строк романа Ю. Крюденер *Valérie*¹

...Увы, буду ли я когда-нибудь любим.²

[Густав описывает внешность Валери]

...Можно обладать таким же изяществом и даже более заметной красотой и все же уступать ей. Ею не восхищаются, но есть в ней какая-то одухотворенность и обаяние, которые заставляют заметить ее. При виде ее сказали бы, что это сама духовность, такая она хрупкая и изящная. И однако, когда я увидел ее в первый

¹ Слова и строки, подчеркнутые Пушкиным, выделены мною жирным шрифтом и даются в контексте, их окружающем. Пробелы между отрывками контекста отмечены многоточием. Пометы на полях, предположительно пушкинские, выделены жирным курсивом. Мое объяснение ситуации, относящееся к тексту, дается в квадратных скобках. В основном подчеркивания были выполнены карандашом, но иногда — ногтем (последнее нами специально оговаривается).

² Фраза подчеркнута ногтем.

раз, я не нашел ее хорошенькой. Она очень бледна. Контраст между ее веселостью, скажу больше, ребяческой ветреностью и лицом, созданным, чтобы быть серьезным и чувствительным, производит удивительное впечатление. (1, 18)¹

...Я загадал: «Любит ли меня Валери?». Я обрывал лепестки один за другим, вплоть до последнего. «Не любит», — ответил он. Поверишь ли ты? Меня это огорчило. (1, 37)²

...Тогда я захотел узнать, как сильно люблю Валери я. Ах, это я и так знал, и все же меня охватил страх, когда вместо «очень» вышло «СТРАСТНО». Я пришел в ужас, Эрнест, мне кажется, что я побледнел. Мне захотелось спросить еще раз, и снова лепесток ответил «СТРАСТНО». (1, 37)³

...только те, кто много потерял, знают, как нужна человеку надежда. (1, 42)

...Мне вздумалось ее нарисовать. Можешь ли ты представить себе подобную неосторожность? Я набрасывал ее прелестный силуэт, ее глаза, полные кротости, покоились на мне, и у меня, безумца, хватило глупости предоставить себя их опасной власти. (1, 48)

...Я не хотел бы носиться со своей тоской, Эрнест, но мне очень грустно. (1, 50)

...Да, я люблю. (1, 54)

...И не смей высказать ей чувства, которые она во мне вызывает. (1, 58)

Одиночество на праздниках так бесплодно. Одиночество на лоне природы всегда помогает найти что-нибудь ценное в собственной душе. Одиночество среди суетного света вынуждает нас заниматься множеством ничтожных дел, которые мешают нам принадлежать самим себе и ничего нам не дают. (1, 60)

[Густав вместе с Валери в опере Падуи слушает арию в исполнении знаменитого певца Давида.] (1, 84)

...Мне казалось, что вся нега мира переселилась в этот зловещий зал. (1, 84)

...Чарующий голос Давида доносил до нас звуки страсти, которые отдавались в моем сердце с утроенной силой. (1, 84)

[Звуки воспламенили любовь,]

...которая пылала в моем сердце в тысячу раз более пламенная. (1, 84)

[Густав рассказывает об утренней охоте на уток.]

...Сначала я хотел выстрелить по ним, но потом дал им мирно перелететь озеро. (1, 90)⁴

...Сохрани мои письма, Эрнест: когда-нибудь мы их перечитаем, если только твой друг спасется от гибели и любовь не уничтожит его, как солнце сжигает растение, которое красовалось лишь одно утро. (1, 98)

...Вселенная остается для нее такой, как была, для меня же все переменялось. (1, 95)

...Вам нечего опасаться, — сказал я ей. — Вы будете единственной, чью прелесть не посмеют даже обсуждать. Все ощутят в ваших чарах очарование более сильное, чем сама красота. (1, 100)

...Валери попросила принести ей шаль из темно-голубой кисеи; она убрала волосы со лба, покрыла голову шалью, опускавшей вдоль ее висков и по плечам; ее волосы не были видны; лоб вырисовывался на античный манер, ресницы опустились. Ее обычная улыбка постепенно исчезла, голова наклонилась, шаль мягко спадала на ее скрещенные руки и, казалось, что это голубое одеяние, это кроткое и чистое лицо нарисованы самим Корреджо. (1, 106)¹

[Густаву, очарованному танцем Валери, кажется, что он касается ее, но это лишь галлюцинация, он прикоснулся к пустоте.]

...Что я сказал? К пустоте? Нет, нет; пока мои глаза упивались образом Валери, я находил нечто сладостное в этой иллюзии. (1, 110)²

...О, Валери, ты никогда не будешь питать ко мне нежных чувств. (1, 111)

...Насколько властен призыв сердца жить, когда все подчинено доминирующему чувству. (1, 112)

[Собираются праздновать день рождения Валери.]

...Но кто сумеет высказать восторг, который она внушает, какой язык смог бы выразить все то, что чувствуют по отношению к ней. (1, 24)

[Густав рассказывает Валери о женщине, в которую он влюблен, и Валери не догадывается, что речь идет о ней самой.]

...Она принадлежит к тем душам, которые любят потому, что живут, и которые живут лишь для добродетели. По какому-то очаровательному контрасту она обладает всем тем, что возвещает о слабости и беспомощности и нуждается в поддержке, — ее хрупкое тело похоже на цветок, который гнется от самого слабого дуновения, но вместе с тем она обладает сильной и смелой душой, которая ради добродетели и любви не отступила бы и перед смертью. (1, 135)

...Красота только тогда становится поистине неотразимой, когда раскрывает нам нечто менее преходящее, чем она сама: когда она заставляет нас мечтать о чем-то большем, чем краткое мгновение восхищения ею. Необходимо, чтобы после того, как ею насладились наши чувства, ее обрела душа. Душа не утомляется никогда, чем больше она восхищена, тем сильнее чувствует. Если сумеет глубоко взволновать душу, то простого обаяния хватает, чтобы внушить самую

¹ На полях помета *description incomparable* («несравненное описание»).

² Помета на полях: *que c'est naturel* («как это естественно»).

³ «Автор» два раза подчеркивает и без того выделенное типографски слово «страстно» и делает отчерк на полях.

⁴ Рядом с этой фразой на полях написано *trop sensible* («слишком чувствительно»).

¹ Рядом с этим описанием на полях написано: *fort joli* («очень мило»). Этот танец был коронным номером самой Ю. Крюденер: «...какой-то особенный драматический танец с шалью la danse de schall, кажется, польский, в котором г-жа Крюденер производила большой эффект своим искусством. Этот танец г-жа Сталь заставляет танцевать свою Дельфину, и подлинником ее была в этом случае г-жа Крюденер». *Пытин*. С. 600.

² Рядом с этой фразой на полях написано: *naturel* («естественно»).

сильную страсть. В этом случае взгляд, чарующие оттенки голоса достаточны, чтобы заставить обезуметь от любви. Обаяние — это особенное волшебство, которое умножает силу чар.

А в ком же его больше, чем в вас, — сказал я, увлеченный прелестью его взгляда и всего ее облика. (1, 37)

Ты напрасно полагал, что таким способом я смогу забыть Валери или стану меньше думать о ней. Удастся ли мне это когда-нибудь? Может быть для этого мне нужно будет изменить характер, ожесточиться? Должен ли я искать спокойствия ценою моих самых дорогих убеждений? (1, 149)

...Высший свет мне казался ареной, оцетинившейся копиями, где на каждом шагу следует опасаться удара. Подозрительность, самолюбие, эгоизм стоят здесь у входа и диктуют законы, преследующие любой благородный и достойный порыв, благодаря которому душа возвышается, становится лучше, а значит, и счастливее. (1, 150)

О, Валери! — говорил я ей. Вы так привлекательны именно потому, что выросли вдали от света, который уродует все. Вы счастливы потому, что искали счастья там, где небо разрешает его находить. Напрасны попытки найти счастье вне благочестия, подлинной доброты, искренних и чистых привязанностей, всего того, что свет именуется глупостями и экзальтацией, и что для вас — неиссякаемый источник радости. Я знал, Эрнест, что любил ее так сильно потому, что она оставалась всегда близкой природе. Я слушал ее голос, который никогда ничего не скрывал, видел ее глаза, для которых свойственно лишь самое небесное выражение, исполненное сострадания. (1, 154)

...Я не могу понять, каким образом я еще живу, как я вообще могу жить, испытывая такие страдания. Нет, любить — это не для меня. (1, 157)

...И быть может она, не подозревая о своей власти, увидит, как я умираю, даже не догадываясь о причине столь горькой моей участи. (1, 157)

[Густав слышит из-за двери стоны Валери (у нее преждевременные роды), он преисполнен сострадания.]

...Когда мне показалось, что ее страдания стали невыносимыми, кровь бросилась мне в голову, и я ощутил, с какой силой она бьется в артериях. Я стоял, опершись на дверь комнаты графини, и лишь когда услышал, что она говорит более спокойно, овладел собой. (1, 160)¹

[Густав в венецианской церкви молит Мадонну о спасении жизни Валери.]

...Может быть, говорил я себе, сама любовь пришла молить Деву, два чистых и робких сердца, которые пылают желанием соединиться друг с другом законными узами. Я смотрел на Мадонну, испуская глубокие вздохи, и мне почудилось, что небесный взгляд, чистый, как лазурь, возвышенный и нежный, проник в мое сердце. (1, 168)

¹ На полях помета: *Si une certaine personne étais malade je serais dans une position plus cruelle que celle a Gustave* («Если бы известная особа заболела, я был бы в более мучительном положении, чем Густав»).

[Густав обескуражен сдержанным мнением графа Б. о красоте его жены.]

...Объясни мне, Эрнест, каким образом можно любить Валери, как люблю другую женщину. (1, 176)

...Я испытал горестное чувство не потому, что мне нужно, чтобы и другие находили ее неотразимой, а от мысли, что я люблю так страстно, что это чувство делает ее в моих глазах образцом всех совершенств. (1, 177)

...Как, Валери, ты еще нуждаешься в шлифовке, чтобы стать подлинно неотразимой! Разве твой ум, твое чувствительное сердце, твое чарующее обаяние не обеспечивают тебе первое место среди всех этих легкомысленных женщин, пытающихся неестественными ужимками, искусственностью, холодным подражанием оспаривать место, предназначенное только подлинной доброте? (1, 178)

...Я слышал, как граф говорил ей, что она нужна ему как воздух (1, 180)

[Густав и Валери видят проходящую мимо них монахиню. Валери, исполненная скорби из-за утраты новорожденного сына, говорит, что монахиня счастлива хотя бы потому, что никогда не узнает подобного горя.]

...Но она ведь не узнает и блаженства любви, которое ни с чем не сравнимо. (1, 184)

[Густав видит на улице итальянскую девушку Бианку, внешне поразительно похожую на Валери.]

...Ах, сомнения нет, я никогда, ни на одно мгновение не смог бы изменить Валери! (1, 193)¹

Я увидел апельсиновую корку, до которой дотрагивались ее губы, я приблизил к ней свои, блаженная дрожь пробежала по моему телу, я вдыхал ее аромат; мне казалось, что будущее непременно сольется с упоительным настоящим. Кроткая доверчивость Валери, ее доброта, мысль о том, что мы расстанемся лишь на неделю — все это сделало мгновение поистине упоительным. (1, 196)

...Скажи мне, Эрнест, если все объединилось, чтобы сделать иллюзию более сильной и напомнить мне о чудесном мгновенье, так ли уж удивительно неистовство моего ощущения. (1, 197)

[В минуту отчаяния, в разлуке, Густав получает неожиданно от Валери письмо, которое возвращает его к жизни.]

...Всего лишь листик бумаги!² **...Но его касалась Валери** (1, 206)

[Исполняя просьбу Валери, Густав раздобывает ее портрет и целую ночь им любуется.]

...Что за мгновения опьяняющего восторга. (1, 207)³

[Густав перечитывает письмо Валери.]

¹ Эти слова выделены «автором» дважды: подчеркнуты карандашом и отчеркнуты ногтем. Отметка ногтя настолько резкая, что след отпечатался на следующей странице (С. 195).

² Эти слова также выделены «автором» дважды: карандашом и ногтем.

³ То же.

...Как прекрасна душа Валери, которая соблаговолила стать моей сестрой, моей подругой. И как должен быть низок тот, чья страсть не остановится благоговейно перед этим ангелом, который, кажется, рожден лишь для добродетели и материнской нежности. (1, 219)¹

[Густав во время разлуки случайно на улице слышит из окна мелодию, которую любила напевать Валери.]

...Я замер, мое сердце и чувства были охвачены немим экстазом, знакомым лишь душам, в которых обитала любовь. (1, 253)

...Не золото, не роскошь определяют подлинное достоинство, а благородная сдержанность, элегантность манер без нарочитости и особых усилий. Как бы там ни было, Эрнест, чем больше я прилагаю усилий, чтобы отдалиться от Валери, тем сильнее моя душа стремится к ней, как ветка, которую хотят оторвать от ствола и которая стремится к нему с еще большей силой. (1, 257)

[Густав знакомится с Бианкой, «двойником» Валери, и испытывает к ней влечение.]

...Это пламя поверхностное и не глубокое. Я назвал бы его вожделением. Оно не в силах сжечь или уничтожить. Оно не имеет ничего общего с тем небесным волнением, которое охватывает все мое существо и заставляет меня мечтать о небе, как если бы земля уже не могла вместить столько блаженства. (1, 257)

...Я не понимаю самого себя, временами я веду себя так непостижимо, так странно. (1, 260)

[Бианка в гондоле исполняет любимую песню Валери.]

...Мне почудилось, что вижу на берегу Валери. (1, 263)

...Когда она пропела слова *lascia mi morir*², я не смог удержаться от слез. (1, 263)

[Густав вместе с Валери совершает прогулку в гондоле по Бренте и глубоко страдает.]

...Сколько зла принес мне воздух опьяняющей Италии <...> **Где вы, туманы Скании?** Холодные берега моря, свидетели моего рождения, пошлите мне ваше ледяное дыхание! (2, 9)

...Нет, она никогда не полюбит меня. (2, 10)

[Во время прогулки в гондоле по Бренте Валери восхитительно поет.]

...Почему она поет так страстно, если ее сердце не знает любви? Откуда берет она эти звуки? Им учит страсть, а не одна лишь природа. (2, 11)

[Валери в гондоле покачнулась, граф Б. удержал ее от падения.]

...И однако она прикасалась к его груди, он вдыхал ее дыхание, ее сердце билось рядом с его сердцем, а он оставался холодным, холодным, как камень. Эта мысль приводила меня в неизъяснимую ярость. «Как, — говорил я себе, — в то время как страсть, бушующая в моей груди, грозит уничто-

жить меня, в то время как за один ее поцелуй я заплатил бы всей своей кровью, он не ощущает своего счастья». (2, 13)

...Ледяное море должно было бы встать между ее столь опасными чарами и моим столь слабым сердцем. (2, 18)

...Я как эти скрытые и никому неизвестные источники, которые никому не утоляют жажду и приносят лишь тоску. Я ношу в самом себе источник собственной гибели; люди проходят мимо, не понимая меня, я больше ни на что не годен, Эрнест. (2, 28)

...Лучше ли я, чем другие, или просто иной? Ведь раньше, видя как переходящее любое страдание, я часто говорил себе: наши горести, как следы на песке, весенний ветер уже не застанет воспоминаний об осени. (2, 30)

...А я, Эрнест, дитя бури, и я исчезну в буре, я это знаю, мне говорит об этом предчувствие, и оно утешительно для меня. (2, 30)

...Плохо, когда человек одинок, Эрнест. Как понятна моему сердцу эта высокая истина! Как часто я думал об этих словах в своем опустылом и печальном одиночестве. И всегда при этом я видел ее образ. Не женой, это было бы слишком прекрасно, я представлял себе, как она просто иногда приходит ко мне, чтобы облегчить мою жизнь и помочь мне терпеливо нести бремя пустых и унылых дней. (2, 32)

...Я понимал, что не должен любить ее, и все же мне хотелось насладиться этим чувством. Так живут дети, стремясь лишь к игре, не думая ни о прошлом, ни о будущем. Я чувствовал, что ее взгляд, ее голос и особенно ее душа были для меня ядом. (2, 35)

...И все же, Эрнест, мое чувство необычно, оно могло бы вдохновить на великое дело. Упоение от одной лишь его радости выше всего могущества мира, такая любовь — высшее блаженство, а люди, которые часто слепы, не способны это понять. Такая любовь возможна только в сочетании с добродетелью, она прекрасна, как сама добродетель. Те, кому, благодаря счастливому случаю, достался этот высший дар неба, чьи дни освящены такой любовью, должно быть, самые достойные из людей. (2, 35)

...Увы! Я бы расстался с жизнью без сожалений, если бы Валери, проливая слезы жалости, хоть раз сказала бы: «Он слишком сильно любил меня для земной жизни». (2, 38)

...Любовь, даже самая безнадежная, но рядом с любимым существом, уж не так несчастна: все окрашено волшебством его близкого присутствия; даже сами страдания приобретают некую прелесть, когда они замечены. (2, 60)

[Густав видит на монастырском кладбище у могилы какого-то монаха замерзшую птицу.]

...Может быть, прежде чем стать служителем Бога, который наполнил его душу святым ужасом перед суетным миром, он любил как Господь, который сотворил любовь и дал ее земле, но вскоре, поверженный бурей страстей, как эта птица повержена ветром, он пришел на этот холм, чтобы укрыться здесь навсегда. (2, 83)

¹ То же.

² Итальянский: «дайте мне умереть».

[Густав решает никогда больше не видеть Валери.]

...несчастный, какой горестной привилегии ты добиваешься!

Как я обожал тебя! <...> оцени это высокое мужество, оно искупает всю мою вину. (2, 70)¹

Какая грустная радость тебе остается. О, Валери, итак, я больше никогда не увижу твоего сострадания? А оно было таким нежным, таким добрым! (2, 95)

...Смог ли бы я избежать любопытных взоров этой праздной толпы, вечно занятой своими наслаждениями, стремящейся постоянно проникнуть в тайну других и не прощающей тем, кто бежит от нее. (2, 97)

...И я понимал, что скоро те, кто любил меня, осознавая блаженство, которое выпало на их долю, скажут со вздохом: «Бедный Густав! Нам не хватает его. Он ушел в глубокую ночь смерти». (2, 104)

...Если в этом земном раю окажется достойный и восприимчивый к прекрасному человек, упоенный юностью и счастливой любовью, в расцвете надежд и опьянения от дозволенных радостей, о, какое блаженство он найдет здесь! Его сердце затрепещет от восторга, его взор с тихой гордостью обратится к небу и с нежностью опустится на подругу. Могущество неба! Что большее можешь ты дать своим избранникам? (2, 107)

...я узнал, Эрнест, что молодые люди, которых я видел такими счастливыми, накануне поженились. Я тебе уже писал, Эрнест, лишь ради такой любви и стоит жить. (2, 112)

...О, Валери! В то время я с гордостью ощущал биение своего сердца, которое умело так любить тебя! (2, 121)

...Вспоминай имя того, кого погубили твои добродетели и твоя красота. (2, 122)

...Я любил, как дышал, не отдавая себе в этом отчета. (2, 122)

...Ты была самой жизнью моей души: после разлуки с тобой она лишь изнемогала. В мечтах я вижу тебя лишь такой, какой знал прежде. Я вижу лишь тот образ, который я всегда хранил в сердце, который мелькал в моих снах, который я открывал своим горячим молодым воображением во всех явлениях природы, во всех живых существах. Я любил тебя безмерно (разрядка Крюденер. — Л. В.), Валери. (2, 122)²

II. «ПРЕДСТАВЛЯЕТЕ, КАКУЮ ШТУКУ УДРАЛА СО МНОЙ МОЯ ТАТЬЯНА... ЗАМУЖ ВЫШЛА...»

Татьяна-то моя отказала Онегину
и бросила его совсем,
этого я от нее никак не ожидал.

Пушкин

Изумление Пушкина, выраженное в названии, передавал Л. Н. Толстому С. П. Жихарев, не раз принимавший у себя поэта в 1826 г. (время активной работы над седьмой и восьмой главами *Евгения Онегина*)¹. Толстой часто повторял эти слова; на его взгляд, удивление автора перед поступком своего героя — признак истинного таланта². Думается, летом 1825 г. исподволь начинает складываться важный «миф» пушкинской жизни — мечта о верной жене реальна. Татьяна не случайно «высочила» замуж, в сознании Пушкина укреплялась надежда, нуждавшаяся для начала хотя бы в виртуальном подтверждении. Творец-художник, создавая в романе модель мира, властен осуществить любое свое желание.

Сказать точно, в какой момент автору *Евгения Онегина* впервые замерещилась дальнейшая судьба Татьяны («И где теперь ее сестра?»; VI, 135) невозможно, но, думается, решение мелькнуло в разгар работы над шестой главой (1825–1826). По-стерниански рефлектируя над творческим процессом, Пушкин в заключительном лирическом отступлении романа передал ощущение зыбкости художественных поисков счастливо найденной метафорой:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне

¹ Эти слова записал со слов Л. Н. Толстого Н. Н. Гусев (*Гусев Н. Н.* Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885. М., 1970. С. 200. В дальнейшем: *Гусев Н. Н.*). Отметим, что «цепь» информации была сложнее, включалось еще одно промежуточное звено — Е. Н. Мещерская, приятельница С. П. Жихарева (см.: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л. 1976. С. 146. В дальнейшем: *Черейский Л. А.*), знакомая Пушкина и Л. Н. Толстого. Имя С. П. Жихарева прямо не названо, но оно «высчитывается» с наибольшей вероятностью. О частых посещениях Пушкиным московского дома Жихарева в конце 1826 г. сохранилось сообщение жандармского полковника И. П. Бибикова Бенкендорфу (см.: *Черейский Л. А.* С. 146).

² Толстой говорил Г. А. Русанову: «Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни <...>, а не то, что мне хочется». *Русанов Г. А.* Поездка в Ясную Поляну 24–25 августа 1883 г. («Толстовский ежегодник». 1912. М., 1912. С. 58).

¹ Ногтевая помета, отмеченная Б. В. Томашевским и пропущенная нами.

² Рядом с этой фразой на полях написано: *tout cela au présent* («все это — в настоящее время»).

Явились впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.
(VI, 190)

Как известно, после окончания шестой главы Пушкин поставил ремарку «Конец первой части» (позже он ее снял). Ю. М. Лотман объяснил ее желанием поэта внести изменения в структуру образа главного героя, как бы предложить читателям «нового» Онегина. Думается, подобное намерение было у Пушкина и по отношению к Татьяне. В конце шестой главы судьбы героев в какой-то степени прояснились: Ленский убит, Онегин отбыл в чужие края, Ольга «пристроена», неясна лишь судьба Татьяны, *что делать с ней?* В главе выдвигается гипотеза об одном из возможных импульсов к находке поэтом ответа, не терпевшего промедления.

Попытка проникнуть в творческую лабораторию художника, как известно, не всегда оправдана. В данном случае, хотя безусловными аргументами мы не располагаем, гипотеза, думается, имеет право на существование. Решение вопроса, возможно, впервые стало смутно вырисовываться перед поэтом летом 1825 г. в момент игровой попытки создать из подчеркнутых строк романа Ю. Крюденер *Валери* зашифрованное любовное письмо к А. П. Керн.

Для меня первоначальным импульсом к зарождению гипотезы стало примечание Пушкина к третьей главе *Евгения Онегина*: «Густав де Линар — герой *преlestной* повести баронессы Крюденер» (VI, 193; курсив мой. — Л. В.). Почему, обычно скупой на похвалы французским прозаикам XIX века, Пушкин столь высоко оценил произведение, населенное схематичными идеальными героями? Подобная структура образа неизменно вызывала его иронию — «И бесподобный Грандисон, / Который нам наводит сон» (VI, 55).

Важным толчком также послужила упомянутая выше аннотация доклада: «Б. В. Томашевский сделал сообщение о записях Пушкина в книге Юлии Крюденер “Valérie”. В этих записях Б. В. Томашевский предполагал возможность своеобразной лирической переписки — быть может, с А. П. Керн»¹. Несколько строк таили загадку: неизвестный дотоле факт пушкинской биографии, по видимости, скрывал таинственную романтическую подоплеку. Сюжет оказался притягательным, захотелось взглянуть на пометы Пушкина собственными глазами.

Существенным импульсом для зарождения гипотезы стала также своеобразная перекличка реальных помет, оставленных Пушкиным на *Valérie*, и онегинской манеры чтения книг. Татьяна, впервые оказавшись в его библиотеке, пытается *разгадать* по онегинским пометам непостижимую *загадку* его личности:

На их полях она встречает
Черты его карандаша.
Везде Онегина душа
Себя невольно выражает
То *кратким словом*, то *крестом*,
То *вопросительным крючком*.

(VI, 149. Курсив мой. — Л. В.)

Среди французских романов, хранившихся в библиотеке Пушкина, есть лишь один с подобным набором карандашных помет — роман Крюденер *Valérie*. Следующий по насыщенности знаков, оставленных пушкинской рукой, — роман Б. Констан *Adolphe*. Однако ни в какое сравнение с *Valérie* он не идет: в нем всего несколько подчеркнутых строк, один наискось перечеркнутый абзац и одна словесная помета (зачеркнуто слово «plaisir» и вместо него на поле карандашом вписано слово «bonheur»)¹. В пушкинском экземпляре *Valérie* — шестьдесят три (!) пометы, из них семь словесных (французских, на полях), четыре ногтевых, остальные составляют подчеркивания в тексте и отчеркивания на полях.

Для аргументации гипотезы весьма существенен вопрос о почерке помет. Как выше отмечалось, голоса пушкинистов разделились: Б. Л. Модзалевский при описании пушкинской библиотеки не соотнес его с пушкинским², однако М. А. Цявловский, Б. В. Томашевский, Л. И. Вольперт выразили уверенность, что пометы принадлежат Пушкину. Их доказательства сочли убедительными Ю. М. Лотман, Я. Л. Левкович, Н. Я. Тархова (см. с. 87–88 настоящей книги).

Естественно возникает вопрос, есть ли связь между, казалось бы, разноплановыми явлениями: необходимость для автора «угадать» дальнейшую судьбу Татьяны и загадочное сходство реальных помет, нанесенных рукой Пушкина на *Valérie*, с виртуальными, оставленными Онегиным. Думается, в творческой лаборатории писателя шел подспудный поиск, и тщательное изучение романа Крюденер (пометы оставлены Пушкиным на полях обоих томов) таинственным образом повлияло на «штуку», которую неожиданно «удрала» Татьяна со своим создателем.

¹ Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu, et publiée par M. Benjamin Constant. Paris, 1824. P. 104. В других французских книгах помет еще меньше — Б. Л. Модзалевский чаще всего отмечает: «Помет нет». По отдельности встречаются *отчеркнутые* по полю карандашом строки (Delavigne, Diderot, Hugo), отмеченные *крестиком*, *ногтем* (Marmier, Briand), бумажные *закладки* (Louis Saint Simon, Voltaire, Chateaubriand); *словесные пометы* крайне редки.

² Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. С. 363. Мы пользовались репринтным воспроизведением издания, вышедшего в 1910 году, дополненным «Приложением к репринтному изданию» (Изд-во «Книга». Москва, 1988. Автор вступительной статьи и примечаний Л. С. Сидяков). В дальнейшем: Модзалевский Б. Л. и Сидяков Л. С. Приложение.

¹ Томашевский Б. В. Пушкин. Материалы и исследования. III. АН СССР. М.–Л., 1960. С. 505.

Думается, к моменту завершения шестой главы (I/XII 1826 г.), ответ уже был найден: поэт знал, что в начале второй части сюжет круто повернется, но знал и то, что читатель о таком повороте и помыслить не должен. Авторская стратегия нацелена на *отталкивание* читателя от мысли, что Таня может такое «выкинуть» — замуж выйти.

Увы, Татьяна увядает,
Бледнеет, гаснет и молчит!
Ничто ее не занимает,
Ее души не шевелит...
(VI, 140)

Старуха Ларина с огорчением перечисляет имена охотников предложить дочери руку и сердце, получивших отказ:

Буянов сватался: отказ.
Ивану Петушкову — тоже.
Гусар Пыхтин гостил у нас;
Уж как он Танею прельщался,
Как мелким бесом рассыпался!
Я думала: пойдет авось;
Куда! и снова дело врозь.
(VI, 150)

Безнадежность чайний о браке подчеркнута повторяющимся Таниным разговорным словечком:

...А что мне делать с ней?
Всем наотрез одно и то ж:
Нейду!
(VI, 150. Курсив мой. — Л. В.)

Упрямство Тани всем непонятно: «Не влюблена ль она?» (VI, 150). Автор позднее объяснит: «И тайну сердца своего, / Заветный клад и слез и счастья, / Хранит безмолвно между тем / И им не делится ни с кем» (VI, 159). Брак, по всеобщему мнению, как бы априори исключен. Так думают не только многочисленные советчики Лариной, но и сама героиня, решительно не желающая ехать в Москву («О страх! нет, лучше и верней / В глуши лесов остаться ей» (VI, 150). В последнем объяснении с Онегиным она раскроет причину своего согласия на брак:

...Неосторожно
Быть может, поступила я:

Меня с слезами заклинаний
Молила мать...
(VI, 188)

Замужество Татьяны — не просто поворот сюжета, с него начинается конструирование поэтом важнейшего мифа его жизни: мифа о верной жене¹. Его собственный жизненный опыт в этом отношении, как известно, был весьма «амбивалентен». Но все же Пушкин был убежден «в чистоте и строгости Петербургских нравов» (VIII, 37); он находил безупречные образцы в своем окружении (Мария Волконская, Екатерина Андреевна Карамзина и др.). В примечаниях к *Евгению Онегину* Пушкин счел необходимым косвенно упомянуть слова Жермены де Сталь в книге *Десять лет в изгнании*: «Наши дамы совмещают с любовью строгую чистоту нравов <...>, столь пленившую г-жу Сталь» (поэт дает сноску: «См. Dix années d'exil»). Заметим, похвала де Сталь была более сдержанной: «...нравы русских более добродетельны, чем о том говорят»². Поэт несколько усилил оценку, его примечание не вызвано прямой необходимостью, но, по-видимому, для Пушкина, с точки зрения идейного плана романа, было важно привлечь внимание к мысли о «строгой чистоте нравов».

Объяснять ригоризм петербургских нравственных норм исключительно воздействием религиозной этики было бы упрощением, действовал сложный комплекс причин (религиозных, этических, социальных). В России конца 1820-х гг. ситуация иная, чем во Франции: уклад не разрушен, этические нормы, определяющие поведение светской дамы, регламентируются не юридическим кодексом, а ее внутренним нравственным императивом и традицией (подробнее об этом см. на с. 334–336). Каждодневное поведение светской дамы подчинено строгим пра-

¹ Внимание Пушкина во второй половине двадцатых годов приковывает тема *супружеской неверности*. Мотив «рогов» был вообще характерен для литературы эпохи, он разрабатывается во многих жанрах (шуточная поэма, комедия, эпиграмма и др.). В *романе в стихах* Пушкин также отдает дань этой теме: таков один из вариантов дальнейшей судьбы Ленского («В деревне счастлив и рогат / Носил бы стеганный халат...»), издевка над врагом («Приятно дерзкой эпиграммой / Взбесить оплошного врага / Приятно зреть, как он упрямо / Склонив бодливые рога, / Невольно в зеркало глядится...»; VI, 33). Во второй половине двадцатых годов Пушкин разрабатывает мотив адюльтера в жанрах шутливой поэмы (*Граф Нулин*), исторического романа (*Арап Петра Великого*), в неоконченных прозаических повестях (*На углу маленькой площади...*), в плане *Светский человек*; в эпиграмме (приписка к письму брату Льву от 28/VII 1825 г.):

У Кларисы денег мало,
Ты богат, иди к венцу:
И богатство ей пристало,
И рога тебе к лицу.

(Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. «Наука», 1977. Т. III. С. 435).

² Жермена де Сталь. Десять лет в изгнании. Москва. О.Г.И. 2003. С. 229. Перевод В. Мильчиной.

вилам (как должен проходить прием, как вести себя на балу, какие преподношения возможны). Пример строгости этикета — табуированность получения писем от «посторонних лиц» (в кодексе этикета значится такой термин). Распорядок дня светской дамы не предполагал общение с глазу на глаз, увлеченность перепиской — знак эпохи, в письмах легко выйти за границы дозволенного, поэтому считалось, что контроль здесь должен был быть особенно бдительным¹. В этом отношении в Петербурге правила более строгие, в Москве — менее, в провинции еще менее. Вот пример из быта пушкинского окружения. В момент отъезда А. П. Керн из Тригорского 18 июля 1825 г. Пушкин вручил ей стихотворение *Я помню чудное мгновенье*. Следует учитывать обстоятельства этого жеста: надежды на новую встречу поэта с адресатом были минимальны (у нее маленькие дети), ссылка Пушкина *бессрочная*, и, думается, поэт полагал, что своим даром он заслужит право на переписку. Он, нарушая светский этикет, послал в Ригу шесть писем, и А. П. Керн, что еще более недопустимо с точки зрения «эпистолярного поведения» светской дамы, отвечала (сохранилось одно письмо). П. А. Осипова разгневалась на племянницу за такую вольность и поссорилась с ней. В мире провинции нравы проще: вернуть расположение тетюшки взялся сам генерал Керн, прибывший с этой целью вместе с женой 1 октября 1825 г. в Тригорское и вполне в этом деле преуспевший.

Однако самым актуальным и действенным для конструирования «мифа» оказался в тот момент, на наш взгляд, образ Валери. Замыслив создать *Письмо* к А. П. Керн², поэт, естественно, отдавал себе отчет в том, насколько предмет его влюбленности далек от безупречной героини романа Крюденер, но другой способ объяснения в любви замужней даме найти было трудно³. Страстные излия-

ния Густава оказались «востребованными»¹, не случайно главная (с точки зрения Б. В. Томашевского) пушкинская помета на полях подчеркивала *связь времен* (виртуального и реального): «Все это в настоящее время» («Tout cela au présent»)². Но, думается, Пушкин не был уверен, что покажет книгу с пометами А. П. Керн, так же как сомневался, вручая А. П. Керн в дар стихи *Я помню чудное мгновенье...*³.

Возможно, Пушкин заодно пожелал понять причину исключительной популярности книги Крюденер. Эффект оказался неожиданным: думается, поэт поновому оценил замысел автора создать образ, условно говоря, равный по значимости современной Пенелопе. Как нам представляется, именно это обстоятельство определило заключительную оценку поэта — «прелестная повесть». В какой-то момент работы над текстом Пушкин мог почувствовать, что роман ему близок не только общностью ситуации треугольника и любовными lamentациями де Линара, но и структурой личности непоколебимо и свято верной женой⁴.

В романе Крюденер, на первый взгляд, как выше отмечалось, главный герой — Густав де Линар: мы слышим только его голос. Восхищение героини поэмы Мицкевича *Дядя* — в какой-то мере знак эпохи:

Валерия! Тебе все женщины земные
Завидовать должны! Еще бы! Ведь иные
О Густаве таком мечтой всю жизнь томятся,
Крупницу сходства с ним найти они стремятся⁵.

¹ Характерны жалобы юной Е. А. Мухановой (в замужестве Шаховской) в *Дневнике* (1820) на запрет писать письма будущему супругу, князю Валентину Шаховскому, мать и сестры которого были против этого брака: «Sait-tu, mon ami, que s'est une chose cruelle de n'avoir pas l'unique consolation pendant l'absence c'est la correspondance» («Ты ведь знаешь, мой друг, насколько жесток этот запрет на единственное утешение в разлуке — переписку» (*Gretchanaia E., Voillet C. Si tu lis jamais ce journal... Diaristes russes francophones 1780–1854. CNRS éditions. Paris. 2008. P. 229*).

² Переключка отдельных фрагментов *Письма* с шестью письмами Пушкина, отправленными поэтом А. П. Керн в июле-августе, позволяет расширить предлагаемую Цявловским датировку; ученый, видимо, и сам колебался, «подверстав» даты создания *Письма* ко второму приезду А. П. Керн в Тригорское (не случайно он снабдил их вопросительными знаками: «Октябрь 1 (?)–10 (?) 1825»). Думается, «игровое» послание к А. П. Керн составлено после вручения ей поэтом 19/VII 1825 г. стихотворения *Я помню чудное мгновенье...*, в момент, когда Пушкин поначалу *мысленно*, а затем *пером* стал ей писать (*Письмо* многими деталями переключается с перепиской).

³ Этикетный распорядок «дня» светской дамы был построен так, что время на личное общение было, практически, элиминировано.

¹ Один из аргументов тех, кто сомневается в принадлежности почерка помет Пушкину, — «обширные любовные излияния удивительно однообразны» (*Теребенина Р. Е. С. 113*) вряд ли корректен: любовным lamentациям свойственны *повтор* и *обширность*.

² Valérie. Т. 2. Р. 122.

³ «Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю» (*Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М.: ГИХЛ, 1974. С. 36*). В настоящее время усилились сомнения в адресате — думается, они беспочвенны. Пьеса была опубликована в 1827 г. под заглавием *K****, но П. В. Анненков видел писаный рукой Пушкина список стихотворений, созданных до 1826 г. и там оно называется *К А. П. К. (Тыркова-Вильямс. Т. 2. С. 61)*.

⁴ Как известно, после возвращения из ссылки в Москву поэтом овладевает мечта о счастье «на проторенных путях»: Еще совсем недавно он посмеивался над «верной женой» (и бегала за ним хандра, «как тень иль верная жена») и был убежденным холостяком (узнав о сватовстве Баратынского, он написал в мае 1826 г. Вяземскому: «...Боюсь за его ум <...> Брак холостит душу»; XIII, 279). Но теперь это убеждение сменяется иным: поэт на протяжении полутора лет трижды сватается (к С. Пушкиной, А. Олениной, Е. Ушаковой).

⁵ Мицкевич А. Собр. соч. в 5 тт. Т. 3. М., 1952. С. 107. (Перевод Л. Мартынова.)

Однако многочисленные отзывы о романе свидетельствуют, что в гораздо большей степени читателей завоорожила Валери. Как это ни парадоксально, прямолинейный схематичный образ, лишенный сложной душевной жизни, решительно отгеснил награжденного глубокими и тонкими переживаниями де Линара. В его восприятии Валери ангельски добра, грациозна, обаятельна (типичный набор качеств в духе сентиментализма): читатель видит героиню влюбленными глазами Густава. Однако над доминантной чертой ее характера, как раз выпадающей из литературной нормы эпохи (во французских романах конца XVIII – начала XIX вв. главенствует, как известно, мотив адюльтера), де Линар как бы не рефлектирует. Эта черта — *фантастическая, немислимая супружеская верность* — естественное, органичное, единственно возможное состояние души Валери. Она просто не замечает страсти де Линара. Даже в момент, когда он, целуя подол ее платья, рыдает на коленях перед ней, она не догадывается о его чувстве. Верность шестнадцатилетней Валери супругу (он на шестнадцать лет ее старше и к ней относится вполне корректно, но и только! — к страстному негодованию де Линара) непреложна. В предисловиях к первым изданиям романа (а их потребовалось в 1804 г. несколько) приводились восторженные отзывы читателей, благодарных автору за создание такого «светлого» образа в «наше аморальное время». Отметим, что как раз в хранившемся в библиотеке Пушкина третьем издании романа, из строк которого поэт составил «любовное» письмо А. П. Керн, приводится подобный отклик.

Пушкин, думается, в какой-то момент осознал поразительную власть такого образа над воображением читателей. Возможно, тогда-то творцу и пришло подспудное озарение: *героиня* (выражаясь словами Л. Н. Толстого) самовольно преподнесла своему создателю сюрприз — *замуж вышла*. Но в этот момент Пушкин уже знал, что существенно усложнит ситуацию: Валери не надо бороться с собственным сердцем, она просто-напросто никого, кроме мужа, не замечает. А Татьяна, которую в первой части романа автор наградила безответным чувством, и после замужества испытывает страстную любовь к Онегину. Пушкин как бы ставит эксперимент: а что если наградить Онегина, отвергшего когда-то «смирной девочки любовь», неожиданно им завладевшим неистовым чувством к «законодательнице зал», почитаемой в свете княгине? Выдержит ли испытание супружеская верность? И снова поэт как бы не знает, какое решение примет его героиня. В той же степени, в какой Пушкин удивился «штуке», которую с ним «удрала» Татьяна, выйдя замуж, он изумляется ее решительному непреложному отказу: «А вы знаете, ведь Татьяна-то моя отказала Онегину и бросила его совсем, этого я от нее никак не ожидал»¹.

¹ Гусев Н. Толстой о Пушкине. Октябрь, 1937. № 1. С. 238. См. также: Русанов Г. А. Поездка в Ясную Поляну 24–25 августа 1883 г. («Толстовский ежегодник», 1912. М., 1912. С. 58).

Татьяна второй части романа существенно отличается от героини первой части, воспитанной, впрочем, также на французских романах (не случайно *Муза* поэта предстает «с французской книгой в руках»). *Новая* Таня не только ценит европейскую литературу, но и способна «отрефлексировать» круг чтения Онегина, свободно беседует с испанским послом, охарактеризована выразительной этикетной формулой: «Она казалась верный снимок / *Du comme il faut*». Героиня второй части отличается не только от усадебной барышни, она намного интересней, душевно богаче, и в целом — более значительная личность, чем Онегин. Она сумела достойно овладеть светским этикетом. Хотя Татьяна и говорит, что «отдала бы всю эту ветошь маскарада <...> за сад и скромное жилище», она, фактически, приняла стеснительные нормы и царит в этом пространстве полноправно. Свет второй части это не только мертвящий этикет, но также школа учтивости, изысканности, вкуса, она — одаренная ученица. Справедливости ради вспомним, правда, что при этом она вполне осознанно нарушает нормы этикета, разрешая себе прочесть письмо Онегина; еще более «недопустимо» поступила усадебная барышня, послав Онегину признание в любви (оба поступка знаки авторской стратегии в создании образа героини — живое чувство которой неподвластно этикету).

Существенно, что новая Таня по духу близка Пушкину. Как он из всех писателей России той эпохи самый *русский европеец*, она, условно говоря, — *русская европеянка*¹. Автор не раз признается в близости к «мечтательнице милой»: «Простите мне: Я так люблю / Татьяну милую мою!». Д. Синявский даже выдвинул шутливую концепцию отношения поэта к Татьяне: «Та, как известно, <...> являлась личною музою Пушкина <...> Я даже думаю, что она для того и не связалась с Онегиным, чтобы у нее оставалось больше свободного времени перечитывать Пушкина и томиться по нем. Пушкин ее, так сказать, сохранил для себя»².

Создав в *Евгении Онегине* желаемую модель действительности, Пушкин, думается, поверил в ее реальность: мечта о возможности подобного варианта своей судьбы завладела поэтом. Он сам создал великий (и, увы! обманный) миф своей жизни. Сватаясь к Наталье Николаевне Гончаровой, поэт вполне отдавал себе отчет в риске женитьбы на юной красавице. Однако, впервые увидев ее на балу зимой 1828 г. и испытав поразительное впечатление, он поверил в возможность

¹ Хотя Татьяна «...по-русски плохо знала, / Журналов наших не читала, / И выражалась с трудом / На языке своем родном» (VI, 63), и написать любовное письмо Онегину могла только, исключительно, по-французски, по глубинным чертам характера она несомненно «русская душою». Но об этой стороне ее личности существует объемная литература (см.: Глушкова Т. Искушение счастьем. Национально-духовный идеал в «Евгении Онегине» // Московский пушкинист. Вып. VIII. М., 2000. С. 107–115; Темнова Е. М. Младшие сестры Татьяны // Беллетристическая пушкиниана XIX–XXI веков. Псков: ПГПУ, 2004. С. 241–248. Там же и литература).

² *Абрам Терц (Синявский А. Д.)*. Прогулки с Пушкиным. СПб., 1993. С. 344.

счастья. Тот факт, что она бесприданница, из незнатного рода, скромная, застенчивая шестнадцатилетняя усадебная барышня, «работал» на поддержание надежды¹.

Суть романа *Евгений Онегин* определяли по-разному («энциклопедия русской жизни», например); в связи с нашей темой можно предложить другое окказиональное определение: «роман о верной жене». Литература (Валери и созданный им образ Татьяны) как бы подтверждала возможность осуществления пушкинской мечты о том, что сконструированный им виртуальный «миф» сможет реализоваться в действительности. Смысл подобной надежды тонко уловила Анна Ахматова. Минуя промежуточные грани между *романным миром* и *миром реальности*, как бы превосходящая нашу гипотезу, она шутливо предложила свой вариант окончания романа о верной жене: «Чем кончился “Онегин”? — Тем, что Пушкин женился»².

¹ Робость, думается, в какой-то мере определялась дерптской историей Гончаровых, «озвученной» в рассказе А. П. Араповой (дочери Натали и П. П. Ланского) о «нашей бедной бабушке», более мягко, чем происходило в реальности. Семейный «миф» (см. о нем в Интернете: <http://www.opentextexnn.ru/history/familisarchives/genealogy/>) таков. В начале восьмидесятых годов XVIII века в Дерпте оказались петербургские гвардейцы, один из которых, Иван Загряжский влюбился на балу в дочь знатного барона Липгардта Улрику, попросил ее руки, скрыв, что женат, и получив отказ, склонил к побегу. Она была обвенчана подкупленным попом, молодые оказались в Пскове, где выяснилось, что она беременна, затем — в Петербурге. Здесь гвардеец понял, что сам загнал себя в угол: что делать с юной баронессой на сносях, считающей себя законной супругой? Выход нашелся один: привезти ее к первой, богом данной жене. От потрясенной молодой тяжело заболела, но великодушная душа, хозяйка дома (вдвое старше гостя), окружила ее заботой, выходила, и в 1782 г. та родила дочь Наталью Ивановну Загряжскую (в замужестве Гончарову). На самом деле действительность была более суровой: в момент побега Улрика была замужем, имела двухлетнюю дочь, которую оставила на брошенного мужа. Возможно, травмы матери сказались на дочери; теща Пушкина, как известно, была психически не совсем в норме, трех дочерей воспитывала более чем строго. Эпитет «робкая» по отношению к шестнадцатилетней Натали — не расхожий штамп, а органичная характеристика.

² Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 1989. С. 190.

Четвертая глава

«ОХОТА ТЕБЕ КОРЧИТЬ г. ФОБЛАСА И ВЕЧНО ВОЗИТЬСЯ С ЖЕНЩИНАМИ...»

(*Любовные похождения кавалера Фобласа Луве де Кувре*)

Она любила Ричардсона,
Не потому, чтобы прочла,
Не потому, что Грандисона
Она Фоблазу предпочла.

Пушкин
Евгений Онегин

В конце XVIII – начале XIX в. значение массовой французской литературы в культурной жизни России значительно возрастает. На переломе двух столетий, когда круг великих идей Просвещения уже очерчен и на первый план выдвигается задача их распространения и популяризации, особую роль начинают играть писатели, приспособляющие идейные ценности XVIII в. к массовому употреблению. Мармонтель, Мерсье, Ретиф де ла Бретон, Рейналь и многие другие французские писатели «второго ряда» выступают как своеобразные посредники между великими просветителями и полупросвещенной дворянской массой России¹. В широком разлив французской беллетристики их произведения занимают немаловажное место, и хотя они преподносят просветительские идеи в несколько измелеченном виде, все же в чем-то они формируют вкусы и взгляды эпохи, «истины общепользные, служащие к научению ума или образованию нашего сердца»².

Однако бурные события второго десятилетия: наполеоновские войны, победа в Отечественной войне — приводят к изменению литературных вкусов. В глазах нового поколения эти писатели по-прежнему символизируют определенную эпоху, но теперь они воспринимаются как устаревшие, становится очевидным их мелкий масштаб, их имена нередко упоминаются в ироническом контексте³.

¹ См.: *Томашевский Б. В.* С. 404 и след.; *Шарыпкин Д. М.* Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля. *Шевырев С. П.* Мармонтель и Лагарп // Журнал Мин-ва народного просвещения, 1837, ч. XIII, № 1. С. 59–87.

² *Мерзляков А. Ф.* Краткая риторика. М., 1809. С. 50. См. также: *Мерзляков А. Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822. С. 242.

³ Пушкин в набросках статьи *О ничтожестве литературы русской* уподобил этих писателей «грибам, выросшим у корней дубов» (XI, 496). См. также: Бонди С. Русские и

К числу этих писателей можно отнести и активного деятеля французской революции, убежденного последователя просветительских идей Луве де Кувре, автора знаменитого романа *Любовные похождения кавалера Фобласа* (Louvét de Couvray. *Les aventures du chevalier de Faublas*, 1790). В традиции массовой французской литературы Луве де Кувре представляет особую линию, ориентирующуюся не столько на Руссо, как это характерно для вышеназванных писателей, сколько на Гельвеция, с его теорией «оправдывания страстей» и антиаскетическим культом наслаждения. Этический пафос Просвещения порождает поэтику нормативности, включающую элементы отвлеченного морализаторства, однолинейность характеров и четкую фиксированность авторской точки зрения. Создав тип нового героя, чувствительного и чувственного одновременно, Луве де Кувре в чем-то опередил свое время и приблизился к новой концепции личности, как сложной и противоречивой, что в какой-то мере определило и особенности его психологической манеры.

Любовные похождения кавалера Фобласа — типичное произведение галантного и вольнодумного века, когда авантюрно-приключенческий роман, приобретающий оттенок фривольности, отвечающий коммерческому интересу, перемещается из центра на периферию литературы и покидает ранг «высокой» беллетристики. *Фоблас* объединяет, как это часто свойственно массовой литературе, вольномыслие философской повести, фривольность «галантной» литературы, стремление к бытовому правдоподобию «плутовского» романа. Дидактическое письмо, историческая повесть, монастырская новелла, исповедь и комедийная сценка сменяют многочисленные приключения. Эклектичность, излишняя фривольность и явная непоследовательность назидательного конца (он создавался уже во время революции, принесшей пуританскую строгость нравов) — все это определило место *Фобласа* в мировой литературе как произведения массовой беллетристики.

Однако *Фоблас* обладает и многими достоинствами, которые выделяют его из ряда «галантных» романов и возвышают над обычным уровнем массовой литературы. Как это часто бывает с произведениями популярной беллетристики, *Фоблас* в чем-то формировал вкусы эпохи, внося в литературу тот элемент новаторства, которому суждено было найти дальнейшее развитие в литературной традиции.

К достоинствам романа прежде всего следует отнести его прогрессивную ориентацию. Хотя накаленная атмосфера кануна революции бросала свой отблеск на все явления жизни, все же недооценивать эту сторону *Фобласа* было бы несправедливо. Прогрессивное звучание романа отражало политическую позицию его автора, члена Конвента, сторонника жирондистов, голосовавшего за казнь короля (правда, с оговоркой отсрочки). В творчестве Луве де Кувре отразились политические страсти эпохи: он писал сатирические комедии, памфлеты, гимны, мемуары. Б. В. Томашевский, говоря о тех революционных французских

иностранные писатели в Евгении Онегине // *Пушкин А. С. Евгений Онегин*. М.—Л., 1936. С. 261.

поэтах, которые могли бы подразумеваться под «возвышенным галлом» пушкинской *Вольности* и которые, на его взгляд, им не являются, упоминает и о Луве де Кувре¹.

Фоблас несет на себе печать просветительской идеологии. Роман насыщен крамольными политическими намеками, критикой социального неравенства, в нем чувствуется дыхание приближающейся революции. Уже первая страница передает это ощущение. Пятнадцатилетний Фоблас, въезжая в Париж, видит зловещную нищету окраин: «Я думал, что увижу великолепный город, описание которого читал столько раз, но видел лишь <...> бедняков, покрытых лохмотьями, толпу почти оборванных детей <...> страшную нужду. Тогда опыт еще не подсказал мне, что дворцы заслоняют хижины, что роскошь порождает нищету и большое богатство одного влечет за собой крайнюю бедность многих»².

В *Фобласе* обличаются нищета крестьян³, судебные порядки⁴, режим тюрем⁵, нравы королевского двора, цензура, в нем звучит предчувствие революции, а позже и прославление ее начала⁶.

Луве де Кувре отдает дань восхищения великим просветителям века. Среди авторов, которыми зачитывается Фоблас, упомянуты Бомарше, Гельвеций, Рейналь, Мабли, Вольтер, Бернанден де Сен-Пьер, «в особенности же Жан-Жак» (146). Отношение к передовой философии приобретает в романе характерологи-

¹ См.: *Томашевский Б. В.* С. 321.

² *Луве де Кувре*. *Любовные похождения кавалера де Фобласа*. СПб., 1792–1796. С. 17. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³ Напр., «Кто возделывает покинутые поля? Жалкие рабы, подчиненные счастливым, которые в силу несправедливого распределения богатств наслаждаются праздностью и уважением, привилегиями и богатством, представляя своим вассалам бедность и презрение, труды и налоги» (341).

⁴ Напр.: «Мировой судья, приняв вид члена высшего суда, произнес приговор, не выслушав оправданий. Тучный капрал рассказал ему, в чем было дело, хотя и не знал этого. Солдаты подтвердили его слова, хотя они ничего не видели <...> Исполнительный секретарь, понимавший немного, но писавший все, скрепил протокол раньше, чем у нас спросили, не можем ли мы сказать что-нибудь в наше оправдание» (260).

⁵ Изображая отчаяние, которое царит в Бастилии, автор восклицал, уповая тогда еще на короля: «О мой король, день, когда ты в своем правосудии разрушишь эти жестокие тюрьмы, будет для твоего народа днем радости» (297). Впоследствии эти строки автор снабдил комментарием: «В июле 1789 г. мои храбрые соотечественники приступом возьмут Бастилию после трехчасовой осады. Можно ли было угадать, что революция пойдет такими быстрыми шагами и дарует нам личную и общественную свободу?» (297).

⁶ Умирая за свободу американцев, дед Софи, Пулосский, предсказывает будущее Франции: «...одна из лучших наций Европы просыпается после долгого сна и требует, чтобы ей вернули честь и ее древние права <...> Я вижу в громадной столице, долгое время обесчещенной рабством, целую толпу солдат, которые делаются гражданами, и тысячи граждан, которые делаются солдатами <...> С одного края королевства до другого несется призывный клич, царство тиранов окончено» (115).

ческую функцию: отрицательные персонажи («комические» мужья — маркиз де Б. и граф де Линьоль) панически боятся «философов» и «новых идей», положительные — восхищаются «идеями века». Граф де Линьоль, обнаружив в своем доме «самую опасную, самую отвратительную книгу» (276) (Руссо. *Рассуждение о происхождении неравенства между людьми*. — Л. В.), принимает решение сменить всех слуг: «Когда я вижу в руках моих слуг *Философские мысли* или *Философский словарь*, или *Рассуждение о счастье жизни* <...> я чувствую страх и в собственном доме не считаю себя в безопасности» (276).

Сам Луве де Кувре придавал политическому звучанию *Фобласа* большое значение: «...я надеюсь, что всякий беспристрастный человек признает, что в серьезных частях моего произведения, там, где показывается автор, видна его склонность к философии и, главное, революционные принципы, еще редкие в ту эпоху» (IX). По его мнению, нарисованная им картина удручающего упадка нравов французского дворянства накануне революции не была бесполезна и содержала сильный разоблачительный заряд. Подобно Руссо, написавшему в предисловии к *Новой Элоизе*: «Я наблюдал нравы своего времени и выпустил в свет эти письма» (заметим, кстати, что эти слова Шодерло де Лакло поставил эпиграфом к *Опасным связям*), — Луве де Кувре написал в предисловии к роману: «О вы, кричащие так громко, измените ваши нравы, я изменю мои картины» (XI). Однако было бы ошибкой преувеличивать разоблачительный пафос романа: критика в нем довольно поверхностна, вольнодумство нередко принимает черты модного политического фрондерства.

Достоинством *Фобласа* следует считать и попытку ввести современную историю на страницы романа. Частные судьбы в *Фобласе* переплетены с историческими, возможность личного счастья героев поставлена в зависимость от решающих исторических столкновений. В *Фобласе* нашли отражение важнейшие события 1760–1780 гг.: первый раздел Польши, борьба польских конфедератов, политика России, пугачевское восстание, борьба американских колоний за независимость. Хотя исторический (*пугачевский*) эпизод *Фобласа* еще весьма наивен (события даны в духе «готического» романа, без глубокого осмысления), тем не менее сама попытка ввести исторический материал современности в роман весьма плодотворна, в ней предвосхищена одна из магистральных линий литературы XIX–XX вв.

Достижением Луве де Кувре следует считать и его психологический метод. *Фоблас* — шаг вперед в художественном исследовании души. Так же как и Шодерло де Лакло, Луве де Кувре стремится проникнуть в тайны подсознания, раскрыть скрытые импульсы души, но, в отличие от автора *Опасных связей*, он вносит в подобный анализ шуточный подход, мягкую иронию художника антиаскетического склада, снисходительно оправдывающего слабости человеческого сердца. В этом он ближе к Лафонтену (автору сказок), Грессе, Вольтеру, Парни, чем к Гельвецию. С особенной проницательностью Луве де Кувре анализирует мгновенья зарождения страсти, его тонкие наблюдения могли бы послужить иллюстрацией многих афоризмов Ларошфуко о любви, верности, гордости, досто-

инстве в вечной дуэли двух сердец. Можно было бы упрекнуть Луве за перегруженность романа событиями, идущую в ущерб психологизму, но для того чтобы герой, подобный Фобласу, мог «воплотиться», ему нужна была и соответствующая «сфера деятельности».

Фоблас — образец занимательного и острого сюжета. Заставив героя похитить из монастыря свою возлюбленную Софи, автор затем обрекает Фобласа на бесконечные поиски юной супруги, так как отец Софи прячет ее от «опасного соблазителя», а страстно влюбленная в него «демоническая красавица» маркиза де Б., посвятившая его в «тайны любви», чинит ему в этих поисках всяческие препятствия. Положение кавалера осложнено еще и тем, что в него влюблена без ума также юная графиня де Линьоль, в дом которой Фобласа вводят в качестве «компаньонки», неожиданно «оказавшейся» прелестным кавалером и вдохновенным «учителем» любви. Роман кончается в полном соответствии с нормами времени назидательной развязкой, наказующей порок. Маркиза де Б. трагически умирает, бесстрашно приняв на себя смертоносный удар шпаги, предназначенный Фобласу. Графиня, которая ждет ребенка от Фобласа и которой грозит заточение в монастырь, бросается в Сену, а сам Фоблас, который нежно любит всех троих, сходит с ума от горя, но не окончательно... Вскоре он выздоравливает и начинает добродетельную жизнь.

Написав в предисловии: «Я часто зевал над романами и боялся быть снотворным как они» (XI), Луве де Кувре, искусно используя разнообразные приемы сюжета, действительно добивается эффекта «занимательности». Трудно найти сюжетный ход, который не был бы использован в романе. Двойничество, переодевания, потерянные и найденные дети, затрудненные и все же осуществленные женитьбы, похищения, привидения, ложные письма, альковные обманы, неожиданное спасение с помощью благородного разбойника мелькают на страницах *Фобласа*.

Сама по себе сгущенная концентрация сюжетных приемов вовсе не является залогом увлекательности и даже может привести к обратному эффекту, но Луве де Кувре настолько владеет искусством неожиданных поворотов, внезапных переходов и умелых «ретардаций», что даже «коммерческие» длинноты не наносят роману большого ущерба.

Главный композиционный прием, на котором построен роман, импульс всей интриги и движущая сила сюжета — переодевание. С этим приемом, уходящим корнями в мифопоэтическую традицию («ряженье»), распространенном в литературе со времен «паллиаты» (древнеримская комедия), издавна связывалась идея мороченья, дурачества, путаницы, которая являлась душой литературной интриги. «Орудие мошенничества — чужой вид, перемена внешности, переодевание. Не только обман принимается за правду, но и самая правда в какой-то мере есть обман»¹, — пишет о «паллиате» О. М. Фрейденберг. В *Фобласе* 28 пе-

¹ Фрейденберг О. М. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам, 6. Тарту, 1973. С. 498, 504.

реодеваний. Почти все герои на какое-то время облачаются в чужой наряд. Родители Софи, польские аристократы, вынуждены спасаться, переодевшись в крестьян; сама Софи и ее подруга бегут из монастыря в мужском платье; маркиза предстает то в виде изящного виконта, то в военном мундире, то кавалером, мстящим за поруганную честь графу Розамберу, который в свою очередь облачается то в сюртук буржуа, то в наряд врача-шарлатана.

В *Фобласе* царит стихия театра. Бесчисленные переодевания, розыгрыши, пунтаны создают атмосферу, напоминающую «призрачный мир» комедии. Словесные дуэли, остроумные перепалки, игровые намеки пронизывают ткань романа и роднят его с веселой пьесой. Фривольность ситуаций и диалогов генетически восходит к итальянской комедии XVI в. (Ариосто, Довици, Макиавелли, Аретино). Но в еще большей степени Луве де Кувре является продолжателем традиции театра Мариво — Бомарше. Как это ни парадоксально, ему ближе не Мариво-романист, а Мариво-комедиограф, создавший тонкую комедию о «причудах» сердца и заменивший традиционных театральных любовников, преодолевающих чисто внешние препятствия, героями, ведущими увлекательную борьбу с собственным сердцем. Но особенно близок ему Бомарше, «волшебник» остроумного диалога, весело высмеявший безнравственность аристократов и внесший в комедию острогу политического подтекста и игрового намека. Луве де Кувре, свидетель блестящего успеха *Женитьбы Фигаро*, поставленной на сцене незадолго до появления *Фобласа*, усвоил многие достижения Бомарше, в частности, еще больше усилил значение игрового и фривольного подтекста.

Как и Мариво, мастерски использовавший в своих романах приемы театра, Луве де Кувре, сочетая дар романиста и комедиографа¹, «драматизирует» роман; подавляющую часть текста *Фобласа* составляют диалоги. Без всяких оговорок и предупреждений разрывает Луве де Кувре эпическое повествование чисто комедийными сценками, в которых авторское вмешательство ограничивается лишь обозначением действующих лиц, «репликами в сторону», «рemarkами» и т. д.². «Таланта автора ярко выступает в ряде забавных сенок <...>, многие из них

¹ Известны три пьесы Луве де Кувре, из них особенным успехом пользовалась политическая комедия «Парад белых и черных армий» (1789), в которой высмеяны знать и духовенство.

² Эти остроумные сценки сопутствуют самым напряженным моментам сюжета. Напр., подобная сценка включена в рассказ Фобласа о его первом ужине в доме маркизы де Б., в роли ее новой «приятельницы» м-ль Дюпорталь. На ужине присутствуют супруг маркизы, расположенный поухаживать за новой «приятельницей» жены, и граф Розамбер, знающий тайну переодевания и из ревности шантажирующий маркизу. Каждый герой исполняет свою роль, самая смешная — у «комического» мужа, который от души потешается рассказом Розамбера, не узнавая в нем своей собственной истории: «Знаю, знаю, но это история пресмешная; в ней действует муж, и я уверен, что его провели, как дурака» (27).

представлены исключительно диалогом и кажутся сделанными специально для театра»¹, — писал Гримм в одной из первых рецензий на роман.

Герои романа не только время от времени становятся действующими лицами веселой пьесы, но и выступают умелыми лицедеями. Самым блестящим актером, превосходящим всех остальных талантом перевоплощения, одаренным подлинной артистичностью, является главный герой романа юный кавалер Фоблас. В его облике стихия театра, безраздельно царящая в романе, находит живое воплощение. 18 раз на протяжении романа Фоблас меняет наряд, всякий раз тут же усваивая повадки, речь, манеры изображаемого лица. Чистая случайность вовлекает Фобласа в игру переодеваний (желая вызвать ревность маркизы, граф Розамбер просит его явиться вместе с ним в Собрание в женском наряде), но многие последующие переодевания оказываются вынужденными, так как перед определенными героями он теперь уже обязан являться в женском обличье. Изящество и миловидное лицо героя способствуют его перевоплощениям в юных девушек, к тому же в девичьем наряде он как две капли воды похож на свою родную сестру Аделаиду. 14 раз Фоблас переодевается в женский наряд, меняя амазонку на бальное платье, карнавальное домино на обличье мещаночки или на строгий наряд монашенки.

Луве де Кувре награждает своего героя великодушием, храбростью, добротой, всевозможными рыцарственными свойствами и в отличие от других литературных *донжуанов* делает его неспособным к холодному расчету, осознанной тактике и притворству. «Я никогда не соблазнял, я всегда сам увлекался» (492), — говорит он. Намечая образ, в котором крайняя чувствительность сочеталась бы с необузданной чувственностью, непосредственность эмоций с легкомыслием, Луве де Кувре стремился передать черты национального характера: «Я старался, чтобы Фоблас, легкомысленный и влюбчивый как нация, для которой он был создан, имел, так сказать, французский облик. Я хотел, чтобы в нем находили язык, тон и нравы моей родины» (XI).

Сделав кавалера главным героем романа, Луве де Кувре последовал примеру Ричардсона (осознанность параллели подчеркнута нарочитой переключкой имен Ловлас — Фоблас), но при этом он ставил своей целью создать принципиально новый, «французский», вариант Ловласа: «Я старался, чтобы никто не мог, без ущерба для правдоподобности, напечатать на заглавном листке этого романа ужасную ложь: «перевод с английского» (XI). Его герой, лишенный цинизма, холодного расчета исословной спеси, в чем-то предвосхищает ряд знаменитых «Дон Жуанов» писателей-романтиков (Байрона, Гофмана), блистательное начало которому положил Моцарт своим титаническим героем. Заметим, что опера *Дон Жуан* (1787) была закончена как раз к моменту начала работы Луве над *Фобласом* и, по-видимому, была ему хорошо известна.

На протяжении всего романа шестнадцатилетний кавалер влюблен в юную Софи, которую он увозит из монастыря с одной лишь целью — сочетаться с ней

¹ Grimme F. P. 37.

законным браком. Мысленно давая ей клятвы верности, влюбчивый кавалер, «друг всех женщин и возлюбленный своей жены» (266), которому, как Керубино, всякая юная особа другого пола кажется совершенным чудом природы, кляня себя за неверность, постоянно ей изменяет. Фоблас в чем-то — воплощение руссоистского сознания. Беспредельная власть сердца, сочетаясь с темпераментом, придает безнравственности героя несколько парадоксальный характер, ставивший в тупик исследователей¹. Автор заставляет своего героя без конца вспоминать Руссо, сравнивать свои переживания с чувствами Сен-Пре², но действовать при этом по логике героя-гедониста, осознавая всякий раз с искренним огорчением двойственность своей натуры³. Луве де Кувре удалось создать образ, который остался в памяти читателей, пережил свое время, вошел в галерею знаменитых «Дон Жуанов», стал нарицательным. Однако со временем все, что не укладывалось в «тип», в нарицательное имя, стерлось в памяти, образ Фобласа был переосмыслен, он утратил живые и обаятельные черты, и в представлении последующих поколений его имя стало синонимом удачливого и умелого искателя любовных наслаждений, опытного «дамского угодника»⁴.

Прогрессивная политическая ориентация романа, мастерство построения сюжета, остроумие и изящество стиля и, наконец, нетривиальный образ обаятельного «бытового злодея» обеспечили Фобласу место, превосходящее общий уровень массовой беллетристики.

Литературная судьба Фобласа поначалу напоминала судьбу *Опасных связей*: встреченный шумным успехом, он вскоре был занесен вранг «безнравственных» произведений и по этой причине не считался достойным серьезного изучения. За исключением нескольких предисловий к роману Луве де Кувре, о Фобласе нет никаких работ. В фундаментальных исследованиях французской литературы XVIII в. Фоблас, в лучшем случае, лишь упоминается. В первой половине XIX в. не делали различия между Фобласом и *Опасными связями*, оба романа упоминались рядом как образцы «галантной» литературы. Однако со второй половины XIX в., когда Бодлер, Жироду, А. Франс, Г. Манн, Моруа и другие оценили *Опасные связи* как высокое достижение французской прозы, роман Шодерло де

Лакло все больше привлекает внимание исследователей, в то же время Фоблас остается по-прежнему до удивления мало изученным произведением.

Русская судьба романа Луве де Кувре также напоминает судьбу в России *Опасных связей*. Разница лишь в том, что больше повезло первому переводу Фобласа на русский язык, который был предпринят типографией «И. Крылов с товарищи» и в котором наряду с Александром Левандой и А. И. Клушиным принял участие и сам Крылов¹. Этот перевод, вышедший с 1792 по 1797 г., принятый, возможно, и из коммерческих соображений (Фоблас очень популярен), был весьма удачным и сравнительно точным. Пропущенными оказались фрагменты, содержащие политическую «крамолу» (о восстании Пугачева, войне России с Портой, предсказания французской революции и т. п.), все же рискованные фривольные сценки были сохранены. Переводчикам удалось передать легкость и изящество языка оригинала, живость диалогов и остроумие стиля, что для общего уровня прозаического перевода в России конца XVIII в. было немалым достижением. Сильные стороны перевода особенно заметны в сравнении со вторым (анонимным) переводом Фобласа, вышедшим в 1805 году².

В предуведомлении к первому переводу давалась весьма высокая оценка Фобласа: «Едва появился сей роман на Французском языке, как разлился по всему свету и привлек на себя внимание всех знающих вкус читателей: и в самом деле, легкость слога, заманчивость приключений, очертание живое и резкое различных свойств и нравов доставили ему справедливое уважение читателей»³. Однако впоследствии о романе предпочитают не упоминать. Только *Московский Меркурий* за 1803 г., давая перепечатку из *Парижского журнала* об одном французском романе, привел такое замечание: «Сей маленький роман — писанный слогом легким и приятным — есть подражание Фобласу <...> впрочем не надобно равнять его образцу — единственному в своем роде» (курсив журнала. — Л. В.)⁴.

Естественно, что роман Луве де Кувре не прошел мимо внимания Пушкина. По-видимому, он познакомился с Фобласом уже в лицейские годы. В его библиотеке хранились не только Фоблас, но и мемуары Луве де Кувре⁵. Память Пушкина хранила и неповторимые живые черты облика влюбчивого кавалера, и тот комплекс понятий, который составил «тип», «нарицательное имя»; оба восприятия образа Фобласа нашли отражение в *Евгении Онегине*. Тот факт, что поч-

¹ Напр., М. Е. Марон в предисловии к Мемуарам Луве де Кувре пишет: «Сегодня нас особенно шокирует это смешение чувствительности и чувственности и эта претензия ввести мораль из весьма рискованных сцен» (*Mémoires de Louvet avec une introduction par M. E. Maron. Paris, 1862. P. VII*).

² «...самый красноречивый из писателей описал ваше очарование в бессмертном сочинении. Нужно молчать о вас, потому что обрисовать вас так же хорошо, как это сделал он, невозможно» (195), — вспоминает Фоблас о первых моментах близости с Софи.

³ «Маркиза царица над моей чувственностью; мое сердце обожало Софи» (16).

⁴ Напр., у Лермонтова: «Он слишком молод, чтоб любить со всем искусством древнего Фобласа» (*Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 6 тт. Т. 4. М.–Л. АН СССР, 1935. С. 74*) или у Достоевского в *Двойнике* Фоблас упоминается как «соблазнитель» и «учитель» (*Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 1, М.–Л., 1972. С. 195, 202*).

¹ Луве де Кувре. Приключения Шевалье де Фобласа. Перевод с французского А. Леванды при участии И. А. Крылова и А. И. Клушина (ч. 1–13, СПб., 1792–1797). Москва.

² Жизнь кавалера Фобласа. Соч. Г. Лувета Кувре, Москва, 1805 года. Подробнее об этих двух переводах см.: *Вольперт Л. И. Фоблас Луве де Кувре в творчестве Пушкина // Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С. 95–96.*

³ Приключения Шевалье де Фобласа. С. 1.

⁴ «Московский Меркурий», 1803, ч. II. С. 139.

⁵ *Mémoires de Louvet de Couvray, député à la Convention nationale avec notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques. Paris, 1823; Vie du Chevalier de Faublas, par Louvet de Couvray, Paris, 1813.*

ти все прямые упоминания Пушкиным *Фобласа* связаны с *Евгением Онегиным*, вполне закономерен: модный французский роман имел заметный резонанс в культурной жизни России начала века. В мире культуры, широко представленном в *Евгении Онегине*, наряду с театром и балетом, значительная роль, как известно, отведена изящной словесности, причем книга и ее герой оваяны особым ореолом. Тема *Фобласа* органически включалась в поэтический мир поэмы, перекликаясь в чем-то с ее этической проблематикой, была близка ее миру комического¹. Следы воздействия *Фобласа* можно обнаружить в структуре образа главного героя, в характеристиках «читателей», в трактовке Пушкиным «донжуанизма», в отдаленных сюжетных реминисценциях.

Отдаленная перекличка с *Фобласом* заметна уже в завязке пушкинского «романа в стихах». Она связана с эпизодом получения графом Розамбером неожиданного известия о болезни его дяди, «единственным наследником которого он был» (172), его поездкой в деревню, смертью родственника и вступлением в права наследства². Не менее важна и другая сюжетная реминисценция, связанная с эпизодом дуэли двух друзей. Тот же граф Розамбер рассказывает Фобласу трагическую историю гибели от его руки своего лучшего друга, которого он вынужден был вызвать из-за «долга чести», а по существу — из-за абсурдногонедоразумения: «Эта ужасная картина долго преследовала меня <...> кровь сочилась из его раны, ужасные предсмертные судороги сводили его члены <...> воспоминание об этом поединке никогда не исчезнет из моей памяти» (32) (Ср.: «Скажите, вашу душу // Какое чувство овладеет, Когда недвижим на земле // Пред вами с смертью на челе, // Он постепенно костенеет, // Когда он глух и молчалив // На ваш отчаянный призыв» (VI, 132).

Эти эпизоды нам важны не столько сюжетным сходством (уход за умирающим богатым родственником, нелепая гибель на дуэли — тривиальные ситуации беллетристики эпохи), сколько авторской интерпретацией, их «модальностью» по отношению к образу героя. В первом эпизоде сделан упор на тоскливом предчувствии Розамбером невыносимой скуки ухода за умирающим: отправляясь в деревню, он стоически готовится «похоронить себя в Нормандии» (172). Второй эпизод — убийство на дуэли друга — граф воспринимает, как проклятие всей своей жизни³.

¹ Примечательно, что сам Пушкин воспринимал «комическое» своего романа с живейшим весельем: «Прятели часто заставляли его то задумчивого, то помирающего со смеху над строфою своего романа» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. С. 64). Об иронии в *Евгении Онегине* см.: Greenleaf M. Pushkin. Romantic Fiction: Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford University press, 1994. Заметим также, что тот же Лев Сергеевич Пушкин вспоминал о жизни сердца автора первых трех «южных» глав романа в манере, близкой Луве де Кувре: «Предметы страсти менялись в пылкой душе его, но сама страсть ее не оставляла» (С. 62).

² На эту сюжетную реминисценцию обратил внимание автора книги М. П. Алексеев.

³ Так же как и реминисценция из *Фобласа* в поэме *Руслан и Людмила*. Помещенный отцом под строгий домашний арест, *Фоблас* принимает решение отказаться от пищи и

Однако более существенна перекличка *Евгения Онегина* с *Фобласом*, связанная со структурой образов главных героев пушкинской поэмы. Выше уже отмечалось, что образ *Онегина* первой главы в какой-то степени мозаичен, он является пересечением многих типологических характеристик. Если холодное искусство притворства («Как рано мог он лицемерить...») сближает *Онегина* с *Вальмоном*, то непосредственность порывов и самозабвенность увлечений («Одним дыша, одно любя, // Как он умел забыть себя!») скорее вызывали ассоциацию с героем *Луве де Кувре*. К нему с полным правом могли бы быть отнесены известные строки *Евгения Онегина*:

Но в чем он истинный был гений,
Что знал он тверже всех наук,
Что было для него измлада
И труд и мука и отрада,
Что занимало целый день
Его тоскующую лень, —
Была наука страсти нежной.
(VI, 8)

Не случайно, по-видимому, именно в знаменитых строках о «донжуанизме» *Онегина* в первый раз упомянут *Фоблас*:

Но вы, блаженные мужья,
С ним оставались вы друзья:
Его ласкал супруг лукавый,
Фобласа давний ученик.
(VI, 10)

Фоблас упомянут в шуточной строфе, посвященной «дружбе» обманутых мужей, вполне закономерно. Этой теме в романе *Луве де Кувре* отведено значительное место. «Комические мужья» в *Фобласе* (маркиз де Б. и граф де Линьоль) не только выставлены в смешном свете, но и снабжены нелестной характеристикой: они явные ретрограды, чванливые, тупые и самовлюбленные (маркиз считает себя «тонким физиономистом», а граф — «великим поэтом»). Ко всему прочему маркиз де Б. еще и супруг «лукавый», то есть «неверный». Такое понимание эпитета «лукавый» помогает раскрыть смысл черновых вариантов строфы:

умереть: «Он отнимает у меня Софи <...> Он хочет моей смерти. Хорошо же <...> Пусть мне приносят еду, пусть! Я все выброшу из окна. Я держался этого твердого решения, пока сильный голод не заставил меня взглянуть на вещи более здраво» (145). Ср.: «Не стану есть, не буду слушать // Умру среди твоих садов! // Подумала — и стала кушать» (VI, 32).

Но [благородные] мужья,
С ним оставались друзья:
Его ласкал и муж лукавый,
С повесой весь прошедший век,
И муж добрейший имя рек.
(VI, 224)

В романе Луве де Кувре все эти «комические мужья», обманутые Фобласом, остаются с ним в прекрасных отношениях. Например, маркиз де Б. после дуэли с кавалером снова становится его «лучшим другом». «Превосходный муж всем и каждому твердит, что вы очаровательный малый» (467), — иронически поздравляет Фобласа восхищенный Розамбер. Да и сам циничный насмешник Розамбер в конце романа превращается в «комического мужа», над которым Фоблас невольно сыграл злую шутку, что не мешает им оставаться «лучшими друзьями». Поэтому Фоблас в сознании будущих поколений становится «образцом» отличных отношений с «превосходными» мужьями и их своеобразным «учителем». Заметим, что такую же ассоциацию, как и у Пушкина, вызвал образ Фобласа спустя четыре года и у Мюссе (поэма *Мардош*), только у французского поэта он «учитель» не «блаженных», а «грозных» мужей.

В XII строфе первой главы, в которой впервые упомянут Фоблас, шутивно-ироническая оценка скользит от героя к читателю («А вы, блаженные мужья...»). Функции читателя, как уже отмечалось, Пушкин придает не меньшее значение, чем функции автора¹. В романе создан сложный «читательский мир», красочный, противоречивый и разнообразный. Многочисленные авторские оценки, серьезные и шуточные, насмешливые и восхищенные, дифференцируют читательскую массу, делят ее на разнообразные группы «друзей» и «недрузгов», читателей прошлого и нынешнего столетия, любителей устарелой и новейшей беллетристики; они различаются по эстетической, этической и общественной позиции.

Широко известное имя Фобласа, хранящее память о сложном комплексе проблем (оно и знак ушедшей эпохи, и символ определенной этической позиции, и эмблема некоей художественной системы), органично и естественно включается Пушкиным в шутивно-доверительную беседу «со знакомыми о знакомых вещах и людях»².

Для иронической характеристики читательниц конца века, «обожаящих» модных героев, но знающих о них чаще всего «понаслышке», имена Фобласа, Грандисона, Ловласа оказываются весьма значимыми: о матери Татьяны в белой рукописи сказано:

Она любила Ричардсона,
Не потому, чтобы прочла,
Не потому, что Грандисона
Она Фоблазу предпочла.
(VI, 569)

Хотя Грандисон и Фоблас (Ловлас) по нравственным оценкам эпохи герои полярно противоположные, они в то же время лица «одного ряда», знаменитые персонажи «массовой» литературы, о которых все знают хотя бы понаслышке. Черновики *Евгения Онегина* показывают, что Пушкин часто колеблется, какое из двух изоморфных имен — Фоблас — Ловлас — оставить в тексте. В окончательном варианте цитируемых строк поэт предпочел сохранить имя Ловласа, по-видимому, потому, что добропорядочной девице подобало знакомство скорее с «нравственным» романом. Выразительное сопоставление имен Грандисона и Ловласа (Фобласа) очерчивало ту пропасть, которая в представлении читательниц эпохи была между идеально-добродетельным героем и «злодеем». В то же время, определяя круг чтения (или, вернее, литературных «мнений») «кузины Алины», эти герои в чем-то характеризуют и самих читательниц. Легкая авторская ирония в адрес нескольких устаревших, но все же для некоторого круга по-прежнему значительных персонажей (в глазах Татьяны Грандисон — истинный герой) отвечала общей задаче, поставленной в *Евгении Онегине* Пушкиным: воспитания эстетических вкусов читателей и подготовки их к восприятию новой художественной системы романа.

Последние упоминания Фобласа в *Евгении Онегине* связаны с проблемой «донжуанизма». В четвертой главе характеристика Онегина обогащается, он выступает в новой для всех роли «учителя жизни», на него как бы падает отблеск личности Татьяны. Его поведение теперь отмечено печатью благородства: «Не в первый раз он тут явил // Души прямое благородство» (VI, 80); «...Но вас // Я не вино: в тот страшный час // Вы поступили благородно» (VI, 187). Эпиграф к главе — слова Неккера «La morale est dans la nature des choses», кроме иронического оттенка, содержал гуманный и оптимистический смысл: человек по природе нравствен¹.

Меняется Онегин, меняется и оценка литературных персонажей, к которым он был прежде близок; своеобразный ореол, окружающий «науку страсти нежной», развенчан. В черновой рукописи читаем:

Смешон конечно важный модник
Систематический Фоблас.
Красавиц записной угодник —
Хоть поделом он мучит Вас...
(VI, 337)

¹ См.: Степанов Л. А. Автор и читатель в романе Евгений Онегин // Пушкинские чтения. Калинин, 1974. С. 48.

² Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин; сборник статей. М., 1941. С. 168.

¹ Подробнее об эпиграфе см.: Вольперт Л. И. Пушкин после восстания декабристов и книга мадам де Сталь о французской революции // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 119.

В другом варианте — «систематический Ловлас».

Изменившееся в конце 20-х гг. отношение Пушкина к французскому XVIII веку включало и пересмотр оценок этических концепций сенсуализма Просвещения: культ наслаждения утрачивает в глазах Пушкина свою притягательность. Имя Фобласа (Ловласа) становится своеобразным символом гедонизма ушедшего века и получает новый эмоциональный ореол. Эпитеты «смешной», «жалкий», «систематический», «важный модник», «записной угодник» создают явно ироническую оценку. В дальнейшем появятся «второклассный Дон Жуан» (*Езерский*) и резкое определение *Романа в письмах*: «Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами» (VIII, 52) (В черновом автографе: «корчить Ловласа».) Развенчание «донжуанизма» — важный момент проблематики и *Графа Нулина*, написанного приблизительно одновременно с четвертой главой *Евгения Онегина*. В провинциальном донжуане, графе Нулине, любовная авантюра которого исчерпывается комической пощечиной, и следа не осталось от обаяния «бытового злодея».

Пушкин развенчал холодную «науку» наслаждения не только на примере «светских львов» и модных донжуанов, но обрисовал также и расчетливую тактику «светских львиц», бездушных кокеток света, противопоставленных живой и естественной Татьяне:

Не говорит она: отложим,
Любви мы цену тем умножим,
Вернее в сети заведем;
Сперва тщеславие кольнем
Надеждой, там недоумением
Измучим сердце, а потом
Ревнивым оживим огнем.
(VI, 62)

В этих стихах можно заметить и отдаленный отзвук характеристики, которую граф Розамбер в *Фобласе* дает парижским кокеткам: «...они отступают, чтобы заманить, ускоряют свое поражение, чтобы упрочить свою власть, откладывая его, когда находят нужным придать ему лишнюю цену <...> удерживают возлюбленного кокетством, иногда привлекают его путем непостоянства» (419).

Новая оценка «донжуанизма» дана в хлесткой, язвительной и уничтожающей строфе четвертой главы:

Разврат, бывало, хладнокровный
Наукой славился любовной,
Сам о себе везде трубя,
И наслаждаясь не любя,
Но эта важная забава
Достойна старых обезьян

Хваленых дедовых времен:
Ловласов обветшала слава
Со славой красных каблуков
И величавых париков.
(VI, 75)

Хотя как обобщающий типологический образ назван Ловлас и к нему относится иронически подытоживающее — «Ловласов обветшала слава», имя Фобласа в скрытом виде, как «снятая» вторая часть параллели, присутствует и здесь. Множественное число «Ловласов» — делает фигуру умолчания еще более явной. Однако конкретный выбор из двух имен, возможно, был продиктован «живыми» чертами героев: холодный расчет больше свойственен англичанину Ловласу. Иначе Пушкин назвал бы скорее имя Фобласа, так как «красные каблуки» и «величавые парики» были реалиями французского быта.

Развенчание модного «донжуанизма» характерно не только для *Евгения Онегина* и *Графа Нулина*, но в какой-то степени и для поэмы *Домик в Коломне*, в поэтике которой можно также усмотреть общее с *Фобласом*. Следы воздействия романа Луве де Кувре представлены здесь, однако, не прямыми упоминаниями, а в форме более завуалированной — в виде своеобразной сюжетной перелицовки.

В момент, когда Пушкина начинает манить «суровая проза», одной из важнейших задач становится овладение психологическим методом и техникой динамического сюжета. Проза должна быть не только ясной, лаконичной, насыщенной мыслью, верной «истине страстей», но и занимательной. Никакие достоинства не смогут искупить скуки и вялости повествования, и наоборот: увлекательность заставит забыть многие недостатки. В этом отношении *Фоблас* сочетанием острого сюжета и новаторского психологизма мог привлечь Пушкина. Показателен спор поэта с Вяземским о романе Загоскина. «Не правда ли, что в Рославле нет истины ни в одной мысли, ни в одном чувстве, ни в одном положении» (XIV, 214), — спрашивает Вяземский. «Ты оценил в трех строчках совершенно полно, — отвечает Пушкин, — но к которым можно прибавить еще три строчки, что положения, хотя и натянуты, занимательны, что разговоры, хотя и ложные, живы, и что все можно прочесть с удовольствием» (XIV, 221).

Необходимость разработки психологического метода и «механизма» сюжета естественно приводила Пушкина к французскому литературному восемнадцатому веку, давшему блестящие образцы художественного исследования человеческой психики и до мелочей разработавшему технику построения сюжета. Утратив во втором и третьем десятилетии то первостепенное значение, которое она имела в XVIII в., оттесненная на второй план английской и немецкой литературами, французская словесность привлекает новый интерес, но на этот раз не столько идейной значимостью, сколько психологизмом и техническими достижениями. «В его (Пушкина. — Л. В.) лице русская проза несомненно принимает налет авантюрного рассказа, очищенного только от эксцессов этого жанра высоким вкусом, строгой артистичностью и прекрасной стилистической дисципли-

ной, пройденной Пушкиным на образцах французской прозы XVIII века», — писал Л. Гроссман¹.

«Анекдотический» сюжет, блестяще разработанный французами, творчески перерабатывается русским поэтом, обогащается психологически и органически включается в сложный сплав пушкинского реализма. Секрет «увлекательности» прозы Пушкина в парадоксальном сочетании «обыденного» (типичного) и «необычного» (исключительного), связанного, как правило, с хотя и скупым, но тонким раскрытием внутренней жизни героев. Структура «анекдота» — происхождения единичного, нетривиального, из ряда вон выходящего объясняет во многом «неправдоподобие» сюжетных ситуаций и «фантастичность» счастливых развязок *Повестей Белкина*. «Анекдот» — в основе сюжета *Дубровского* и *Пиковой дамы*.

Однако, прежде чем пройти испытание в «новелле в прозе», анекдотический сюжет под пером Пушкина проходит проверку в «новелле в стихах» (*Граф Нулин*, *Домик в Коломне*). Сюжет *Домика в Коломне* мало занимал исследователей. Чаще всего его квалифицировали как «пустяковый» и «незначительный»². Даже те исследователи, которые уделили сюжету поэмы больше внимания (Б. В. Томашевский, Л. С. Сидяков), интересовались, главным образом, одним аспектом: отражением в *Домике в Коломне* возросшего интереса Пушкина к будничной действительности³.

Однако такой подход нельзя считать исчерпывающим. Сюжет *Домика в Коломне* (так же как и *Графа Нулина*) знаменует важный этап в развитии Пушкина: переход от поэмы к стихотворной повести, к фабульному повествованию. Анекдот, положенный в основу новеллы, сам по себе действительно незначителен, но факт введения его в сюжет весьма примечателен. Происходит, по мнению Ю. Н. Тынянова, то «смещение <...> не в основных, не в крупных отличительных чертах жанра, а во второстепенных»⁴, которое является условием изменения жанра. Анекдот предоставляет поэту удобный материал для разработки острой, динамичной фабулы — отличительной особенности новеллы.

Фривольный сюжет, антиаскетизм и сам характер «веселости» роднят *Домик в Коломне*, одну из самых «русских» пушкинских поэм, с французской «галантной» литературой. Однако в этой связи есть и важное промежуточное звено: европейская шутивая романтическая поэма. «Своим *Домиком в Коломне* Пушкин хотел усвоить русской поэзии тот род шутилой романтической поэмы, который в те годы имел собственный успех в Англии и во Франции», — писал В. Брю-

сов¹. Введенный в моду Байроном (*Бенно*, 1818) и нашедший дальнейшее развитие в творчестве А. де Мюссе (*Мардош*, 1829 и *Намуна*, 1832), этот жанр генетически также восходил к французской традиции. Не случайно Мюссе в *Мардош* упоминает Кребийона-сына и Луве де Кувре («Так нас учил Жиль Блаз и младший Кребийон и господин Фоблас»²), а Байрон в *Дневниках* цитирует *Опасные связи* Шодерло де Лакло³.

Пушкин осознавал поэму Байрона *Бенно* как один из истоков своей поэзии: по его определению, первая глава *Евгения Онегина* «напоминает *Бенно*, шуточное произведение мрачного Байрона» (VI, 638), а *Граф Нулин* — «повесть вроде *Верро*» (XIII, 266). В этот ряд можно было бы включить и *Домик в Коломне*: «Если в *Евгении Онегине* Пушкин до известной степени подражал *Дон Жуану*, то для *Домика в Коломне* он имел перед собой как образцы *Бенно* Байрона, так и *Намуну* Мюссе»⁴. Хотя Брюсов и ошибается, назвав в качестве «образца» *Намуну* (эта поэма написана на два года позже *Домика в Коломне*), в одном он прав: обе поэмы имеют общий источник — *Бенно*. Сам Пушкин упоминает другую поэму Мюссе — *Мардош*, которую он прочел незадолго до создания *Домика в Коломне*. Мюссе ему близок стремлением «схватить» тон шутилых поэм Байрона, «...что вовсе не шутка» (XI, 176).

Бенно, *Мардош*, *Намуна*, *Граф Нулин*, *Домик в Коломне*, хотя и построены на «фривольном» анекдоте, по сути дела — произведения не столь уж «шуточные». Не только дух иронии и антиаскетизма, борьба с «критиками», модными литературными школами, но и сознательное пародирование «высоких» жанров, образов и мотивов делают эти произведения емкими и значительными.

В анекдотическом сюжете этих произведений заметное место занимает мотив переодевания. В отличие от Байрона и Мюссе, Пушкин в *Домике в Коломне* строит сюжет не на переодевании «в свой пол» (*Бенно*, *Намуна*), а на более редком виде ряженья — «в чужой пол». Параша приводит в дом «высокую, собою не дурную» девушку, представляет ее как новую кухарку «Маврушу», которую старуха-мать встречает весьма благосклонно.

В отличие от переодевания женщины в мужской наряд (пажа, оруженосца, слуги), которое часто несло на себе ореол «служения» любимому (шекспировская Виола или Калед из *Лары* Байрона), нравственная атмосфера, связанная с переодеванием мужчины в женское платье, шла, как правило, с противоположным знаком (первый вид переодевания был как бы «повышением в ранге», второй — «понижением»). Если исключить цель спасения (от мести, погони, казни — Пьетро Миссирилли из новеллы *Ванина Ванини* Стендаля) и дипломатиче-

¹ Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. Л., 1927. С. 74.

² «Сюжет дан нарочито пустяковый...» (Томашевский Б. В. Пушкин II. С. 394) или «...повесть *Домик в Коломне* была случайным и привходящим тематическим рисунком» (Гофман М. Л. История создания и текста «Домика в Коломне». Пг., 1922. С. 77).

³ См.: Сидяков Л. С. Поэма «Домик в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30-х гг. // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 13.

⁴ Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 7.

¹ Брюсов В. Я. «Домик в Коломне» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Под ред. С. А. Венгерова. Т. 3. С. 89.

² Мюссе А. де. Избр. соч. Т. I. М., 1957. С. 97.

³ Байрон Дж. Дневники. Письма. М., 1963. С. 371.

⁴ Брюсов В. Я. С. 89.

скую функцию (французский дипломат середины XVIII в. Шарль д'Эон)¹, с этим видом переодевания, начиная с мифологического обряда, связывалась эротическая идея альковного обмана² или мороченья окружающих лиц ради успешного свидания. Этому виду переодевания сопутствовало часто представление о нарушении приличий и благопристойности, облачение мужчины «в юбку» почиталось унижительным, и все это вместе придавало подобному «ряженью» оттенок безнравственности. Поэтому многие мастера приема переодевания избегали этого мотива. Например, у Мариво, комедии и романы которого буквально «пестрят» разнообразными переодеваниями, этого вида переодевания нет. И даже Бомарше ввел только раз подобный эпизод — Сюзанна и графиня развлекаются, обряжая Керубино в девичий наряд, но здесь этот эпизод не связан с идеей «обмана».

Пушкин, положив в основу сюжета *Домика в Коломне* этот мотив, по видимому, в какой-то мере ориентировался на *Фобласа*. Мы отнюдь не склонны утверждать, что роман Луве де Кувре был единственный источник мотива для Пушкина. Он, несомненно, знал богатую античную и фольклорную традицию обработки мотива «переодетого мужчины» в итальянской и французской новелле, в итальянской комедии, у Лафонтена, Лесажа и в традиционной русской повести XVII–XVIII вв.³ Очень убедительны аргументы С. А. Фомичева: пародийная основа *Домика в Коломне* связана и с *Освобожденным Иерусалимом* Тассо⁴. Однако в *Фобласе* мотив «переодетого мужчины» наиболее детально разработан, для Пушкина это самая свежая интерпретация, к тому же французская традиция ему ближе других.

Между тем, в конце 20-х – начале 30-х гг. роман Кувре и имя его героя по разным поводам всплывают в сознании Пушкина, упоминаются в его кругу, в письмах и разговорах. Сам Пушкин упоминает о *Фобласе* в *Романе в письмах* (VIII, 52). За месяц до создания *Домика в Коломне* Вяземский в письме к Пушкину передает восторженное впечатление от *Фобласа* и *Опасных связей* Болховского, который поставил эти произведения выше романов В. Скотта: «Вчера вечером возвращались мы с Болховским с бала, говорил он о романах Вальтера Скотта, бранил их: вот романы, прибавил он, Faublas, les Liaisons dangereuses — это

¹ Приключения и переодевания французского дипломата Шарля-Женевьевы д'Эон де Бомон, который по некоторым (недоказанным) сведениям появлялся в женском платье и в России при Елизавете, широко комментировались в конце XVIII – начале XIX в. и вызывали живой интерес.

² Фрейденберг О. М. С. 503.

³ См.: Semyonow J. Das Häuschen in Kolomna in der poetischen Erbschaft A. S. Puschkin. Text, Interpretation und literatur-historisches Kommentar. Uppsala, 1965, S. 85–86. Из не отмеченных Семеновым возможных источников укажем *Хромой бес* Лесажа и русскую повесть XVIII в. *Пригожая повариха или похождения развратной женщины* М. Д. Чулкова.

⁴ Фомичев С. А. Пародийный план поэмы «Домик в Коломне» // Болдинские чтения. Горький. 1980. С. 74–80.

дело другое, так и глотаешь дух их, глотаешь редакцию — хорошо? Доволен? Захотел, поблагодари меня» (XIV, 60). Вяземский относится к такой оценке явно иронически. Возможно, что и Пушкин в какой-то степени разделял его иронию, но, думается, не вполне. Ставя высоко такие качества прозы, как «занимательность» и «живость», он вряд ли полностью сходил с Вяземским, ценившим выше всего тонкий психологизм «высокой» прозы. Поэтому выразительная характеристика *Фобласа* — «так и глотаешь редакцию» (то есть фабулу) — должна была восприниматься Пушкиным как истинный комплимент роману. Имя *Фобласа* упомянуто также в поэме *Мардош*. У Мюссе *Фоблас*, так же как в *Евгении Онегине*, «учитель мужей»: «Обычно грозный муж съедал спокойно ужин // Любовника и все. Так нас учил Жиль Блаз // и младший Кребийон, и господин Фоблас»¹.

В год создания *Домика в Коломне* Пушкин спорит с Вяземским о романах Загоскина, получает его письмо, содержащее отзыв о *Фобласе*, читает сборник Мюссе *Сказки Италии и Испании*, в который вошла и поэма *Мардош*, пишет заметки о «Юрии Милославском» и о Мюссе, особо отмечая *Мардош* как воплощение духа шуточных поэм Байрона, и, наконец, пишет *Заметку о Графе Нуллине*. Во всех этих, казалось бы, не связанных между собой литературных фактах есть глубокая внутренняя связь: все они отмечены интересом Пушкина к остро фабульным произведениям, пародирующим высокие мотивы и вышучивающим ханжескую мораль.

В свете этого интереса можно понять и внимание его к *Фобласу*, который, как нам представляется, сыграл некоторую роль в замысле новеллы *Домика в Коломне*. Так же как в *Бенпо* Байрона создавалась скрытая ассоциация с *Одиссеей*, в *Графе Нуллине* — с *Обесцещенной Лукрецией*, в *Мардош* подспудная аллюзия вела к *Рабле*, в *Домике в Коломне*, на наш взгляд, создавалась шуточно-пародийная ассоциация с *Фобласом*. Образ предприимчивого кавалера, 14 раз облачающегося в женское платье ради любовных авантур, вряд ли оказался забытым Пушкиным при создании анонимного героя *Домика в Коломне*, сюжет которого прямо перекликается с первым переодеванием *Фобласа*: маркиза де Б. приводит в дом миловидную девицу, представляет ее как свою новую приятельницу, м-ль Дюпорталь, которую ее супруг встречает более чем благосклонно.

Была ли подобная ассоциация у Пушкина или ее не было, *Фоблас*, как классический образец обработки мотива переодевания, представляет собой при раскрытии пародийного характера пушкинской поэмы удобный пример для сопоставительного анализа. Ироническая трактовка традиционных схем, сюжетов и образов, характерная для Пушкина в период болдинской осени (*Повести Белкина*, *Маленькие трагедии*), определяет и своеобразие сюжета *Домика в Коломне*,

¹ Мюссе А. де. Избр. соч. Т. I. С. 94. Заметим, что и Лермонтов вспоминает о *Фобласе* в похожем контексте и в произведении, по духу наиболее близком к *Мардош* и *Домике в Коломне* — в поэме *Сашика*.

для жанра которого, по словам Б. М. Эйхенбаума, «важен не столько сам материал, сколько декларированный, хотя и шуточный отход от прежнего материала»¹.

В XVII–XVIII вв. мотив переодевания чаще всего встречался в дворянской литературе: бесстрашные шевалье, охотники до авантюры и поединков, облачались в женский наряд ради свидания с «благородной» дамой. Пушкин переносит дворянский сюжет в совершенно новую обстановку: в поэме иной быт, иной антураж, иные герои, иные «подвиги»: «Метод пародирования у Пушкина всегда очень тонок и сложен — не прямое высмеивание, а перелицовка»².

Из аристократического салона, собрания или роскошного будуара Пушкин переносит действие в захудалый петербургский пригород:

...У Покрова
Стояла их смиренная лачужка
За самой буткой. Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь.
(V, 85)

«Новый» Фоблас выступает в обличье самом прозаическом — простой кухарки. С поразительным лаконизмом, двумя-тремя штрихами рисует Пушкин портрет, наряд и повадки «Мавруши». Ни одна деталь не «выдает» истины, рисунок роли безупречен:

За нею следом, робко выступая,
Короткой юбочкой принарядясь,
Высокая, собою недурная,
Шла девушка и, низко наклонясь,
Прижалась в угол, фартук разбирая.
«А что возьмешь?» — спросила, обратясь,
Старуха. «Все, что будет вам угодно», —
Сказала та смиренно и свободно.
(V, 91)

Портрет мнимой кухарки напоминает облик многочисленных «служанок», «наперсниц» и «компаньонов», которых с такой артистичностью разыгрывает Фоблас. «Любовь — ребенок, который забавляется такими превращениями»

(77), — писал Луве де Кувре, уделяя всякому новому наряду кавалера серьезное внимание¹.

Подвиги «нового» Фобласа, однако, совсем иные, чем «деяния» юного кавалера. Тому приходилось осуществлять дерзкие замыслы, сражаться на дуэлях, участвовать в смелых похождениях и спасаться в стремительных погонях. «Испытания» же «нового» Фобласа куда серьезнее и труднее, ему надлежит выказать чисто хозяйственные добродетели:

Проходит день, другой. В кухарке толку
Довольно мало: то перепарит,
То пережарит, то с посудой полку
Уронит; вечно все пересолит.
Шить сядет — не умеет взять иголку;
Ее бранят — она себе молчит;
Везде, во всем уж как-нибудь подгадит.
Параша бьется, а никак не сладит.
(V, 91)

Иная, по сравнению с традиционным романом переодеваний, и расстановка действующих лиц. Главной фигурой оказывается вовсе не «новый» Фоблас, которому посвящены всего четыре строфы и о котором решительно ничего не известно, а Параша.

Ее облик нарисован с явной симпатией, легкая авторская ирония в ее адрес только усиливает атмосферу теплоты и сочувствия, ее окружающую:

...Но дочь
Была, ей-ей, прекрасная девица:
Глаза и брови — темные как ночь,
Сама бела, нежна, как голубица.
(V, 86)

С тем же лаконизмом, в нескольких строках, Пушкин успевает сообщить о своей героине множество разнообразных сведений, шуточно объединяя разноплановые детали: она и хлопотлива («всем в доме правила одна Параша»), и меч-

¹ Комментарий Б. М. Эйхенбаума // *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. в 6 тт. Т. III. 1935. С. 618.

² *Эйхенбаум Б. М.* О замысле «Графа Нулина» // Пушкин. Временник. 3. М., 1937. С. 352.

¹ Граф Розамбер сопровождает переодевание Фобласа из знатной г-жи дю Канж в мешаночку г-жу Фирмен такими комментариями: «Ну, прелестная беглянка, ваш великолепный наряд, который так шел к знатной женщине, не годится для мешаночки. Прежде всего снимите эту блестящую шляпу. Из распущенных волос постараемся, насколько нам удастся лучше, сделать скромный шиньон, прикроем крупные булки вот этим простым чепчиком. Вместо нарядного платья наденем белую кофточку <...> прикройте вашу грудь кисейным платочком; накиньте сверху черную мантилью, спрячьте ваше лицо в большой капюшон» (156).

тательна («Бывало, мать давным-давно храпела // А дочка на луну еще смотрела...»), и все успевает заметить («И кто бы ни проехал или ни шел, // Всех успевала видеть (зоркий пол!)», и даже «образованна» («В ней вкус был образованный. Она // Читала сочиненья Эмина») (V, 86).

Простенькая Параша отгесняет на задний план не только анонимного героя истории, но и блистательную графиню, единственное лицо поэмы из мира «роскошной неги» и «волшебства моды новой». Традиционный персонаж «галантного» романа переодеваний — «знатная дама» — также переосмыслен в духе всего произведения. Сюжетная функция образа графини в *Домике в Коломне* несколько необычна, она выведена лишь для того, чтобы показать, что не с ней случаются самые удивительные приключения. Как это ни парадоксально, образ простенькой мешаночки дальше отстоит от шаблонов, «не укладывается в прокрустово ложе готовой литературной схемы и оказывается более загадочным»¹.

Контрастное сопоставление Параша и графини, на первый взгляд, нарушающее единство повести и введенное будто бы совершенно случайно, на самом деле структурно значимо не только потому, что обогащает образы обеих героинь, но и потому, что оно служит своеобразным «переходом» к самой анекдотической истории. Строки, раскрывающие скрытое от взоров истинное несчастье графини («Она страдала, хоть была прекрасна // И молода, хоть жизнь ее текла в роскошной неге; хоть была подвластна // Фортуна ей; хоть мода ей несла свой фимиам, она была несчастна»), являясь, по существу, началом удивительной истории, которая произошла в маленьком домике петербургской окраины:

Блаженнее сто крат ее была,
Читатель, новая знакомка ваша,
Простая, добрая моя Параша.
(V, 89)

В этих строках не только противопоставление Параша и графини («Параша перед ней казалась, бедная, еще бедней»), но и со-поставление: обе они — женщины, обе живут «сердцем», обеим нужно счастье, обе могут страдать. Это чисто пушкинский гуманизм, который восхитит впоследствии Достоевского: «И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, так только казаться будет другим, потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое» — пишет под впечатлением *Станционного смотрителя* Макар Деушкин о «горемыках сердечных», подобных Самсону Вырину².

Занявшая всего одну строфу история «скорбей» графини — своеобразная кульминация психологической линии поэмы. Она перекликается с неожиданным по пронзительной горечи авторским самораскрытием в строфах о юности поэта

¹ Гуменная Г. Л. Герои «Домика в Коломне» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1991. С. 44.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 тт. Т. I. М.–Л., 1972. С. 59.

(«Станным сном бывает сердце полно...»). Авторский самоанализ и намек на скрытое несчастье графини выдержаны, однако, в «стернианском» стиле («Это сентиментальная игра и игра в сентиментальность»)¹. Хотя четыре строфы, посвященные графине, неожиданной серьезностью тона существенно отличаются от шутильной интонации всего произведения, но все же и в них ощутима авторская ирония. Оценивая с позиции графини свое пристальное к ней внимание, вызванное стремлением «прочесть» сквозь ее надменность «иную повесть: долгие печали, смиренье жалоб», автор замечает:

Но это знать графиня не могла
И, верно, в список жертв меня внесла.
(V, 89)

Новелла *Домик в Коломне* — шутильный вызов блюстителем морали. Пушкин заранее готов к тому, что его игривую Музу строго осудят:

Иль наглою, безнравственной, мишурной
Тебя в Москве журналы прозовут...
(V, 379)

Полемика с Надеждиным о «нравственности» в поэзии нашла отражение не только в *Евгении Онегине*, *Романе в письмах*, полемических статьях начала 30-х гг., но и в *Домике в Коломне*². Предлагая «высоконравственным» критикам, осудившим некогда даже грациозно-игривые сцены *Руслана и Людмилы*, сюжет гораздо более фривольный, Пушкин с поразительным изяществом и мастерством окутывает его дымкой таинственности. Лукавая недоговоренность, за которой ощущается ироническая улыбка поэта, царит во всем: в тщательно отобранных деталях, в авторском комментарии, в шутильном эпилоге. Забавный анекдот рассказан как бы наивным свидетелем, воспринимающим лишь внешний ход событий и не улавливающим его сути. Создается впечатление, что автор больше всего опасается подставить под удар милую Парашу и обязался не дать против нее ни одной карты в руки.

Во всем рассказе о необычном приключении «кухарки» Мавруши лишь два осторожных и туманных намека «приоткрывают» истину. Вначале поэт как бы мимоходом замечает, что, несмотря на более чем скромный наряд Параша, «...перед ее окном все ж ездили гвардейцы черноусы», а затем обещает расска-

¹ Шкловский В. Б. Евгений Онегин (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 218.

² «...смешно видеть, как семинарист важно упрекает в безнравственности и неблагопристойности сочинений, которые прочли мы все, мы — Санктпетербургские недотроги!» (VIII, 50).

зять, было ли сердце Параша «занято». Он, однако, больше к этому не возвращается, что должно наводить на мысль, что ответом служит вся история:

Меж ими кто ее был сердцу ближе,
Или равно для всех она была
Душою холодна? Увидим ниже.
(V, 89)

«А ниже об этом и нет ни слова, напротив, событие изложено совершенно “discret”, только кое-где шалунья истина лукаво проглядывает сквозь объективный рассказ»¹, — писал М. Гершензон. «Проглядывает» истина и в шутовском эпилоге, в котором Пушкин с нарочитой деликатностью уходит от всякой ясности:

Параша покраснелась или нет,
Сказать вам не умею, —
(V, 93)

и успокоительно заверяет читателей, что Мавруша исчезла, «не успев наделать важных бед».

Лукавая манера рассказа, блестяще выдержанная от начала до конца истории, оказалась столь действенной, что даже некоторые «проницательные» читатели и критики были введены ею в заблуждение. «Непонятно, как критики и читатели не заметили, что мнимая кухарка — очевидно, любовник Параша, ею же умышленно введенный в дом»², — изумлялся М. Гершензон.

Если тайна, связанная с Парашей, сохранена автором до конца, то «загадка» мнимой кухарки раскрывается очень быстро. В пародийной сцене панического бегства Мавруши, застигнутой в момент бритья, грамматическая категория рода, вступающая в противоречие с сутью происходящего, становится важным источником комического:

Пред зеркальцем Параша, чинно сидя,
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?
«Ах, ах!» — и шлепнулась. Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой
Через старуху (вдовью честь обидя),
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо.
(V, 92)

¹ Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 150.

² Гершензон М. О. Там же.

«Амбивалентность» роли Мавруши с блеском выражена в негодующем возгласе старушки: «Ах, она разбойник! Она здесь брилась!.. точно мой покойник!».

Настоятельная потребность для «мужского пола» в бритье приобретает в поэме комически преувеличенное значение. Этой необходимости подчинено художественное время поэмы: оно скупое отмерено самой природой — от бритья до бритья. Шутовую «развязку» предуготовляет брошенный «невзначай» Пушкиным эпитет «гвардейцы черноусы». В многочисленных литературных обработках мотива «переодетого мужчины» потребность бриться чаще всего просто игнорировалась, в ином случае погибло бы множество блестящих замыслов и авантюры. Луве де Кувре также не был обеспокоен этой необходимостью для своего героя, Фоблас счастливым образом вовсе не знал этой тягостной заботы. Пушкин мог заметить эту «маленькую неувязку» и сделать это обстоятельство комической кульминацией поэмы.

Шутовская акцентировка мнимой «проблемы» составила суть традиционной заключительной «морали». «Уступая» пожеланиям критиков и читателей («Да нет ли хоть у вас нравоченья?»), Пушкин предлагает пародийный вариант назидательного конца:

Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.
(V, 93)

Пушкин иронизирует над стремлением «впопад и невпопад» ко всякой всячине приклеивать нравоченья и над концовками, в которых порок должен быть непременно наказан (можно предположить, что и назидательный конец *Фобласа* вызывал скептическую улыбку поэта). С полной серьезностью «выявляет» он заблуждения героев его истории, которые и привели к «ужасной» развязке. Главный виновник — «новый» Фоблас, забывший о необходимости бриться. Слова «кто ж родился мужчиною, тому рядиться в юбку странно и напрасно» могли бы послужить ироническим итогом многих подобных историй и в том числе — авантюры знаменитого кавалера.

Связь Пушкина с Луве де Кувре проявилась также в интересе поэта к русско-польскому эпизоду *Фобласа*, представляющему собой несколько обособленный фрагмент, своеобразную «вставную новеллу», отличающуюся по стилю и духу от всего романа. Возвышенно-чувствительный тон новеллы, лишенный малейшего намека на фривольность, контрастирует с галантно-игривым стилем всего произведения. Будучи относительно изолированным «вкраплением» в роман,

«польская новелла» связана, однако, с основным повествованием важной сюжетной функцией: в ней раскрывается тайна происхождения Софи.

Рассказ знатного поляка барона Ловзинского о его юности имеет целью побудить Фобласа помочь ему в поисках похищенной в младенчестве дочери. Фоблас кланется разыскать Дорлиску, не подозревая, что это и есть его возлюбленная Софи.

В «новелле» нашел отражение один из самых драматических моментов европейской истории XVIII в. — первый раздел Польши. В центре эпизода — борьба польских конфедератов за независимость, война с Россией, расчленение Польши. Юный герой «новеллы», потомок древнего рода Ловзинских, волей судьбы оказывается между двумя враждующими лагерями: узы дружбы связывают его со ставленником Екатерины II, польским королем Станиславом Понятовским, а узы родства — с одним из вождей конфедератов, отцом его невесты, графом Пулосским. Вначале Понятовскому удается убедить Ловзинского в спасительности для Польши «русской» ориентации, но затем тот решительно переходит на сторону конфедератов. По настоянию Пулосского Ловзинский возглавляет «операцию» по похищению короля. Однако в последний момент, терзаемый муками совести, Ловзинский отпускает короля на свободу.

В романе звучат имена Екатерины, Мазепы, визиря Оглу и, что для нас самое интересное, Пугачева. После разгрома конфедератов Ловзинский и Пулосский, спасаясь от русских, переодевшись в крестьян, стремятся достичь Турции, исконного врага России. В какой-то момент они оказываются вынужденными перевозить на другой берег Днепра отряд русских солдат, «которые отправлялись для соединения с маленькой армией, высланной против Пугачева» (114). Когда же до них доходят вести о победах русских над турками, «о взятии Бендер и Очакова, о завоевании Крыма, о поражении и смерти визиря Оглу» (115), Пулосский, которого, по приказу Екатерины, за попытку похищения польского короля разыскивают как опасного преступника, подумывает о том, чтобы примкнуть к Пугачеву: «Пулосский, пришедший в отчаяние, хотел пересечь большое пространство, отделявшее нас от Пугачева, и примкнуть к этому врагу России» (116).

«Пугачевский эпизод» французского романа для русского читателя должен был представлять определенный интерес. Не случайно в первых двух русских переводах *Фобласа* «крамольные» упоминания о Пугачеве были опущены. Повидимому, и Пушкин не прошел мимо этого эпизода, который мог привлечь поэта «русской» проблематикой, неожиданным введением «пугачевской» темы, интригующим анекдотом о похищении польского короля. Во всяком случае, и сам Пулосский, и эпизод похищения Станислава Августа, и факт перехода польских конфедератов на сторону Пугачева упомянуты Пушкиным в *Истории Пугачева*.

По мнению исследователя *Истории Пугачева*¹, интерес к этим именам и событиям возник у Пушкина именно в связи с чтением *Фобласа*².

Следы интереса Пушкина к *Фобласу* заметны не только в *Истории Пугачева*, но и, как нам представляется, в *Капитанской дочке*, некоторые ситуационные эпизоды которой перекликаются с «польской новеллой». Так, молодой герой «новеллы» оказывает неожиданную услугу незнакомцу, как в дальнейшем выясняется, страшному разбойнику, татарину Титзикану, который, в свою очередь, спасает героя от смерти, вырывает его возлюбленную из рук ревнивца, принуждающего ее стать его женой, и устраивает счастье влюбленных. Этот эпизод невольно вызывает в памяти знаменитый «тулупчик» Пугачева и его трехкратную «милость». Сходство простирается до отдельных деталей: «Я люблю свадьбы» (100), — сказал Титзикан («...j'aime les mariages, moi», 1, 193; ср. «Да мы тебя женим и на свадьбе твоей попируем», VIII, 350). Или рассказ невесты героя о мучениях, которым ее подверг «злодей-ревнивец»: «Более месяца протомилась я в ней (башне. — Л. В.) без огня, без света, почти без платья; мне давали только хлеб и воду, постелью мне служила соломенная циновка» (97) («...c'est la que j'ai languï pendant plus d'un mois, sans feu, sans lumière, presque sans habits, du pain et de l'eau pour ma nourriture, pour mon lit une simple paille»; 1, 189) (ср. «На полу, в крестьянском оборванном платье, сидела Марья Ивановна, бледная, худая, с растрепанными волосами. Перед ней стоял кувшин воды, накрытый ломтем хлеба»; VIII, 355).

В обоих произведениях суровые отцы, не дающие согласия на брак детей, горько корят юного «изменника», завязавшего дружбу с «разбойником»: «несчастный, ты предал родину <...> Недоставало только, чтобы ты подружился с разбойниками» (98), — восклицает Пулосский («Malheureux! tu as trahi ta patrie <...>, il ne te manquait pas que de te lier avec les brigands»; 1, 191; ср. со словами отца Гринева: «Но дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками...»; VIII, 370).

И в *Фобласе* и в *Капитанской дочке* героя ждала бы неминуемая гибель, если бы не преданность верного слуги и неожиданная «милость» монарха, прощающего невольного изменника. После провала попытки его похищения польский король обращается к Ловзинскому: «“Ну, друг мой, обними меня; более почетно, нежели выгодно, поцеловать короля, — прибавил он, смеясь. — Однако, надо сознаться, что многие монархи не поступили бы так, как я”. Он уехал, а я остался смущенным величием его души» (108). Похожая ситуация возникает и при встрече Маши с Екатериной, которая, даруя прощение Гриневу, ободряет ее улыбкой: «Марья Ивановна приняла письмо дрожащей рукой, заплакав, упала к ногам императрицы, которая подняла ее и поцеловала» (VIII, 370).

¹ Подробнее о связи *Истории Пугачева* Пушкина с *Фобласом* см.: Вольперт Л. И. Русско-польский эпизод «Фобласа» и пугачевская тема у Пушкина // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1974. Т. 33, № 3. С. 270–275.

² Блок Г. Пушкин в работе над историческими источниками. М.–Л., 1949. С. 156.

Хотя расположение персонажей в *Польской новелле* и в *Капитанской дочке* во многом симметрично (влюбленный герой, «стойкая» невеста, верный слуга, «злодей-ревнивец», «милостивый» правитель, «добрый» разбойник, суровый отец), это сходство не является столь уж существенным, подобную схему можно встретить во многих фольклорных и литературных обработках мотива «добротного разбойника», и в частности, в романах Вальтера Скотта.

Есть в этих произведениях и более существенное сходство: и тут и там изображаются гражданские войны и «смуты», переплетаются линии «семейной хроники» и истории, главный герой оказывается между двумя враждебными станами, большое место занимает тема «невольной» измены. Поэтому в мыслях и поступках героев обоих произведений, поставленных в сходную ситуацию, много общего, их действия получают сходную мотивировку, душевные движения — аналогичную психологическую окраску. Для создания таких сложных образов, как Пугачев, Гринев, Маша Миронова, герои Луве де Кувре имели определенное значение. Однако было бы ошибкой преувеличить роль *Фобласа* в построении характеров *Капитанской дочки*. Психологизм пушкинской повести качественно отличен. Структура образов польской новеллы определена концепцией личности сентиментализма, ее персонажи схематичны, одноплановы, разделены на безупречных героев, произносящих длинные чувствительные монологи о любви, и законченных «злодеев»; слуги говорят тем же возвышенным языком, что и господа¹.

Роман Луве де Кувре в основе своей лишен подлинного историзма. В нем нет ни глубокого осмысления событий, ни раскрытия всей сложности обстановки Польши времен первого раздела, ни верных картин народной жизни, нравов и характеров. История дана в духе «готического романа»: преступления, страсти, заговоры — ее основные двигатели; горящие башни, злодейские удары кинжала, подземелья — ее атрибуты. В этом отношении Луве де Кувре не был исключением, таков был общий уровень исторических описаний в XVIII в. Потребовался весь грандиозный опыт бурных событий последующего тридцатилетия, весь гений Вальтера Скотта, чтобы выработался новый подход к истории, а исторический роман оформился как значительный литературный жанр.

Пушкин, как известно, усвоив и творчески переработав многие достижения В. Скотта, в *Капитанской дочке* создал художественно более высокий образец исторического романа: «Краткий по размерам, быстрый по рассказу, предельно ясный по стилю, насыщенный гениальными образами и четкой, ищущей мыс-

лю, пушкинский роман непроходимой пропастью отделился от питавших его романов В. Скотта»¹.

Капитанская дочка — роман исторический, бытовой и психологический. Множественность точек зрения на мир, новая концепция личности, особенности пушкинского психологического метода определяют неповторимое своеобразие героев *Капитанской дочки*. «Психология героев дана главным образом через объективные черты <...> Лишь в минимальных масштабах, кратко, почти намеками, Пушкин непосредственно говорит о чувствах и еще меньше о мыслях своих героев»², — эти слова, характеризующие психологизм *Евгения Онегина*, могут быть полностью отнесены и к *Капитанской дочке*. Полнокровные, живые, лишённые всякого схематизма, герои пушкинской повести плотно связались со средой, народной жизнью, историей, что соответствовало психологическому и историческому методу Пушкина-реалиста.

Высмеивая нелепости исторических романов, анахронизмы, фальшивую экзотику, модернизацию героев, Пушкин как главное требование выдвигает понимание народной жизни и верность фактам³. Отсюда его стремление к психологически точно схваченным характерам эпохи. В его произведениях 1830-х гг. виден новый подход к истории, понимание внутреннего движения, диалектики исторического процесса, социального смысла столкновений, народности — всего того, что входит в понятие «пушкинского историзма» — крупнейшего достижения русской мысли тридцатых годов. С этой точки зрения русско-польский эпизод *Фобласа* должен был восприниматься Пушкиным как один из первых шагов на пути к овладению историческим методом. Это, однако, не исключало для Пушкина возможности критического использования достижений Луве де Кувре в создании сложных психологических ситуаций и технике построения сюжета.

Роман Луве де Кувре *Любовные похождения кавалера Фобласа* входил в ту психологическую литературную традицию Франции конца века, которая была творчески переработана Пушкиным, в чем-то им усвоена, в чем-то отвергнута, а в целом (и в случае принятия ее, и в случае отхода от нее) оказалась весьма плодотворной для русского поэта. На пути к роману нового типа, который манит Пушкина, интерес приобретали не только новейшие французские писатели «магистральной линии» (Стендаль, Мериме, Бальзак, Ж. Жанен, Жорж Санд), но и второстепенные полузабытые писатели конца XVIII в., создатели романов «на старый лад», подобные Луве де Кувре.

¹ Напр., разбойник Титзикан обращается к герою с изысканно-куртуазной речью: «Такой храбрый человек, как ты, должен быть великодушен; даруй мне жизнь, друг, не добывая меня, а напротив, помоги мне встать и перевяжи мою рану. — Он просил пощады таким необыкновенным и благородным тоном, что я не стал колебаться и сошел с лошади» (44).

¹ Якубович Д. П. «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта // Пушкин. Временник. 4–5. М., АН СССР, 1939. С. 169.

² Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 143.

³ См. статьи Пушкина: *О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»*, *Юрий Милославский или русские в 1612 году*, *Джон Теннер*, *О романах В. Скотта*.

Пятая глава

«ДОРОГАЯ ЭЛЛЕНОРА, ПОЗВОЛЬТЕ МНЕ НАЗЫВАТЬ ВАС ЭТИМ ИМЕНЕМ...»

(Игра по роману Бенжамена Констана *Адольф*)

Что есть общего между Ловласом и Адольфом?

Пушкин
Роман в письмах

Игра литературными масками Вальмона, Густава де Линара, Фобласа воспринималась Пушкиным как обращение к ролям полузабытым и несколько устаревшим. Французская литература, однако, создала и персонаж, наделенный в глазах людей пушкинской поры самой животрепещущей современностью. Это Адольф, герой одноименного романа Бенжамена Констана (*Benjamin Constant Adolphe*, 1815). «Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внушек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом?» — недоумевает героиня *Романа в письмах* (VIII, 48). По мнению Пушкина, литературный девятнадцатый век создал считанное число романов, верно изображавших нового героя, современного человека:

... два-три романа,
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно...
(VI, 148)

В это число Пушкин включает, кроме *Рене* Шатобриана, *Мельмота* Метьюрина и *Адольфа* ([Мельмот] [Рене] [Адольф] Констана — VI, 438). Однако *Адольф* от первых двух романов существенно отличается.

Точка зрения на мир героев Метьюрина и Шатобриана ощущается Пушкиным как интересная, в чем-то ему близкая, но не совпадающая с целостной жизненной позицией «современного человека». Характеры, тип поведения, язык персонажей — все это оказывается для Пушкина отделенным культурно-временной дистанцией. Это вызывает двойственное отношение к таким героям: серьезное и ироническое одновременно, связанное со взглядом на них со стороны. Ощущение отделенности позиции этих героев от собственной делает их в глазах Пушкина «масками»:

Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет иной...
(VI, 186)

Обыгрывание этих «масок», хотя и должно выявить какие-то важные стороны пушкинской концепции человека, никогда не совпадает с ней полностью. Иное дело — роман Констана.

Сюжет *Адольфа* подчеркнуто обыден и прост. Ради любимой женщины Адольф нарушает волю отца, отказывается от светской жизни, дружеских и деловых связей, но пылкая влюбленность скоро сменяется тягостным охлаждением, и он, сам того не желая, приносит Элленине, пожертвовавшей ради любви к нему положением в обществе, семейным очагом и состоянием, горечь, страдания и смерть. Роман представляет собой найденную в бумагах героя исповедь, в которой легко выделяются две части: в первой рассказывается о том, как герой добивается любви Элленины, во второй — о драматической развязке истории.

Место *Адольфа* в мировой литературе определено своеобразием его аналитического психологизма: «Б. Констан первый показал в *Адольфе* раздвоенность человеческой психики, соотношение сознательного и подсознательного, роль подавляемых чувств и разоблачил истинные причины человеческих действий»¹. Ларошфуко, Лафайет, Прево, Руссо (в *Исповеди*), Шодерло де Лакло уже наметили подобный подход, но ни у кого из них аналитический метод не был проведен столь последовательно. *Адольф* заслуженно получил всеобщее признание как «отец психологического романа»; Стендаль, Сисмонди, Байрон, Сент-Бёв и мн. др. отзывались о нем с восхищением.

Особенно высокую оценку современников заслужил язык *Адольфа*, стройный и точный. Сложная, противоречивая, неоднозначная психика анализируется здесь не в романтической манере туманных намеков и ассоциаций, а облечена в кристально-ясную, обнаженно рационалистическую языковую форму. Для Констана, наследника рационалистической традиции XVII–XVIII вв., нет вопроса о невыразимости ощущений, иррациональное выражено предельно рационально — и в этом обаяние романа.

Для русской литературы пушкинской поры, одной из самых насущных потребностей которой было создание языка психологической прозы, стилевые достижения Констана приобрели особое значение. Задача перевода *Адольфа* на русский язык — соревнование с гораздо более развитой французской прозой — воспринимается пушкинским окружением как важный шаг в выработке «метафизи-

¹ *Ахматова А. А.* «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // *Ахматова А. А.* О Пушкине. Л., 1977. С. 62–63. В дальнейшем: *Ахматова А. А.*

ческого» языка (то есть, по Пушкину, языка мысли и чувств)¹. «Для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического, тонко-чувствующего *Адольфа* на наш неотработанный язык»², — подчеркивал Баратынский. Создание «русского» *Адольфа*, достойного эквивалента французского шедевра, должно было стать своеобразной проверкой гибкости русского языка, богатства его стилистических возможностей.

В отделе «Смесь» первого номера *Литературной газеты* за 1830 г. небольшая заметка без подписи извещала читателей о скором выходе в свет перевода романа Б. Констана *Адольф*, выполненного П. А. Вяземским: «С нетерпением ожидаем появления сей книги <...> Перевод будет истинным созданием и важным событием истории нашей литературы» (XI, 87) — писал анонимный автор. С января 1831 г. в *Московском телеграфе* действительно начал печататься перевод *Адольфа*, но принадлежал он перу не Вяземского, а Н. А. Полевого. «Мой *Адольф* пропал без вести, а между тем Полевой, всегда готовый на какую-нибудь пакость, печатает своего *Адольфа* в *Телеграфе*. Была ли моя рукопись в цензуре?» — спрашивал Вяземский Плетнева в письме от 12 января 1831 г. и просил его: «Проверьте с моим переводом перевод *Телеграфа*. Помилуй боже и спаси нас если будет сходство. Я рад все переменить, хоть испортить — только не сходиться с ним»³. Забегая вперед, скажем сразу: Вяземский тревожился напрасно, сходство переводов ему не угрожало. В сентябре 1831 г. вышел в свет и его *Адольф*.

Автором анонимной заметки в *Литературной газете*, как установил в 1910 г. Н. О. Лернер, был А. С. Пушкин. Несколько строк заметки решительно вводили перевод *Адольфа* в русло национальной борьбы за создание русской прозы: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо князя П. А. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного» (XI, 87). Вяземский посвятил свой перевод Пушкину: «...В борьбе иногда довольно трудной мысленно вопрошал я тебя как другую совесть»⁴.

Почти одновременное появление двух переводов *Адольфа*, выполненных с явной полемической идеей в острый момент борьбы за реалистическую прозу, придали этому событию особую значимость. Полевой и Вяземский, писатели разного направления, стиля, разных переводческих позиций, каждый по-своему прочел роман Констана, создал свои варианты *Адольфа*. Появление переводов вызвало острую журнальную полемику. В научной литературе укрепилось мнение, что перевод Вяземского — большая удача, а Полевого — лишь бойкая «пе-

ределка»¹. Однако сопоставительный анализ переводов такого взгляда не подтверждает².

Перевод *Адольфа* оказался делом исключительной сложности. Интеллектуальная проза Констана афористична, весь роман — как бы развернутый афоризм, в ткань романа органически вплетены десятки предложений в духе Ларошфуко. Перевод афоризма, лаконичного, изящного, подчиненного строгому внутреннему ритму, — вообще сложнейшее испытание для переводчика, а в период слабого развития прозы — трудно преодолимое. Не случайно все переводы *Максимов Ларошфуко* конца XVIII – начала XIX в. были мало успешны.

Каждый из вариантов русского *Адольфа* по-своему интерпретировал своеобразие психологизма оригинала. Огромное значение приобрели при этом проблемы языка, выработка лексических и синтаксических средств психологической прозы. Многие в этом плане было уже сделано Карамзиным, но в центре его внимания было сознание сравнительно простое, непротиворечивое. Русская литература еще не встречалась с рефлектирующим героем, подобным Адольфу, русский язык — с задачей воплощения языка чувств такой сложности.

В трактовке *Адольфа* Вяземским сказалось его отношение к Констану-политику. В стиле романа переводчик улавливает отзвук слога Констана-оратора, ту же ясность и силу мысли, выраженной в сдержанной, суховатой манере: «Автор *Адольфа* силен, красноречив, язвителен, трогателен, не прибегает никогда к цветам красноречия к слезам слога <...> вся сила, все могущество дарования его — в истине. Таков он в *Адольфе*, таков на ораторской трибуне <...> в литературной критике»³. Его восхищение стилем *Адольфа* безмерно: «О слоге автора <...> и говорить нечего: это верх искусства»⁴.

Констан очень близок Вяземскому, в романе он видит одно из проявлений личности Констана, узнает в герое знакомый облик автора, стремится бережно и точно передать душевное состояние героя. Естественно, что такое отношение к автору и стилю романа не могло не сказаться на переводческой позиции Вяземского и, в частности, на его принципе «подчиненного» перевода (приближающегося к буквальному): «Из мнений моих <...> легко вывести причину, почему я связал себя подчиненным переводом. Отступления от выражений автора, часто от самой симметрии слов, казались мне противоестественным изменением мысли

¹ О «метафизическом» языке см.: *Ахматова А. А.* С. 62–64.

² Старина и новизна, 1892. Кн. 56. С. 47.

³ Известия Отд. Русского яз. и слов. Ак. Наук, 1897. Т. II, кн. I. С. 92.

⁴ *Вяземский П. А.* Собр. соч. в 10 тт. СПб. Т. 10, 1886. С. 146.

¹ См.: *Gonther W. Piotor Andreevit Viazemskij.* Wien, 1961. S. 127; *Феокистова Е. Н.* «Адольф» Бенжамена Констана в переводе П. А. Вяземского // Сборник работ аспирантов. Кафедра филологических наук. Львов, 1960. С. 112; *Холмская О.* Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры // Мастерство перевода. М., 1959. С. 360.

² См.: *Вольперт Л. И.* «Адольф» Бенжамена Констана в переводах П. А. Вяземского и Н. А. Полевого // Пушкин и его современники. Учен. зап. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. № 434. Псков, 1970. С. 161–178.

³ *Вяземский П. А.* С. 10.

⁴ Там же. С. 9.

его»¹. Русский *Адольф* Вяземского — в значительной степени экспериментальный роман, отвечающий задаче формирования русского «метафизического» языка. Работа эта мыслилась как создание новых оборотов, фразеологии, введение оттеночных эпитетов, способных выражать полутона и нюансы. Вяземский оказался той фигурой, на которую Пушкин², Е. А. Баратынский³, М. Ф. Орлов⁴ и др. «возложили миссию» создания русского «метафизического» языка. Именно Вяземский с его знанием языков, глубоко интеллектуальной прозой, оригинальностью слога, острым чувством неудовлетворенности русской прозой больше всего годился для такого эксперимента. Он отнесся к этой задаче чрезвычайно серьезно: «Имел я еще мою собственную цель — изучивать, ощущивать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки, и выведать, сколько может он приблизиться к языку иностранному, разумеется опять, без увечья, без распятия на ложе Прокрустовом»⁵.

Экспериментаторская позиция Вяземского определила сильные и слабые стороны его интерпретации. Принцип «подчиненного перевода», стремление приблизить язык литературы к языку науки привели к некоторой тяжеловесности, иногда архаичности, иногда — к неоправданному новаторству, к обилию галлицизмов, к появлению оборотов очень «не русских», что особенно ощущается в области синтаксиса, усложненного, иногда раболепно копирующего оригинал. Однако стремление к эксперименту определило и достижения Вяземского: находки в лексике, воплощение тончайших оттенков переживаний, удачный перевод афористической мысли. Вяземский стремился создать образец не «смирной прозы», относимой обычно в России к «низким жанрам», а высокой, благородной прозы; он прочел роман Констанана как почитатель Ларошфуко, Паскаля, французских моралистов-мыслителей. Его *Адольф* — светская повесть с углубленным психологическим анализом аристократических характеров, от которой тянутся нити к Одоевскому и Лермонтову.

Говоря о русском *Адольфе* Полевого, следует прежде всего подчеркнуть, что это полноценный, точный, вполне литературный перевод, а вовсе не «переделка». В его переводческой манере также сказалось общее отношение к Констанану и его роману. Для Вяземского светский Констанан — «свой», для демократа Полевого — «чужой», он относится к нему почтительно, но не восторженно. Он не ощущает и огромного новаторства Констанана, для него *Адольф* — не «роман века сего», а одно из многих переводных произведений, постоянно печатавшихся в *Московском телеграфе* для развлечения и просвещения публики, «верный спи-

сок с невымысленной сцены — не более»¹. Не разделяет он и восхищения Вяземского стилем романа, который, на его взгляд, хорош, но отнюдь — не совершенство. «Как бы то ни было, но никогда не нужно впадать в такое детское подострастие, каким ознаменован перевод кн. Вяземского»², — иронически замечает он.

Задача выработки «метафизического» языка представляется ему и нескромной, и иллюзорной: «Даже смешно в переводе небольшого романа, анекдота, видеть какой-то шаг к преобразованию, эпоху»³. На его взгляд, Вяземский несколько запоздал со своим реформаторским пафосом. Если учитывать, что к тридцатым годам XIX в. русский литературный язык уже фактически сложился, что в нем самом были заложены все качества будущего усовершенствования, то нельзя отказать точке зрения Полевого в известной справедливости. Путь развития прозы мог стать в значительной степени отысканием того, что было в самом языке, скрытых его ресурсов, и усовершенствованием достигнутого, чему лучшее доказательство — пушкинская проза. Полевой с его непосредственным чутьем языка тонко улавливает эту тенденцию. В своем переводе он ориентируется на осовременивание языка. Не связанный теоретическими установками, трепетной бережностью по отношению к оригиналу, Полевой чувствует себя в переводе гораздо свободнее Вяземского, его синтаксис разнообразнее и гибче, лексика лишена архаичности. Однако и в интерпретации Полевого *Адольф* Констанана претерпел известный сдвиг. Полевой прочел *Адольфа* как романтик, почитатель Гюго. Для него роман — «слишком холодный»⁴, он вносит в перевод долю взволнованности, аффекта, чуждую сдержанной манере Констанана, передает не «метафизику сердца», а «крик сердца» и создает романтическую повесть. Если Вяземский стилистически чуть-чуть усложняет Констанана, воплощает его текст, так сказать, на полрегистра выше оригинала, то Полевой чуть-чуть упрощает его, передает на полрегистра ниже. Демократическая языковая ориентация Полевого (в целом весьма прогрессивная, имеющая целью приобщить широкие слои читательской публики к ценностям европейской культуры) мешала подчас передать сдержанное благородство стиля *Адольфа*.

Каждый из двух переводчиков считал свой путь единственно возможным и был в чем-то прав и в чем-то не прав. Однако общий итог переводческого эксперимента вряд ли можно было назвать безусловно успешным. Для этого существовали объективные причины. В 1830 г. русский *Адольф* вряд ли мог стать «истинным созданием» отечественной литературы, как рассчитывал на это Пушкин, разве только за перевод взялся бы он сам. Для успешного соревнования с блистательной французской традицией требовалось полное использование всех скрытых стилевых ресурсов языка. Но кто же в России, кроме Пушкина, проза кото-

¹ Там же. С. 10.

² «...образуй наш метафизический язык...», — писал Пушкин Вяземскому в письме от 1 сентября 1822 г.

³ Старина и новизна, 1892. Кн. 56. С. 50.

⁴ М. Орлов писал в 1821 г. Вяземскому, что тот призван «сделать оборот в прозе нашей и дать ей более точности и остроты» (Лит. наследство. Т. 60, кн. I, 1956, с. 33).

⁵ *Вяземский П. А.* С. 11.

¹ *Московский телеграф*, 1831, № 20, октябрь. С. 535.

² Там же. С. 537.

³ Там же. С. 538.

⁴ *Московский телеграф*, 1831, № 20, октябрь. С. 536.

рого вобрала в себя, переплавив все лучшее из психологической прозы Карамзина, светской повести, народно-демократической традиции и французской прозы, мог бы справиться с поставленной задачей. Не случайно Пушкин, возлагавший такие надежды на перевод Вяземского, после выхода в свет его *Адольфа*, не обмолвился о нем ни словом. *Адольф* Констана остался для него навсегда произведением французской литературы, не имеющим русских адекватов, но чрезвычайно важным для русской культуры.

Пушкин скорее всего прочел роман Констана в лицейские годы, *Адольф* стал одним из его любимых романов. «Мы часто говорили с тобой о превосходстве творения сего», — пишет Вяземский в посвящении. В библиотеке Пушкина хранится экземпляр 3-го издания *Адольфа* (1824) с многочисленными карандашными пометами, сделанными, как установила А. Ахматова, рукою поэта.

Для творческого развития Пушкина *Адольф* имел большее значение, чем другой европейский психологический роман. Все формы литературной преемственности, от самых простых (текстовые и сюжетные реминисценции) до самых сложных (структура образа, общая направленность текста), можно обнаружить в его произведениях. Роман Констана важен Пушкину многими чертами поэтики (психологизм, структура образов, язык); существенно и то, что интерес Пушкина к *Адольфу* поддерживался отношением поэта к личности самого Констана. Для Пушкина, как и для Вяземского, облик Констана, политического мыслителя и борца, основателя (вместе с Жермен де Сталь) французской либеральной партии, был весьма значим. Пушкинское поколение живо интересовалось не только теорией политического либерализма, но и его практикой. За выступлениями с трибуны Бенжамена Констана, Манюэля, Ройе Коллара в России следили жадно и заинтересованно: «мы были учениками и последователями преподавания, которое оглашалось с трибуны такими учителями, каковы были Бенжамен Констан, Ройе Коллар...»¹. Не случайно Пушкин при перечислении тем «ученого разговора», который мог поддержать Евгений Онегин, упомянул в черновой строфе и имя Констана. В строках:

<...> О Бейроне, о Манюэле,
О карбонарах, о Парни
Об генерале Жомини
он написал вместо «о Бейроне» — «о Benjamin»
(VI, 217)

Важно и то, что современники Пушкина узнавали в героине *Адольфа* — Жермен де Сталь, а в самом лирическом эпизоде книги угадывали отзвук любовной истории, соединившей двух этих знаменитых людей. В романе видели «отпечаток связи автора со славною женщиною, обратившею на труды свои внима-

ние целого света»¹. Этот аспект, по-видимому, должен был еще больше повысить интерес Пушкина к роману. Известно, что поэт высоко ценил политические произведения мадам де Сталь², ее работы по эстетике и книгу *О Германии*. Ее произведения, на взгляд Пушкина, сыграли большую роль в воспитании чувств и мыслей целого поколения: «Любви нас не природа учит, а Сталь или Шатобриан» (VI, 546); «Он знал немецкую словесность // по книге госпожи де Сталь» (VI, 219); «Прочел он Гиббона, Руссо, // Мандзони, Гердера, Шамфора, // Madame de Staël, Биша, Тиссо» (VI, 183). Ее романы — любимое чтение Татьяны, которая не раз воображала себя «Клариссой, Юлией, Дельфиной» (VI, 55). Жермен де Сталь близка Пушкину как политический единомышленник и как «знаменитая гостя» родной страны, «которая первая отдала полную справедливость русскому народу, вечному предмету невежественной клеветы писателей иноземных» (XI, 27). Необходимость защитить де Сталь пробудила в Пушкине полемика: в ее защиту он написал свою первую боевую публицистическую статью (*О г-же Сталь и о г-не М-ве*; 1825). Напомним также, что Пушкин вывел м-м де Сталь героиней *Рославлева*. Ее образ в романе — и живое воплощение «интимных» связей между Россией и Францией («Русское гостеприимство засутилось; не знали, как угостить славную иностранку», VIII, 151; «Отец Полины, знавший M-me de Staël еще в Париже...», VIII, 151), и символ общеевропейского сопротивления деспотизму Наполеона («Наполеон боролся с нею, как с неприятельскою силой...»; VIII, 153), и знак единства передовых людей Европы (она — «друг Байрона», Европа удостоила ее «своего уважения»).

Известная читателю связь образа Элленоры со знаменитым прототипом бросала отсвет на трактовку образа героини *Адольфа*. Элленора также начинала восприниматься как женский вариант «современного героя».

Но главный интерес *Адольфа* для Пушкина состоял все же, безусловно, в образе главного героя. Роман Констана воспринимался людьми пушкинского поколения как истинное открытие «героя века сего». Во втором и третьем десятилетии XIX в. власть этого персонажа над умами была немногим меньше, чем власть над воображением целого поколения героев Байрона. Загадочная притягательность *Адольфа* таилась не только в его «исключительности», но и в его «обыденности» и «слабости», вызывавших у читателей эпохи ощущение пронзи-

¹ Вяземский П. А. Т. 10. Приложение. С. V.

² См.: Томашевский Б. В. С. 32–33, 52–53, 152–158, 193–195; Заборов П. Р. Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические веяния. Л., 1972; Вольперт Л. И. 1) Пушкин после восстания декабристов и книга Мадам де Сталь о французской революции // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 114–131; 2) Пушкин и м-м де Сталь (К вопросу о политических взглядах Пушкина до восстания декабристов) // Французский ежегодник. М., 1974. С. 286–304; 3) Еще о «славной шутке» госпожи де Сталь // Временник пушкинской комиссии. 1973, Л., 1975. С. 125–126.

¹ Вяземский П. А. С. 6.

тельной близости к литературному персонажу¹. Не случайно Б. Констан в предисловии к третьему изданию своего романа писал: «То придает некоторую истину рассказу моему, что почти все люди, его читавшие, говорили мне о себе как о действующих лицах, бывавших в положении моего героя»². Именно в обыденности образа героя — главное отличие *Адольфа* от романов Шатобриана и Метьюрина. Хотя Адольф во многом и близок своему «духовному отцу» Рене (их роднят эгоцентризм, рефлексия, жадное стремление к самопознанию) — это герои глубоко различные. В романтической повести Шатобриана действие разворачивается на фоне экзотической природы Америки, рассказ Рене обращен к слепому сахему далекого племени, его отношения с женщиной нарушили скрижали бога и естества, его поступки во многом определены руссоистской коллизией «цивилизация — природа»³. В отличие от Рене, Адольф обрисован как человек глубоко светский, его неумение жить в мире с самим собой, его столкновения со светским кругом, его губительная привязанность к женщине изображены на фоне привычного уклада жизни, закреплены за самой обыденной обстановкой.

В этом же и отличие Адольфа от Мельмота. С героем Метьюрина Адольфа сближают разочарованность, скептицизм, сила критической мысли, презрение к людям. Однако Мельмот Скиталец изображен в тонах зловещей фантастики, награжден чертами «демонизма» (жестокая озлобленность, безудержная жажда наслаждений, решительное отрицание власти общества над собой)⁴. Адольф, как уже отмечалось, лишен черт романтической исключительности; презирая общество, он признает его власть над собой: «Обществу бояться нечего. Оно так тяготеет над ними, его глухое влияние так всемогуще, что очень скоро оно подгоняет нас под свой образец» (11).

¹ «На днях я с удовольствием прочитал роман знаменитого Бенжамена Констан: «Адольф». В нем разобраны сплетения человеческого сердца и изображен человек нынче его века с его эгоистическими чувствами, приправленными гордостью и слабостью, высокими душевными порывами и ничтожными поступками» (*Никитенко А. В.* Дневник в 3 тт. Т. I. Л., 1955. С. 102. Запись 25 февраля 1831 г.).

² *Констан Б.* Адольф. М., 1959. С. 7. Пер. А. С. Кулишер.

³ О значении образа Рене для «Кавказского пленника» и «Цыган» см.: *Ситовский В. В.* Пушкин, Байрон и Шатобриан (Из литературной жизни Пушкина на юге России). СПб., 1911; его же. Пушкин и Шатобриан // Александр Сергеевич Пушкин, его жизнь и сочинения. Изд. 3-е, М., 1912. С. 703–705; *Бем А.* К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XV. СПб., 1911; *Жирмунский В. М.* Вокруг «Кавказского пленника» (к столетней годовщине — август 1822 г.) // Литературная мысль. Кн. 2. Пг., 1923; *Karlinsky S.* Two Pushkin Studies 1. Pushkin, Chateaubriand, and the Romantic Pose // *California Slavic Studies*. 1963. № 2.

⁴ О значении образа Мельмота для Пушкина см.: *Алексеев М. П.* Чарльз Роберт Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 18–26. Там же и литература. См. также: *Рейфман П. С.* Кто такой Мельмот // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. Новая серия. Тарту, 2001. С. 125–156.

Новаторство Констан в трактовке образа светского героя окажется для Пушкина в эпоху борьбы за реализм весьма важным, подобную психологическую обрисовку он придаст характеру многих своих героев. Но прежде чем дать этому образу эстетическое бытие, Пушкин «проигрывает» роль Адольфа в жизни. Так же как *Валери*, *Опасные связи*, *Фоблас*, роман Констан усваивается литературным бытом эпохи и определяет в чем-то «игровое» поведение Пушкина. Как уже отмечалось, эти «игры» оказались теснее связанными с самопознанием поэта. Принимаемая на себя «роль» была в этом случае не столько результатом свободного выбора, сколько проявлением спонтанной позиции, наиболее характерной для «современного человека». Герой романа Констан временами становится «светской ипостасью» поэта. Черты Адольфа «проглядывают» в переписке Пушкина двадцатых годов (особенно в его французских письмах к Неизвестной, в послании брату Льву из Кишинева от сентября–октября 1822 г.), в отношениях поэта с тригорскими барышнями и Е. М. Хитрово.

Черновик письма к Неизвестной (июнь–июль 1823 г.) перекликается с первым объяснением Адольфа в любви. Пушкин пишет: «Чем могу я вас оскорбить; я вас люблю с таким порывом нежности, с такой скромностью — даже ваша гордость не может быть задета» (XIII, 525; ср. со словами Адольфа: «Je ne viens point rétracter un aveu qui a pu vous offenser <...> Cet amour que vous repoussez est indestructible», 42¹ — «Я не хочу вас оскорбить своим признанием <...> любовь, которую вы отталкиваете, неистребима»). Пушкин пишет о любви без требований, без надежд: «Будь у меня какие-либо надежды, я не стал бы ждать кануна вашего отъезда, чтобы открыть свои чувства <...> я не прошу ни о чем» (ср. «Je n'espère rien, je ne demande rien, je ne veux que vous voir: mais je dois vous voir s'il faut que je vive», 43 — «Я не надеюсь ни на что, ничего не прошу, хочу только вас видеть; но мне необходимо вас видеть, если я должен жить»). В дальнейшем эти реминисценции из *Адольфа* и письма к Неизвестной отзвучат в *Аране Петра Великого* («Что ни говори, а любовь без надежд и требований трогает женское сердце вернее всех расчетов оболщания»; VIII, 5), в *Каменном госте*²:

Я не питаю дерзостных надежд,
Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден...

(VII, 157)

¹ Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu, et publiée par M. Benjamin Constant. Cinquième édition. Bruxelles, 1830. P. IX. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

² Большинство приведенных здесь и ниже реминисценций из «Адольфа» в творчестве Пушкина отмечены А. Ахматовой.

а также в письме Евгения Татьяне:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...
(VI, 181)

и в письме Татьяны Евгению:

Поверьте, моего стыда
Вы не узнали б никогда,
Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас...¹
(VI, 168)

В письме к Неизвестной Пушкин пишет о том «восторженном состоянии», которое мешало ему «совладать с собой», и потому он «имел слабость признаться в смешной страсти». Ср. со словами Адольфа о «напряжении», с которым он «одолевает себя», чтобы «казаться спокойным» (42). Реминисценция этой мысли прозвучит в письме Евгения:

Когда бы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
...
А между тем притворным хладом
Вооружать и речь и взор,
Вести спокойный разговор,
Глядеть на вас веселым взглядом!
(VI, 181)

В письме к Неизвестной чувствуется опасение Пушкина показаться «смешным», заслужить презрение: «Я имел слабость признаться вам в смешной страсти...» (ср. «Et je démêlais dans ce sourire une sorte de mépris pour moi», 35 — «и мне казалось, что я вижу презрение в этой улыбке»). Эта мысль прозвучит в письме Онегина:

Какое горькое презренье
Ваш гордый взгляд изобразит!
(VI, 180)

¹ Заметим, что в этом и последующих случаях цитация проявляется не столько как перифразирование выражения, сколько как передача хода мысли.

Связь с *Адольфом* еще больше заметна в письме к Неизвестной от января-февраля 1830 г., адресованном скорее всего Каролине Собаньской¹. Пушкин «проигрывает» здесь ситуации из *Адольфа* и не только не утаивает литературного источника «игры», но, напротив, спешит его раскрыть. Используя уже знакомое нам отношение к литературным источникам, поэт как бы предлагает своей корреспондентке включиться в «игру по роману», облечься в наряд Эленоры и выступить в ореоле ее судьбы: «Дорогая Эленора, позвольте мне называть вас эти именем, напоминающим мне жгучие чтения моих юных <?> лет, и нежный призрак, прельщавший меня тогда, и ваше собственное существование, такое жестокое и бурное, такое отличное от того, каким оно должно быть» (XIV, 64); «Дорогая Эленора, вы знаете, я испытал на себе все ваше могущество» (XIV, 64). Пушкин тонко стилизует свое послание под письма Адольфа, но неожиданно, как это свойственно манере его «игровых» писем, в стиль послания вторгается чуждый элемент — шутивно-ироническая интонация: «Однако, взявшись за перо, я хотел о чем-то просить вас — уж не помню о чем — ах, да — о дружбе»; «Это прикосновение (К. А. Собаньская на крестинах дотронулась пальцами до его лба. — Л. В.) я чувствую до сих пор — прохладное, влажное. Оно обратило меня в католика». Ирония здесь имеет другую природу, чем в случае разыгрывания Пушкиным «ролей» Густава де Линара, Вальмона и др. «Письмо», составленное из строк *Валери*, — «чужое слово», попытка выдать его за «свое» сама по себе таит иронию. «Играя» в Адольфа, Пушкин использует ситуацию романа, как проясняющую собственную позицию. Ирония появляется здесь именно тогда, когда Пушкин «выпадает» из роли. Черновой текст письма может послужить ценным материалом для изучения работы Пушкина над языком психологической прозы, что мы ниже попытаемся сделать.

Как нам представляется, отзвук стиля *Адольфа* заметен и в письме Пушкина к брату Льву от сентября-октября 1822 г. из Кишинева. В нем нет прямых реминисценций из *Адольфа*, но по духу и стилевой манере оно в чем-то очень близко роману. Это письмо, относящееся к одним из самых интересных пушкинских писем и содержащее своеобразную этическую программу, при всей искренности интонации производит впечатление отдаленного отзвука какого-то литературного образца. «Тебе придется иметь дело с людьми, которых ты еще не знаешь, — пишет Пушкин. — С самого начала думай о них все самое плохое, что только можешь вообразить: ты не слишком сильно ошибешься. Не суди о людях по собственному сердцу <...> презирай их самым вежливым образом...»; «Будь холоден со всеми; фамильярность всегда вредит...»; «Не проявляй услужливости и обуздывай сердечное расположение, если оно будет тобой овладевать...»; «Никогда не принимай одолжений. Одолжение, чаще всего, — предательство. — Избегай покровительства, потому что это порабощает и унижает» (XIII, 524).

¹ См.: *Зенгер (Цявловская) Т. Г.* А. С. Пушкин — три письма к неизвестной // *Звенья*, II. М.—Л., 1933; ее же. Два черновых письма К. А. Собаньской // *Рукою Пушкина*. Несоборанные и неопубликованные тексты. М., 1935. С. 179–184.

Такие советы, лаконичные, суховатые, облеченные в афористическую форму, общей интонацией презрения к людям, страстным отстаиванием независимости, интеллектуальным пафосом близки размышлениям Адольфа. Если учесть, что это письмо, единственное из всех писем, посланных брату (а их было 35 — наибольшее число писем Пушкина, адресованных одному корреспонденту), написано по-французски и относится к тому же периоду, что и первое приводимое нами письмо Неизвестной, то наше предположение о его связи с романом Констана получает некое обоснование. Напомним также мнение Т. Г. Цявловской, что где-то в период 1822–1823 гг. Пушкин вместе с К. Собаньской перечитывал *Адольфа*¹.

Можно предположить, что ситуации, напоминающие отношения героев Констана, в какой-то мере возникают и в «игровом» статусе мира Тригорского. В том своеобразном эпистолярном романе, который мог бы быть составлен из писем обитательниц Тригорского, роль, отдаленно напоминающая судьбу Эленоры, достается Анне Николаевне Вульф. Ее письма Пушкину весной-летом 1826 г. полны горечи и тоски: «...Боюсь, что вы не любите меня так, как должны бы были, — вы разрываете и раните сердце, которому не знаете цены» (XIII, 273). В стиле ее писем ощущается воздействие lamentаций героини *Адольфа*: «Никогда не испытывала я таких душевных страданий, как нынешние, тем более что я вынуждена таить в сердце все мои муки». Облик Эленоры, по-видимому, не безразличен Анне Николаевне, думается, что сопоставление себя с героиней Констана укрупняло в ее глазах собственную лирическую историю. Но и эти письма, отмеченные искренним страданием, — в чем-то «игровые», в них то и дело мелькает лукавая шутка, шаловливый выпад, озорной намек. По письмам А. Н. Вульф можно восстановить и интонацию адресованных ей посланий Пушкина (утраченных, к сожалению, за исключением краткого письма от 2 июня). Расстановка «ролей» здесь иная, чем в переписке Пушкина с К. А. Собаньской: она больше напоминает ситуацию конца романа Констана, чем его начала. Образ Адольфа, как видим, оказывается немаловажным для Пушкина во многих отношениях. Существенно, однако, то, что и в этом случае «игровое» поведение поэта интересует нас не само по себе, а как некий этап в создании его художественных произведений.

Для творчества Пушкина образ Адольфа важен как одна из модификаций байронического героя. В фундаментальном исследовании Анны Ахматовой эта проблема рассмотрена глубоко и всесторонне. В статье показаны осознанность Пушкиным связи образов Адольфа и Чайльд Гарольда (большинство пушкинских упоминаний *Адольфа* непосредственно соседствуют с именем Байрона)²,

роль романа Констана в преодолении Пушкиным «байронизма»; приведены убедительные примеры цитат и реминисценций из *Адольфа* в *Евгении Онегине*, «светских» повестях Пушкина и в *Каменном госте*.

Развивая мысли этой интересной статьи, целесообразно, однако, остановиться подробнее на тех аспектах, которые получили в ней меньшее освещение. Для Пушкина, как для самого Байрона и многих европейских читателей, образ Чайльд Гарольда связывался с представлением о некоторой трансформации романтического героя шатобриановского типа (отсутствие «экзотики», «неистовых» страстей, относительно четкая социально-психологическая характеристика героя). И Чайльд Гарольд и Адольф — люди нового времени, их разочарованность, рефлексия, бездеятельность — следствие послереволюционной эпохи. Так же как Онегин, оба они отнесены Пушкиным к типу современного человека:

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.
(VI, 148)

Однако этими же читательскими кругами Адольф воспринимается как герой более «жизненный», чем Чайльд Гарольд. В *Евгении Онегине* образ Адольфа — уже не «маска» (Ср.: «Гарольдом, квакером, ханжой, // Иль маской щегольнет иной»), а скорее как бы некая культурная реальность, с которой соотносятся действия пушкинских персонажей. Отличие Адольфа от Чайльд Гарольда не только в том, что он изображен на фоне «обыкновенных» («типических») обстоятельств, но и в более существенном моменте — принципиально иной системе приемов раскрытия характера, и прежде всего — в углубленном психологизме.

Эта сторона поэтики *Адольфа*, как уже отмечалось, вызвала наибольшее восхищение современников: «трудно в таком тесном очерке <...> более выказать сердце человеческое, перевернуть его на все стороны, вывернуть до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины»¹. В Адольфе Пушкин и люди его круга узнавали себя, человека своей культуры; Констан, на их взгляд, впервые в европейской литературе, сумел раскрыть их страсти, их мир чувств во всей сложности и противоречивости. Сисмонди, Стендаль, Сент-Бёв единодушно отдавали Констану приоритет в создании «истинного» портрета современного человека. «Каковы отношения мужчин и женщин в обществе, та-

¹ Т. Г. Цявловская приводит слова К. Собаньской (по воспоминаниям М. Ф. Де Рибаса): «Nous lisons avec lui les romans que me donne de Witt» («Мы читаем вместе с ним (Пушкиным. — Л. В.) романы, которые мне дает де Витт») (Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. С. 200).

² В комментариях к черновому тексту *Евгения Онегина* к стиху «Как Child Harold угрюмый, томный» Пушкин вторично сопоставил имя Б. Констана с именем Байрона:

«Бенж. Констан впервые вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона» (XI, 87). А. Ахматова указала на ошибочность представления Пушкина о знакомстве Байрона с *Адольфом* до выхода в свет первых двух песен *Чайльд Гарольда*.

¹ *Вяземский П. А. С. 6.*

ковы должны быть и в картине мира сего. Пора Малек-Аделей и Густавов миновалась»¹, — подчеркивал Вяземский необходимость обновления приемов построения характера.

Новаторство аналитического метода Констанана — в крайней дифференцированности художественного исследования психики героев (точная фиксация сменяющихся ощущений, нюансирование настроений, тонкость изображения переходов и «переломов» чувств). Психологическая структура образа главного героя раскрывается Констананом в рационалистической системе логически ясных противопоставлений: «В *Адольфе* все вариации чувств, все многообразные психологические переходы — это всегда переходы от страсти, потом от сострадания к «эгоизму» и обратно»². Однако, хотя в основе поведения героя лежит, казалось бы, схематичный («бинарный») конфликт, контрастные «пружины» поведения оказываются в данном случае сами по себе настолько сложными (тщеславие, жалость, стремление к независимости), что нарисованный Констананом характер во многом предвосхищал сложные образы героев реалистического романа XIX–XX столетий (Стендаля, Толстого, Пруста).

Для Пушкина аналитический метод Констанана имел немаловажное значение. *Евгений Онегин* — также своеобразная «энциклопедия» чувств «современного» человека. Нюансирование и дифференциация в изображении внутренней жизни героев и здесь — один из главных приемов. В любовной линии сюжета *Евгения Онегина*, отличающейся набором сходных с *Адольфом* ситуаций (данных, правда, в «перевернутом» виде³), герои, независимо от того, поступают они «по Констанану» или «не по Констанану», как бы примеряют к себе поведение персонажей *Адольфа*. Не случайно почти все отмеченные А. Ахматовой в *Евгении Онегине* реминисценции из *Адольфа* приходятся на письма и объяснения героев.

Черновики *Евгения Онегина* показывают тщательную и кропотливую работу Пушкина над языком любовного послания. Но прежде чем ввести «язык страстей» в художественное произведение, Пушкин разрабатывает его в собственных письмах. Так, по мнению пушкинистов (в частности, Т. Г. Цявловской), своеобразным подготовительным этапом в создании письма Онегина Татьяна явилось уже упомянутое в этой книге послание Пушкина К. А. Собаньской от 2 февраля 1830 г., связь которого с *Адольфом* поэт подчеркнул обращением «Дорогая Эллена!» Т. Г. Цявловская в насыщенном ценным фактическим материалом комментарии к этому письму интерпретирует его как спонтанное проявление страстного чувства. Между тем, в нем, на наш взгляд, есть и очевидные «игровой» и «учебный» моменты, особенно заметные в полном черновом тексте письма. При первом взгляде на черновик возникает ощущение, что фрагмент создавался в чем-то по законам художественного творчества. Не случайно такие опытные

пушкинисты, как В. Е. Якушкин, П. А. Ефремов и П. О. Морозов первоначально истолковали это письмо как фрагмент из черновых заготовок художественной прозы. Скрытая авторская ирония сказывается здесь не только в «игре» литературными именами, но и в широком использовании реминисценций и цитат. Приведенные выше примеры «инородных» стиливых вкраплений показательны и характерны. Слова из письма: «Cependant en prenant la plume je voulais vous demander quelque chose je ne sais plus quoi — ha oui — c'est de l'amitié — [c'est à dire l'intimité]...» («Однако, взявшись за перо, я хотел о чем-то просить вас — уж не помню о чем — ах, да — о дружбе, [т. е. о близости]») — выводят нас к широкой комедийной традиции от «Школы жен» Мольера до «Бригадира» Фонвизина¹. А шутивное заверение поэта, будто бы «прикосновение» К. А. Собаньской к его лбу на крестинах «обратило» его «в католика» — отдаленная автореминисценция из стихотворения «Христос воскрес, моя Ревекка!». Заметим, что в письме есть и еще одна автореминисценция. Обращенные к адресату слова: «et votre propre existence si violante, si orageuse» («и ваше собственное существование, такое жестокое и бурное») — перефразировка характеристики, которую Пушкин дал Марине Мнишек в письме к Н. Н. Раевскому от 29 января 1829 г.: «l'existence la plus orageuse et la plus extraordinaire» (XIV, 47) («существование самое бурное и самое необыкновенное»). Полный черновой текст письма раскрывает самый процесс работы Пушкина над языком любовного послания. В поисках единственного точного слова Пушкин перебирает длинные синонимические ряды, упорно ищет нужный оттенок, нюанс, наиболее удачную синтаксическую конструкцию. Приведем в качестве примера один подобный период: «[Si j'ai connu] [l'ivresse] [tout] [l'abattement] [toute] [la stupide ivresse du malheur c'est a vous que je la dois] <...> ce [que l'ivresse [de] l'amour a déplus convulsifs et de plus douloureux]»². («Если я познал [отчаяние] [всю угнетенность] [все одуряющее опьянение несчастья] [то этим обязан я вам] вам я обязан тем, что познал все [одуряющее опьянение любви] все [что опьянение] [любви...] [содрогания и муки любви]»). Работа над французской фразеологией оказывалась для Пушкина важным предварительным этапом в выработке русского «метафизического» языка чувства и мысли, и опыт Констанана-стилиста был для него в этом отношении весьма ценным. Примечательно, однако, что Пушкин не только учится у автора *Адольфа*, но и вступает с ним в своеобразный спор, он как бы решает «правильность» самого Констанана. На своем экземпляре *Адольфа* рядом с выражением, которое он счел слишком выпяренным, Пушкин написал на полях «Вранье!», а не точное, на его взгляд, слово — «plaisir» поэт зачеркнул и вместо него вписал бо-

¹ Там же.

² Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 279.

³ В обоих произведениях чувства героини и героя как бы меняются местами, но в *Адольфе* в начале романа влюблен герой, а в *Евгении Онегине* — героиня.

¹ В *Бригадире* слова Советника, обращенные к Бригадирше: «Могу ли я просить...» — многократно обыграны в комической сцене его объяснения в любви. Заключительная реплика Бригадирши еще больше подчеркивает комизм сцены: «Что ты, Иванушка, так прыгаешь? Мы говорим о деле. Ты помешал Артамону Власичу: он не знаю чего-то у меня просить хотел» (*Фонвизин Д. И.* Собр. соч. в 2 тт. Т. I. М., 1959. С. 56).

² См.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. С. 180.

лее точное — «bonheur». Тот факт, что эти пушкинские замечания относились к любовному объяснению героя, далеко не случаен: язык чувства воспринимался Пушкиным как ценное достижение автора *Адольфа*, именно он вызывал преимущественный интерес русского поэта.

Однако «открытия» Констана в области любовного психологизма вовсе не исчерпывались чисто стиливыми достижениями. Для Пушкина, как и для многих писателей европейской и русской литературы, исключительно важным было новаторство Констана в трактовке любовной темы. Романтизм, как известно, охотно переносил своего героя в ситуацию любовных страстей, но изображались эти страсти, как правило, гиперболизированными, «экзотическими», и уж во всяком случае противопоставленными будничному. На первом этапе преодоления романтических штампов возникало даже стремление вообще отказаться от любовного сюжета. Однако постоянно нараставшее в литературе первой трети XIX в. убеждение, что «поэтична» не «экзотика», а самая жизнь, будничная и обыкновенная, вновь толкало писателей к необходимости овладеть любовной темой.

Адольф и в этом отношении был своеобразным «открытием». Прокладывая новые пути, Констан, с одной стороны, изобразил чувство во всей будничной сложности жизни, а с другой — мастерски соотнес его с точно и верно схваченным социально-психологическим обликом «современного» человека. Вместе с тем в произведении Констана нашло дальнейшее развитие заданное уже в романах Ричардсона, очень важное для Пушкина и дальнейшей русской традиции, противопоставление мужского и женского персонажей. Герой мужчина в большей мере выступает как «сын века», погруженный в мир современной действительности и определенный ею. Женщина, даже принадлежащая к той же среде, оказывается более связанной с самой природой человека и потому более самоотверженным и необычным существом (*Адольф* — *Элленора*, *Онегин* — *Татьяна*).

Пушкин также придает любовной теме исключительно важное значение, он усваивает общий подход французского писателя. В уста героини *Романа в письмах* поэт вкладывает мысль, близкую Констану: «Что есть общего между Ловласом и Адольфом? Между тем роль женщины не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения <...> а в женщинах — они основаны на чувстве и природе, которые вечны» (VIII, 48).

Анализируя «светские повести» Пушкина и его отрывок *Участь моя решена. Я женюсь...*, А. Ахматова убедительно раскрывает их генетическую связь с *Адольфом*. Действительно, тема, сюжет, образы, общая интонация этих отрывков близки роману Констана. Однако при всей близости к *Адольфу* ранняя проза Пушкина представляет собой принципиально иное эстетическое явление. Хотя в самом общем виде роман Констана и пронизан духом времени, почти никаких конкретных примет эпохи он не несет, так же как и не содержит никаких признаков обыденной жизни: «мир» вещей, бытовые реалии в нем полностью отсутствуют. Произведение Констана, так сказать, — чистая «метафизика» сердца. Пуш-

кинская проза, складывающаяся с первых шагов как проза бытовая, историческая и психологическая, — качественно новый этап в развитии европейской и русской словесности, важный шаг в движении литературы XIX в. к реализму.

Шестая глава

«ДУРАКИ СУЩЕСТВУЮТ ДЛЯ НАШИХ МАЛЕНЬКИХ УДОВОЛЬСТВИЙ...»

(Французская комедия XVIII века)

— Ей-богу, вас понять нельзя.
Она же знает вашу руку.
— Да письмоцо писал не я.
— Хотите испытать невесту?

Пушкин

Насилу выехать решились из Москвы

Одна из существенных особенностей культурной жизни России начала XIX в. — вторжение в повседневный быт театра. «Театральная одержимость»¹ эпохи проявляется не только во всеобщей увлеченности сценой, бурных дискуссиях по поводу новых постановок и спорах о назначении драматического искусства, но и в явлении более общего порядка — в своеобразной театрализации всего строя жизни². Чаще всего переносились в действительность коллизии трагедии (ср. подражание «русских» Катонов и Брутов античным героям³), однако и комедия имела свои сферы воздействия на быт, условно говоря, «романическую» и — совсем из другой области — языковую.

Французская комедия, почитавшаяся первой в европейской комедийной традиции («Галия Британская и Талия Германская должны уступить Французской»⁴, утверждал убежденный противник французского классицизма Карамзин), составляя более семидесяти процентов комедийного репертуара русских театров⁵, бросала своеобразный ответ на любовный быт эпохи: «Поединки, похищения, необычайные свидания, подкупы прислуги, даже переодевания — все это сообщало любовным нравам эпохи какой-то полуфантастический и часто поистине театральный характер»⁶. Взгляд на жизнь как на спектакль предоставлял челове-

ку большую свободу поведения, разрушал неподвижность и, так сказать, «бессюжетность» бытовой жизни. Дневники, мемуары и воспоминания эпохи свидетельствуют о подобном вторжении театра в жизнь¹. Заметим, что «театрализованные» и в чем-то «офранцузенные» нравы, в свою очередь, становились предметом художественного исследования и находили шутливо-ироническую, а иногда и сатирическую интерпретацию в русской комедии (*Коварный* и *Новый Стерн* Шаховского, *Модная лавка* Крылова, *Богатонов, или Провинциал в Париже* и *Ученая вечеринка* Загоскина, *Студент* Грибоедова и Катенина²) и прозе (*Повести Белкина*).

Другая сфера воздействия комедии на быт — языковая — была связана с ее ролью своеобразной лаборатории русской светской разговорной речи. Легкая беседа, как известно, велась в гостиных по-французски и не имела достаточно разработанного русского эквивалента. Поэтому и перевод французской комедии почитался делом большой трудности: «Перевести на русский язык комедию гораздо труднее нежели трагедию, ибо для слога последней можем мы найти образцы в книгах, а для первой должны искать их в обществах, где Русский язык кое когда слышен»³. Было бы преувеличением утверждать, что комедия формировала язык светского общества, но она фиксировала эту речь в литературном оформлении и, переводя «устный французский» на имитирующий живой разговор «письменный русский», стимулировала беседу на русском языке в обществе.

Воздействие театра на литературный быт пушкинской поры имело и более прямые формы: домашние театры, любительские спектакли, разнообразные игры и развлечения, близкие по жанру к французской комедии («*proverbes dramatiques*», «*jeux d'esprit*», «*charades en actions*»). Постановка драматических пословиц (одноактные пьески на тему пословицы, афоризма или загадки — изо-

¹ Гроссман Л. С. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820 годов. Л., 1926. С. 10.

² См.: Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Статьи по типологии культуры. II. Тарту, 1973. С. 42–74.

³ Там же.

⁴ Московский журнал, VIII. С. 91.

⁵ См.: Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861; Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Часть I–II.

⁶ Гроссман Л. С. 54.

¹ Е. О. Хорват вспоминала о своих тайных встречах с будущим супругом: «Когда я придду, меня ее дочери тотчас ведут в гордиробную. Он там сидел в женском платье, а их старуха не пускала туда: это всякий раз я его видела там» (Карлик фаворита. История жизни Ивана Якубовского, карлика светлейшего кн. Платона Александровича Зубова, писанная им самим. Fink W. Verlag. München, 1968, Slawische Propyläen, Texte in neu- und nachdrucken, Bd. 32. С. 52); или красочное описание П. А. Вяземского: «Нахожу в ее (Шимановской. — Л. В.) каморке большое волнение и род представления из дома сумасшедших. Приглядываюсь в лица, никого и ничего не узнаю. Что же это? Шимановская бог знает как и чем одета, Козловский в женском платье, обитый подушками, настоящая Левицкая, Мицкевич полугишпанец и полугишпанка...» (Мицкевич в письмах П. А. Вяземского к жене // Звенья, III–IV, М.–Л., 1934. С. 217).

² Например, в комедии Загоскина *Богатонов, или Провинциал в Париже* герои, застигнутые супругом во время любовного объяснения, делают вид, что репетируют сцену из любительского спектакля, а в комедии Грибоедова и Катенина герой предполагает комедийную ситуацию с переодеваниями там, где ее вовсе нет.

³ Сын Отечества. 1816, № 31. С. 208.

бретение французской салонной культуры¹) имела свой аналог в быту — игру в шарады, в которой блистали многие знакомцы Пушкина. Одно из самых ярких впечатлений девятнадцатилетней А. П. Керн от культурной жизни Петербурга связано с игрой в шарады в доме Олениных: «Хотя там и не танцевали, по причине траура при дворе, но зато играли в разные занимательные игры и преимущественно в charades en actions, в которых принимали иногда участие и наши литературные знаменитости — Иван Андреевич Крылов, Иван Матвеевич Муравьев-Апостол и другие»². Вспоминая о блистательном выступлении в шарадах Крылова на одном из таких вечеров у Олениных, А. П. Керн объясняла, почему, встретив Пушкина, она не обратила на него особого внимания: «В чаду такого очарования мудрено было видеть кого бы то ни было, кроме виновника поэтического наслаждения»³.

Театр — одно из ранних и сильных увлечений Пушкина. Преклонение перед драматическими талантами, близость к жизни рампы и кулис, участие в бурных спорах по поводу спектаклей наложили отпечаток на все его творчество. Комедия постоянно манила творческую мысль Пушкина и, хотя не далась этому величайшему «покорителю жанров», отозвалась в его творчестве разнообразными отзвуками.

Вопрос о значении для Пушкина французской комедии XVIII в. весьма существен при исследовании его пути к реализму. Стремление к широкому синтезу разнообразных традиций и жанров, сопровождающее пушкинское движение к реалистической прозе, вовлекло в орбиту его интересов драматургию вообще, комедию — в частности, и в первую очередь — французскую комедию XVIII в. Недостаточная изученность этой проблемы может быть объяснена и ее сложной комплексностью (проблема охватывает вопросы содержательности, литературной техники, языка литературы), и парадоксальностью создавшегося в пушкинском творчестве положения: ни одной законченной комедии Пушкин не написал, но его творчество проникнуто яркой к о м е д и й н о с т ь ю.

Этот факт, важный для уяснения проблемы «Пушкин и комедия» в целом, существен и для изучаемого нами аспекта литературных связей, так как свидетельствует о нетривиальных формах усвоения Пушкиным французской психологической комедийной традиции. Действительно, попытка преломления этой традиции непосредственно в жанре комедии оказалась для Пушкина не единственной и даже не основной формой усвоения жанра. Для него характерны более сложные, иногда неожиданные и парадоксальные пути. Под его пером комедийная традиция «обернулась» трагедией (*Каменный гость*, *Скупой рыцарь*), пародийной поэмой (*Граф Нулин*, *Домик в Коломне*), комедия оказалась «вкрапленной» в виде отдельных сцен в народную драму (*Борис Годунов*), «растворенной»

¹ Жанр театральной шарады был создан чтецом герцога Шатрского Кармонтелем (*Car-montel*. Proverbes dramatiques. Paris, 1769).

² Керн А. П. С. 29.

³ Там же. С. 30.

в ткани «романа в стихах» (*Евгений Онегин*), преображенной в остросюжетную новеллу (*Барышня-крестьянка*, *Метель*).

Комедия XVIII в. привлекала Пушкина многими своими сторонами. Прежде всего, это — традиционно (жанрово) закрепленная за комедией сфера общественной жизни (и связанная с ее изображением сфера пластов языка), которая для Пушкина-реалиста стала основной сферой искусства. Это, далее, связанный с тяготением к «шекспировской» разносторонности интерес поэта к комическим аспектам действительности. Важно и то, что комическое в указанной традиции, сложно преломляясь в пушкинском восприятии, становилось одним из способов отстранения авторского «я» от изображаемого им мира. В этом смысле комедия и, главное, «комедийность» становится одним из путей преодоления романтическо-субъективистского взгляда на мир.

Из всей европейской комедийной традиции наибольшее значение имела для Пушкина французская комедия XVIII в. Не случайно почти все его комедийные планы, наброски и фрагменты восходят именно к этой традиции. Ценность французской комедии XVIII в., по Пушкину, определяется всем тем, что она внесла нового по сравнению с театром Мольера: просветительскими идеями, знанием новых нравов, интересом к жизни светского человека, психологизмом.

Для формирования реалистического метода Пушкина имели значение не только высшие достижения французского комического театра XVIII в. (Мариво, Бомарше), но и пьесы комедиографов «второго ряда» (Грессе, Пирона, Лашоссе), причем в разные периоды его творчества на первый план выдвигались разные тенденции в художественном освоении этой традиции. Предпочтительный интерес Пушкина перемещается от светской стихотворной комедии к прозаическому театру Мариво и Бомарше. Таким образом, пушкинские искания на этом пути отражали существенные закономерности развития русского комедийного театра его эпохи.

Из многочисленных способов «усвоения» французской комедийной традиции, предложенных Сумароковым, Ельчаниновым, Лукиным, Княжниним, Крыловым, для новой русской комедии наибольшее значение имел опыт Крылова, рекомендовавшего брать сюжетно-композиционную схему французского оригинала и наполнять ее русским содержанием. Русские авторы чаще всего пользовались сюжетными схемами французской салонной комедии. Две пьесы, ознаменовавшие в 1815 г. рождение русской легкой, светской, стихотворной комедии, — *Молодые супруги* Грибоедова и *Урок кокеткам, или Липецкие воды* А. А. Шаховского — использовали сюжетно-композиционные схемы комедии Крезе де Лессера *Семейная тайна* (Creuzé de Lesser *Le secret du ménage*, 1809) и комедии Делану *Исправившаяся кокетка* (Delanoue *La coquette corrigée*, 1756).

Французская салонная комедия обладала качествами, ценными в момент формирования этого жанра на русской национальной почве. Возросшее после 1812 г. самосознание русского общества усилило интерес к жанрам, отражающим жизнь светских людей, и в первую очередь к комедии с ее критическим пафосом. Проблематика французской салонной комедии (высмеивание пренебре-

жительного отношения к браку, пристрастий к дуэлям, злоязычия, тщеславия, кокетства) оказывалась актуальной и для русской театральной жизни пушкинской поры.

Французская салонная комедия могла также служить образцом в искусстве построения пьесы. В десятках произведений массовой литературы отшлифовывались «завязка», «развязка», «кульминация», совершенствовались пружины комедийного действия, оттачивались разнообразные приемы занимательности и интриги.

Существенным для русской новой комедии был и опыт французских комедиографов в овладении сценическим психологизмом. Детуш, Барт, Грессе, Форжо, Дора, Седен, Колен д'Арлевиль, Крезе де Лессер, строя свои пьесы на всевозможных любовных розыгрышах и испытаниях, стремились по-новому использовать традиционные приемы интриги, придав им психологическую нагрузку. Хотя они усваивали психологические «открытия» Расина и Мариво подчас эпигонски, все же по сравнению с театром Мольера это был шаг вперед к постижению тайн человеческой психики на комедийной сцене. Для русских комедиографов (особенно Хмельницкого и Грибоедова) сценический психологизм представлялся важным достижением, и они стремились утвердить его на русской сцене.

Хотя, как правило, герои французской салонной комедии в достаточной степени схематичны, все же в лучших образцах жанра, новаторски разрабатывавших сценический психологизм, появляются и герои со сложным противоречивым характером (реньяровский игрок, Дамис в *Метроманиш* Пирона, Клеон в *Злом* Грессе). Сложную структуру образа комического героя (и при этом светского человека) стремятся воплотить и русские комедиографы. Особенно популярным в России стал Клеон из комедии Грессе, светский обманщик, наделенный блистательным остроумием, артистизмом и пронциательностью. Своеобразное обаяние «умника» Грессе вдохновило ряд авторов (Шаховского, Загоскина, Катенина и В. А. Каратыгина) на попытку воплотить этот образ на русской сцене. Шаховской превратил Клеона в коварного «сентименталиста», Загоскин и Каратыгин сделали из него картежного жулика, под пером Катенина он стал пронциательным и ироничным светским обманщиком.

Французская комедия могла служить эталоном и в области стиля. Она черпала из двух богатейших источников: разработанной до тонкостей трагедийной стилистики традиции и многовековой культуры французского острословия. От первой она унаследовала преимущественно alexandrinский стих с парной рифмой¹ и плавность сценического диалога. От второй — искусство остроумной реплики, веселого «bon mot» иронической сентенции. Фейерверк блистательных афоризмов, «геративсвивес», заключенных в стройные «александрины», придавал неповторимую прелесть лучшим образцам этого жанра (*Метромания* Пирона, *Злой* Грессе, *Женатый философ* Детуша).

¹ О вольном ямбе во французских комедиях XVIII в. см.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.–Л., 1959. С. 140.

В этом отношении опыт французов был особенно важен для русских комедиографов. В преобразовании русского языка, которое было важнейшей задачей всей русской литературы начала XIX в., комедии была предназначена особая роль как своеобразной лаборатории светской разговорной речи. Трагедия, перегруженная перифразами и славянизмами, создающими патетическую интонацию, в области языка оказывалась архаичной и консервативной, между тем как именно комедия, имитирующая легкость и остроумие светской беседы, должна была сыграть важную роль в развитии лексики и синтаксического строя живого русского языка. Сложность задачи усугублялась еще и особенной трудностью создания стихотворного диалога. Прозаическая комедия ценилась в пушкинские времена значительно ниже стихотворной. Не только классицистические нормы, но и представление о «побежденной трудности» заставляли отдавать предпочтение стиху перед прозой¹.

На театре соревнование с более развитой французской стилистикой традицией оборачивалось острой и увлекательной стороной. Зрители смотрели одни и те же пьесы в исполнении французской и русской труппы, неудачи русской интерпретации ощущались очень остро, праздничная атмосфера театра и исполнительское мастерство придавали соревнованию особое очарование. Редчайшее в своем роде театральное состязание Екатерины Семеновой с M-lle Жорж в Москве в 1811 г. в трагедиях Расина и Вольтера отразило эти черты театральной жизни эпохи. Комедии Мольера, Реньяра, Мариво, Бомарше также исполнялись то на французском, то на русском языке, и качество русского перевода имело немалое значение в исходе соревнования².

Однако, хотя французская салонная комедия и обладала рядом достоинств, преувеличивать ее значение для русских комедиографов было бы ошибкой. Энергичное стремление к самобытности, характерное для русского комедийного театра уже с конца XVIII в., было свойственно и новой русской комедии. Подъем патриотических чувств после победы 1812 г., усилившаяся борьба с галломанией, лучшие достижения русского комедийного театра конца XVIII – начала XIX в. (Фонвизина, Княжнина, Капниста, Крылова) вдохновляли комедиографов пушкинской поры на создание национальной самобытной комедии. Показательно, что уже Грибоедов и Шаховской, положившие начало жанру, обходились с французскими оригиналами весьма независимо. Грибоедов, «сжав» *Семейную тайну* с трех до одного акта, придал ей больший психологизм, а Шаховской, со-

¹ Характерно, что даже Бомарше, настаивая на необходимости прозаического языка в драме, для комедии наряду с прозой рекомендовал стих: «если гармония стиха и отнимает естественность у сильных мест, зато она усиливает слабые места и в особенности имеет свойство украшать забавные подробности неинтересных пьес» (*Бомарше П. О.* Избранные произведения. М., 1954. С. 55).

² Напр., удачный перевод Д. Н. Баркова *Женитьбы Фигаро* в 1829 г. во многом решил исход соревнования с французской труппой (*Каратыгина А. М.* Воспоминания // *Каратыгин П. А.* Записки, в 2-х ч. М.–Л., 1929–1930, т. 2. С. 171).

хранив сюжетную схему (исправление светской кокетки путем розыгрыша) решительно перестроил оригинал и фактически создал первую русскую легкую светскую комедию в стихах¹.

Составившая эпоху в жизни русского театра комедия *Урок кокеткам, или Лицейские воды* отличалась самобытностью и обладала рядом достоинств (полнокровные характеры, сценичность, комизм, естественный диалог), заслуживших восхищение большей части зрителей². Накал страстей, вызванный пасквильными намеками на Жуковского, активизировал театральную жизнь эпохи. Пушкин был одним из тех, кому горячие бои вокруг *Урока кокеткам* оказались весьма полезными. Они приобщили его к Арзамасскому братству, усилили его интерес к театру, пробудили в нем эпиграммиста и критика, вызвали желание «посоревноваться» с Шаховским на поприще светской комедии. Первая критическая заметка Пушкина *Мои мысли о Шаховском* важна для нас не только как интересное свидетельство насыщенной страстями театральной жизни эпохи, но и как ценный материал для изучения его лицейских взглядов на комедию.

Восприятие Пушкиным комедии в лицейские годы определяется во многом традиционной театральной эстетикой. Здесь уместно вспомнить имя Лагарпа. Его 16-томный курс литературы, *Лицей*, служивший лицеистам своеобразным путеводителем по дебрям древней и новой словесности, в значительной части был посвящен драматургии. Хотя в своей драматургической теории, как и во всем остальном, Лагарп исходил из принципов классицизма и его взгляды на театр воспринимались в середине 1810-х гг. противниками классицизма как устаревшие, тем не менее его анализ драматургии не утратил полностью своего значения для пушкинской поры. Лагарп прекрасно знал театр, сам был опытным драматургом, хорошо чувствовал законы сцены; в его драматургической теории ощущалось знание всей европейской театральной традиции.

Значительное место в *Лицее* Лагарп уделил комедии. Он не только разработал стройную теорию комедии, но и фактически создал прикладную поэтику жанра. Рассмотрев в *Лицее* более ста французских комедий (из них восемьдесят, написанных в XVIII в.), Лагарп предложил некий общий «ключ», пригодный как для создания комедии, так и для ее анализа.

Лагарп рассматривает каждую пьесу в свете основных категорий, выработанных классицистической эстетикой: характеров, «плана» (сюжетно-композиционной схемы), интриги и стиля. Его критические разборы комедий особенно интересны в той части, которая относится к сценическому психологизму и интриге. Умело выделяя всякий раз в пьесе «счастливые находки», помогающие раскрытию характеров, отмечая удачные и неудачные сцены, он мастерски объ-

ясняет причины успеха и промахов авторов. Его анализы — подлинное руководство в изучении «механизма» интриги и сценического психологизма. Тонко различая естественные и надуманные сюжетные ходы, работающие и холостые «пружины» («ressorts»)¹, истинные и мнимые препятствия², «тайное» для героев от «тайного» для зрителей (важный момент в психологической характеристике³), Лагарп на конкретных примерах раскрывает «секрет» занимательности. Он прослеживает нарастание «температуры» пьесы, уделяя с этой точки зрения особенное внимание завязке и развязке⁴.

Занимательность комедии, по мнению Лагарпа, находится в прямой связи с быстротой и компактностью развития действия. Считая «растянутость» самым распространенным недостатком французского комического театра XVIII в., он показывает, как пагубно отражается на пьесе стремление автора растянуть несколько удачных сцен на пять актов.

Полагая, что трагедия обращена «к сердцу», а комедия «к рассудку», Лагарп считает, что все же и в последнем случае сердце зрителя должно быть затронуто. «Увлечательность» (l'intérêt), в его понимании, — способность не только заинтересовать, но и взволновать. Его излюбленный негативный эпитет — «холодный» — характеризует комедии, оставляющие зрителя равнодушным. Глубоко поучителен его анализ не только лучших пьес (такowymi в XVIII в. он считает *Тщеславного* Детуша, *Метроманию* Пирона и *Злого* Грессе), но и комедий растянутых, «холодных», с неудачным планом и плохо построенной интригой.

Несмотря на узость общего подхода к драматургии, ценность наблюдений Лагарпа, нередко тонких и проницательных, бесспорна. Знание законов сцены, безупречный вкус, чувство меры и строгая требовательность помогали ему выносить оценки объективные и верные даже с точки зрения критериев нашего времени. И только в тех случаях, когда рассматривалась пьеса, решительно не укладывающаяся в стандартные рамки (как, например, *Женитьба Фигаро*), он оказывался не в силах оценить ее по заслугам.

Хотя Пушкин-лицеист относится к эстетике «сурового Аристарха» критически, все же курс литературы Лагарпа был для него своеобразной «настойной книгой». Шутливое покаяние поэта — «но часто, признаюсь, над ним я время трачу» (I, 99) — не только дань традиции дружеского послания (с его довери-

¹ О самобытности *Молодых супругов* Грибоедова см.: *Vonatour J. A. S. Griboedov et la vie littéraire de son temps*. Paris, 1965. P. 130–140.

² «Это была первая оригинальная комедия на русском языке <...> самое действие и характеры действующих лиц были совершенно русские» (*Зотов Р. М.* Театральные воспоминания. СПб., 1859. С. 40).

¹ По мнению Лагарпа, например, неуспех *Духа противоречия* Дюффрени и *Нерешительного* Детуша объясняется однообразием «пружин» комедийного действия. В первой, чтобы заставить героя сказать «да», достаточно внушить ему мысль, что все ждут от него ответа «нет». Во второй — зритель заранее знает, что во всех случаях жизни герой одновременно скажет и «да», и «нет». См.: *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* par J. F. La Harpe, T. 2, Paris, 1834. P. 290 (Далее: *Lycée*).

² Напр., слабость интриги комедии Лашоссе *Ложная антипатия* Лагарп объясняет «мнимостью» препятствия на пути героев к счастью (*Lycée*, 3. 2. P. 313).

³ *Lycée*. T. 2. P. 313.

⁴ *Ibid.* P. 291.

тельными интонациями), но и отражение реальной ситуации. Пушкин штудировал *Лицей* прилежно, надолго запоминая прочитанное, и взгляды Лагарпа во многом определили его подход к комедии в лицейские годы. Они отразились, в частности, и в заметке *Мои мысли о Шаховском*.

Пушкин критикует автора *Урока кокеткам* за непродуманность «плана» многих его пьес и плохое построение комедий. Шаховской, по его мнению, «не имеет большого вкуса», он «как ни попало вклеивает в свои комедии» случайные впечатления, в его пьесах нет «даже и тени ни завязки, ни развязки», он растягивает «на три действия две или три занимательные сцены». Его комедии — «холодные» и лишены увлекательности.

Следуя во многом за Лагарпом в рассуждениях о «плане» и интриге, Пушкин проявляет известную самостоятельность в подходе к сценическому психологизму и, в частности, в оценке комедийного характера. Наиболее суровую критику вызвал образ резонера: «Князь Холмский лицо не действующее, усыпительный проповедник, надутый педант — и в Липецк приезжает только для того, чтобы пошептать на ухо своей тетке в конце пятого действия» (XII, 302). Резонер, как явление классицистического «доминантного» характера, сочетающий схематизм и дидактику и разрушающий сценичность пьесы, неприемлем для Пушкина уже в лицейские годы.

Стиль заметки *Мои мысли о Шаховском*, отличающейся чисто пушкинской живостью и резкостью оценок, имеет мало общего с академически сдержанной манерой автора *Лицея*. Однако в терминологии пушкинской статьи заметна некоторая переключка с Лагарпом. Пушкин также замечает у Шаховского «счастливые слова», три раза употребляет эпитет «холодный», в духе Лагарпа характеризует «растянутость», использует часто встречающиеся в *Лицее* категории недостатка «вкуса» (*le goût*) и «искусства» (*l'art*).

Заметка *Мои мысли о Шаховском* полна серьезных размышлений Пушкина о жанре комедии, свидетельствует о его стремлении к объективным оценкам. Пушкин отмечает наблюдательность Шаховского, его умение замечать «все смешное», стилистические находки («счастливые слова»). Характеризуя его как «неглупого человека», который умеет заметить «все смешное или замысловатое в обществе», он рассматривает тем самым пьесу как комедию нравов¹. Критикуя *Урок кокеткам*, Пушкин все же называет пьесу настоящей «комедией».

На наш взгляд, именно споры вокруг пьесы Шаховского пробудили в Пушкине желание самому создать оригинальную светскую комедию. Через три месяца после премьеры *Липецких вод*, восторженно принятой большей частью публики, Пушкин занес в дневник запись: «Начал я комедию — не знаю, кончу ли ее» (XII, 298). Комедии он пытался сочинять и раньше (например, совместно с М. Л. Яковлевым, не дошедшую до нас пьеску *Так водится в свете*). Но теперь

создание комедии он считал для себя, по-видимому, очень важной задачей: она, по его плану, должна была стать итоговой, завершить творчество лицейского периода. «Это первый большой *ouvrage*, начатый им, *ouvrage*, которым он хочет открыть свое поприще из Лицея»¹, — отзывался о замысле Пушкина один из самых заядлых лицейских театралов А. Д. Илличевский. Пушкин, очевидно, особенное внимание уделил плану и языку комедии: «План довольно удачен; и начало, т. е. первое действие до сих пор написанное, обещает нечто хорошее — стихи и говорить нечего, а острых слов сколько хочешь»². К сожалению, пьеса не дошла до нас, и реконструировать ее замысел можно лишь с большей или меньшей степенью приблизительности.

Скорее всего, пьеса была задумана Пушкиным в традиции светской французской комедии XVIII в., о чем свидетельствует даже название — *Философ*. «Век Вольтера» создал множество пьес с подобными названиями: *Женатый философ* Детуша (*Détouches Le philosophe marié*, 1727), *Философ, сам того не зная* Седена (*Sedaine Le philosophe sans le savoir*, 1760), *Философы* Палиссо (*Palissot Les philosophes*, 1796), *Маленький философ* Пуансине Младшего (*Poinsinet le Jeune Le petit philosophe*) и др. Во всех этих пьесах независимо от главного конфликта ощущалось дыхание предреволюционной эпохи³. Даже тогда, когда в центре пьесы была чисто семейная проблематика (как, например, в первых двух), общая атмосфера эпохи придавала комедии определенную идейную окраску. В тех же случаях, когда конфликт откровенно строился на столкновении идей (как, например, в двух последних), светская комедия приобретала остро злободневное (чаще всего антипросветительское звучание. Наиболее распространенными были две трактовки образа «философа». Либо этот комический персонаж оказывался вредным «обманщиком-лжеучителем» (в этом случае пасквильные намеки чаще всего были направлены против Гельвеция, Дидро или Руссо), либо под маской «философа» скрывался светский педант, носитель какого-либо модного предрассудка. Последняя трактовка нашла отражение в реплике героя *Женатого философа* Детуша: «Умерьте вашу несправедливую ярость. Вы, как я вижу, жертва общего заблуждения. Вы воображаете педанта, а не философа»⁴.

Пушкин, если даже и не читал некоторых из этих комедий, наверняка знал о них из курса литературы Лагарпа (в *Лицее* разобраны *Женатый философ* Детуша, *Философ, сам того не зная* Седена и *Философы* Палиссо). Исходя из взглядов Пушкина лицейского периода, из его увлечения Вольтером, можно предположить, что «антипросветительская» трактовка образа «философа» была ему чуждой. Вторая интерпретация («светский педант»), напротив, вполне могла его

¹ Цит. по кн.: Грот К. Я. Пушкинский Лицей. С. 60.

² Там же.

³ См.: Иванов И. И. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века. // Учен. зап. Московского ун-та. Отдел историко-филологический, вып. 22, 1895. С. 247.

⁴ *Oeuvres dramatiques de Nericaut Détouches*. Т. 3. Paris, 1774. P. 90.

привлечь. Однако в художественной системе молодого поэта и она должна была претерпеть сильные изменения.

В лицейской лирике *Философ* выступает как синоним «эпикурейца»: «Философ резвый и пиит» (I, 72); «Пускай не дружен он с Фортуною коварной, но Вакхом награжден философ благодарный» (I, 136); «И снова я, философ скромный, Укрылся в милый мне приют» (I, 171). Подобную трактовку дать в комедии Пушкин едва ли бы мог: по законам жанра образ главного героя должен решаться в чисто комедийном ключе, и «батьюшковская» интерпретация здесь вряд ли могла быть уместной¹. Однако образу этому мог быть придан и личный оттенок. Напомним, что в записи, занесенной в дневник в тот же день, что и сообщение о начатой комедии, Пушкин самого себя шутливо называет «философом»: «...вечером с товарищами тушил свечки и лампы в зале. Прекрасное занятие для философа» (XII, 298). Не «резвый» и беззаботный «эпикурец, а юный «затворник», награжденный множеством комических черточек и слабостей, своеобразный мизантроп, отказавшийся от соблазнов света, скорее всего мог стать героем задуманной комедии².

Что же касается основной коллизии пьесы, то тут нам представляется ценным предположение А. Слонимского о «комическом противоречии житейского поведения и принятых приличий с нормами «права естественного»³. Правда, конфликт мог быть не столь абстрактен и более приближен к русской действительности. Тот факт, что сообщение о начатой комедии буквально окружено дневниковыми записями, посвященными Шаховскому (сообщению этому предшествует «кантата» Д. В. Дашкова *Венчанье Шутовского*, далее следует собственная эпиграмма Пушкина *Угрюмых тройка есть певцов*, после которой помещена заметка *Мои мысли о Шаховском*) дают основание предполагать, что коллизия могла быть связана и с литературной борьбой того времени⁴.

¹ О поэтической семантике слова «философ» у Пушкина, Батьюшкова и Грессе см.: *Holthusen J. Pushkin und Gresset. Die Welt der Slawen, Jahrgang XI, Heft 1–2. S. 17–31.*

² Похожую интерпретацию мы находим в пушкинской лирике более позднего времени:

Философ ранний, ты бежишь
Пиров и наслаждений жизни,
На игры младости глядишь
С молчаньем хладным укоризны.
(II, 109)

³ *Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815–1820 гг. // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. 2. М.–Л., 1936. С. 25.*

⁴ Литературные темы во французской светской комедии были одними из самых «модных» и интерпретировались преимущественно в комическом аспекте. Так, в ней высмеивались всеобщая одержимость сочинительством стихов, графомания; авторы прибегали нередко и к пасквильному пародированию. Например, в пьесе *Философы* Палиссо, написанной сразу же после появления *Рассуждения о неравенстве* Руссо, Криспен выходил к зрителям на четвереньках; негодующий партер заставил опустить занавес и изъять эту сцену из последующих представлений.

Стремление самому создать комедию не покидает Пушкина и в последующие годы. На протяжении двадцатых годов поэт четыре раза возвращается к этой задаче, и хотя он ни одну комедию не доводит до конца, остались отрывки, фрагменты и планы, представляющие ценные материалы для реконструкции его замыслов и уяснения характера его творческих исканий на этом пути.

Комедийные замыслы Пушкина при всей их отрывочности и разрозненности на самом деле связаны между собой единым движением творческой мысли поэта, в них предвосхищаются темы и образы произведений Пушкина начала 1820-х – 1830-х гг.

Первый замысел комедии, от которого сохранился план и стихотворный набросок, начинающийся словами «Скажи, какой судьбой...» (1821), был задуман как сатирическое обличение барина-картежника и генетически восходит к традиции французской комедии. А. Л. Слонимский в комментарии к отрывку рассматривал как один из источников пушкинского замысла комедию Реньяра *Игрок* (Regnard *Le joueur*, 1696) и отметил связанные с ней реминисценции¹. Этот замысел Пушкина изучен основательно. Можно лишь добавить несколько соображений, касающихся *Игрока* Реньяра. Пушкин, по-видимому, хорошо знал комедию Реньяра (она хранилась в его библиотеке и ему был известен анализ *Игрока*, сделанный Лагарпом). Занимающая в творчестве Реньяра исключительное место, стоящая особняком среди других его пьес, эта комедия, отличающаяся редким для комедийного жанра психологизмом, предвосхищала новые веяния в драматургии XVII в., в частности появление «слезной» комедии. Реньяр одним из первых в европейской литературе обратился к коллизии «карты-судьба» и ввел в драматургию конфликт, который займет важное место в литературе XVIII–XIX вв. Пушкину, по-видимому, была известна высокая оценка пьесы Реньяра Лагарпом: «Это его самое прекрасное произведение, одна из лучших комедий, игравшихся на театре после Мольера <...> С точки зрения интриги и развязки она прекрасно построена, все сцены, в которых появляется игрок, великолепны»².

Замысел Пушкина, судя по сохранившемуся отрывку и плану, состоял в создании подлинно национальной пьесы, в которой светская комедия приобрела бы реально-бытовой колорит. В плане комедии и в дошедшем до нас отрывке намечены образы и темы, которые найдут дальнейшее развитие в *Евгении Онегине* (тип современного денди, изображение светских нравов) и в поздней прозе Пушкина (образ крепостного дядьки, тема картежной страсти и др.). Эти три фрагмента, как и первый отрывок, связаны с магистральной линией развития творчества Пушкина в двадцатые годы, с овладением им реалистического метода.

Второй набросок, *Насилу выехать решились из Москвы* (1827), также восходит к традиции французской комедии. А. Л. Слонимский одним из источников

¹ *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические произведения. М.–Л., 1935. С. 670.*

² *Лусée. Т. 1. P. 651.*

замысла считает комедию Форжо *Испытания* (Forgeot *Les épreuves*, 1775), хранящуюся в библиотеке Тригорского.

Фрагмент представляет собой завязку пьесы (жених просит горничную подкинуть его невесте, молодой вдове, «обманное» письмо), по которой, зная структуру французской светской комедии, нетрудно реконструировать весь замысел: в зависимости от того, собирается ли автор высмеять ревность жениха или кокетство невесты, служанка передаст или подкинет письмо госпоже. В короткой динамичной сценке (37 стихов) представлены пять действующих лиц, намечены их характеры, обозначена расстановка сил, переданы черты подмосковного быта и нравов и все это с чисто пушкинским лаконизмом.

В этом отрывке Пушкин концентрирует внимание на языковой характеристике горничной. Речь служанки представляла для русских комедиографов первой трети века немалую сложность. Комедийная субретка — изобретение французской сцены, чисто национальный тип. Она не только по традиции организует интригу, но и, являясь своеобразным «психологом-сердцеведом», руководит чувствами господ, умеет по своей прихоти «зажигать» и «гасить» любовь в их сердцах (самый яркий пример — Лизетта в *Метромании* Пирона). Речь субретки построена соответственно этой функции. Как некогда рабы Плавта, готовя свои хитроумные операции, использовали военную терминологию, субретка обращается к словарю комедийной «психологии», и «языковая маска», знаменитое «мы» французской субретки (она как бы делит с госпожой все ее переживания) становится источником комического.

Для русских комедиографов образ субретки стал истинным «камнем преткновения»: он предельно чужд русской действительности, но и обойтись без него было трудно. В театральной критике пушкинской поры искусство в раскрытии образа горничной стало своеобразным критерием самобытности пьесы. Как когда-то в *Зрителе*, со страниц *Сына Отечества* и *Северного наблюдателя* не сходят упреки в адрес «псевдорусских» служанок, выступающих во «французском уборе». Теоретические столкновения нашли свое практическое разнообразие в *Горе от ума*. Грибоедов, как никто другой понимавший беспредметность споров о «правдоподобии», когда речь идет о таком в высшей степени условном жанре, как комедия, и не подумал изгнать субретку из своей пьесы. Призрачный мир комедии имеет свои законы «верности натуре». Черновики его комедии свидетельствуют о том, что работа над языковой характеристикой Лизы шла как раз в направлении освобождения ее языка от просторечия. И все же Грибоедов, гениальный знаток сцены, неуловимыми штрихами, характерным жестом, интонацией и, наконец, скупой разбросанными по всей комедии простонародными словечками сумел сотворить чудо: французская субретка с ее пронизательностью, острым язычком и независимым поведением предстала перед зрителем истинно русской дворовой девушкой.

Служанка пушкинского отрывка, так же как и грибоедовская Лиза, сочетает черты французской субретки и русской горничной. Лукавые интонации, свободная манера обращения, пронизательность роднят ее с героиней французских ко-

медий. Она все понимает с полуслова, схватывает мгновенно, разбирается во всем, даже в проблеме почерка:

— [Ей-богу, вас понять] нельзя.
Она же знает вашу руку.
— Да [письмецо писал не я.]
— Вот выдумали штуку!
Хотите испытать невесту?
(VII, 248)

В этом отрывке интересна попытка Пушкина овладеть «языковой маской». Французская светская комедия, придав этому традиционному приему психологическую нагрузку, заметно обновила его. Вслед за Хмельницким и Грибоедовым, успешно применившими этот прием в русской комедии, Пушкин также использует его. Самый строй речи его служанки, отбор лексики, полное скрытой иронии словечко «мы» характерны для «языковой маски»:

— Мы ждали, ждали вас.
Мы думали, ваш жар любовный
Уж и погас —
[И с бельведера] вдаль смотрели
беспреданно...
Не мчится.
(VII, 248)

17 июня 1827 г. Пушкин присутствовал на представлении комедии Мариво *Ложные признания* (*Les fausses confidences*)¹, в которой язык слуги (смесь военной лексики, нарочитых просторечий и «языковой маски») — один из главных источников комического. Здесь слуга, «сердцевед» и «психолог», борется за счастье своего господина, и только в результате его тонкой стратегии возлюбленная его хозяина забывает свой высокий ранг и уступает голосу сердца. Хозяину, опавшему, что в последний момент она все же соберется с духом и найдет в себе силы отослать его, слуга отвечает: «Поздно. Храбрый час прошел. Теперь просим за нас замуж»². Во время спектакля Пушкин имел возможность испытать на себе заключенный в «языковой маске» комический заряд, особенно эффектный в сценической интерпретации. На наш взгляд, впечатление от постановки могло оказаться непосредственным толчком этого комедийного замысла и тогда предположительная датировка отрывка 1827 г. получает дополнительное подтверждение.

¹ Комедия шла в петербургском Малом театре в переводе Катенина под названием *Обман в пользу любви* (см.: *Каратыгина А. М.* С. 283).

² *Oeuvres choisies de Marivaux*. Т. II. Р., 1901. Р. 407. См. Также: *Обман в пользу любви*. Перевод с французского Павла Катенина. СПб., 1827. С. 65.

От этого отрывка, так же как от предыдущего, тянутся нити к творчеству Пушкина тридцатых годов (тема любовного «розыгрыша», образ «служанки-наперсницы»). Важно и то, что в этом фрагменте Пушкин впервые испытывает в комедии вольный ямб. Реплики героев со всеми переборами и паузами живой речи так естественно укладываются в ритм ямба, что поистине они начинают казаться родившимися с ямбом на устах. Не вызывает сомнения, что замысел Пушкина был связан с впечатлением от блистательного языка *Горя от ума*. Как известно, под влиянием Грибоедовского вольного ямба многие представления эпохи были переосмыслены. Стихотворный диалог французской светской комедии, почитавшийся до того недостижимым образцом, внезапно утратил свое обаяние. «Александрины» стали казаться «натянутыми» и «выглаженными»¹, напыщенная лексика, позаимствованная из трагедии («mon sort», «vos appas», «votre gloire», «mes feux»), — в комедии по меньшей мере неуместной, и Булгарин в *Русской Талии* подвел итог: «Самый пристойный слог для комедии, как мне кажется, — или разговорная проза, или вольные стихи. Александрийское стихосложение еще более стеснит здесь, нежели в трагедии»².

Пушкин с истинным восхищением отозвался о стихах *Горя от ума*, но в целом его отношение к комедии Грибоедова, как известно, было сложным и противоречивым. Эта проблема могла бы стать темой специального исследования. Мы коснемся лишь того аспекта, который связан с жанровой традицией французской комедии. В первой пушкинской оценке («Во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины»; XIII, 137) сказались не только чисто «пушкинское» неприятие образа резонера и «шекспировское» отрицание субъективного начала в драматическом произведении, но и «лагарповский» подход к основным компонентам комедии. Если во всем, что касается трагедии, автор *Бориса Годунова* решительно отвергает каноны классицизма, то по отношению к комедии в середине двадцатых годов у Пушкина во многом еще сохраняется традиционный подход. По мнению Пушкина, тип условности, принятый для данного вида комедии, должен быть выдержан до конца, и соответственно характеры, заданные в определенном ключе, не должны переключаться в иную тональность. С этой точки зрения, план *Горя от ума* предстает как лишенный четкости (интрига завязывается, затем куда-то пропадает и лишь в конце пьесы заявляет о себе снова), в нем нет «мысли главной» (то есть одного недостатка, подвергаемого осмеянию), и характеры решены в каком-то чуждом для жанровой традиции ключе.

По нормам эстетики классицизма, «доминантная» черта комедийного характера должна быть выражена с предельной очевидностью. Противопоставляя героев комедии персонажам повествовательных жанров, Лагарп утверждал: «На

¹ *Одоевский В. Ф.* Замечания на суждения Мих. Дмитриева о комедии «Горе от ума». // Московский телеграф, 1825, ч. III, № 10, май. С. 11.

² *Булгарин Ф.* Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве // Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 г. СПб., 1826. С. 353.

театре краски должны быть более яркими, а черты более проявленными»¹. Замечания Пушкина перекликаются с этим взглядом: «Молчалин не довольно резко подл», «Софья начертана не ясно», «Что такое Репетилов? В нем 2, 3, 10 характеров» (XIII, 138). И даже к Чацкому применяется тот же подход: «Первый признак умного человека — с первого взгляда знать с кем имеешь дело и не метать бисер перед Репетиловыми»².

Характерно, что за примером Пушкин обращается к французской светской комедии XVIII в. Он противопоставляет Чацкого Клеону: «Слёон Грессетов не умничает с Жеронтом, ни с Хлоей» (XIII, 138). Грессе, одарив своего героя ироничным и насмешливым умом, счел необходимым придать ему и своеобразный «артистизм»: Клеон с легкостью меняет «маски» в зависимости от того, с кем имеет дело. Светский «умник» Грессе, лишенный какого бы то ни было прекраснотушия или воодушевленности, характер которого с самого начала до конца выдержан в заданном ключе, по мнению Пушкина, — образец последовательно построенного комедийного характера.

Как уже выше отмечалось, образ Клеона, открывший галерею «модных умников» в литературе XIX в., в России пользовался особым успехом. Создав истинную комедию своего века, ставившего ум выше других ценностей, Грессе обрисовал своего героя не просто как «бытового злодея», но как человека крайне остроумного и беспощадного ко всякого рода глупостям³. Поэтому «арзамасцы», ценившие Грессе как союзника, включили его в «почетные члены» общества (честь, которой удостаивались только «избранные покойники») и взяли своим девизом насмешливую сентенцию Клеона: «Дураки существуют для наших маленьких удовольствий»⁴. Как и все «арзамасцы», Пушкин, по-видимому, отлично знал текст *Злого* Грессе, он восхищался языком комедии, которую, по его признанию, он почитал «непереводимую» (XIII, 41). Цитируя в письме к П. А. Вяземскому слова Репетилова («Но умный человек не может быть не плутом»; XIII, 137), поэт вернее всего помнил, что эта реплика — перефразированная сентенция Клеона⁵. Заметим, что некоторое воздействие Грессе на Пушкина скажется в структуре образов «светского человека» (Онегина первых песен, Минского⁶).

¹ *Lycée*. Т. 2. Р. 310.

² Интересно наблюдение Ж. Бонамура об особом ключе, в котором решен образ Чацкого (см.: *Bonamour J. A. S. Griboedov et la vie littéraire de son temps*. Р. 319–321).

³ Лагарп, защищая Грессе от упреков в «безнравственности», поскольку он придал пороку слишком большое обаяние, доказывает, что образ Клеона — огромная удача, а трудность разоблачения порока, когда он «защищает себя с блеском», придает лишь большую ценность победе (*Lycée*. Т. 2. Р. 358).

⁴ «Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs» (*Gresset J. Le Méchant*. Р. 19).

⁵ «Beaucoup d'honnêtes gens sont de ces fripons — 16» (*Gresset J. P.* 19).

⁶ Отчасти сходен с героем Грессе и Швабрин, герой не «светский», но в поведении которого много общего с Клеоном. Последний, желая «отвратить» «друга» Валера от Хлои, характеризует ее как «безнадежную дурочку» да и далеко «не наивную». Шваб-

Третий отрывок, начинающийся словами «Она меня зовет: поеду или нет» (1828), как установил Д. П. Якубович, — вольный перевод четвертой сцены первого акта комедии Казимира Бонжура *Муж-волокута* (Casimir Bonjour *Le mari a bonnes fortunes*, 1824). На основании оставленного Пушкиным на французском языке плана пятиактной комедии в стихах и карандашных отметок, сделанных рукою Пушкина в списке действующих лиц, Д. П. Якубович реконструировал замысел пьесы, действие которой поэт собирался перенести в Россию.

Почему Пушкин взялся за перевод этой комедии? Д. П. Якубович объясняет интерес Пушкина к пьесе Бонжура достоинствами стиха и ее «водевильной легкостью». Однако во французском репертуаре известно немало изящных комедий, написанных превосходным стихом. Ценность пьесы Бонжура для Пушкина, на наш взгляд, в ином. Опасение, как бы частная жизнь дворянина не приобрела на комедийной сцене оттенок вульгарности, привело к парадоксальному положению, когда из всех «высоких» и низких» жанров салонная комедия оказалась самой ригористской в требовании благопристойности. Соблюдение «морали» — первое требование, предъявляемое к комедии, и особенно в отношении поведения на сцене светской женщины¹. Ей дозволено участие в любовных «шалостях» лишь в строго очерченных границах. В «розыгрышах» заняты вдовы и девицы; жены участвуют в них лишь только тогда, когда надо дать урок «обожаемому» супругу. Бомарше первый осознал эту тягостную условность жанра: «В трагедиях все королевы и принцессы пылают страстью — это считается дозволенным, а вот в комедиях обыкновенной смертной нельзя, видите ли, бороться с малейшей слабостью!»².

В пьесе К. Бонжура, усвоившего в изображении светских людей подход Бомарше, на сцене предстает юная супруга Адель, любящая отнюдь не мужа, светского волокиту и соблазнителя, а своего кузена Шарля, друга детства. Оскорбленная изменами мужа, она, однако, стойко борется с чувством, закравшимся в сердце помимо ее воли, и остается верной супружескому долгу. Чистотой нравственного чувства Адель чем-то близка таким героиням трагической судьбы, как Кларисса, Юлия, Дельфина и столь любимая Пушкиным Татьяна. «Комическим мужем» вопреки сложившейся традиции здесь оказывается блестящий светский донжуан, которому по иронии судьбы самому грозит участь роконосца. До

рин, разговор которого «остер и занимателен», также описывает Гриневу Машу «совершенную дурочкою» и не строгого поведения.

¹ Характерны упреки, которые предъявлялись Софье из-за ее невинных свиданий с Молчалиным. Так, например, граф Д. И. Хвостов отмечал: «Софья Павловна столь развращена, что не достойна быть на театре. Грибоедов много отважился, что в лице благородной девушки осмелился ее вывести на сцену» (цит. по кн.: *Ликсанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М., 1971. С. 225). Эти свидания имеет в виду и Пушкин, резко характеризуя грибоедовскую героиню (XIII, 138).

² *Бомарше П. О.* С. 352.

смешного уверенный в привязанности Адели, Дорвиль, сам того не понимая, делает все от него зависящее, чтобы толкнуть жену на измену.

Намереваясь приспособить пьесу Бонжура для русской сцены, Пушкин собирался сократить ее почти наполовину, в его плане из 59 явлений отмечены 25 (характерен принцип отбора: Пушкин оставляет сцены наиболее ценные в психологическом отношении). Единственная помета в его плане относится к первому разговору Адели с Шарлем, во время которого оба героя, сами того не замечая, объясняются друг другу в любви. Сцена глубоко лирична и в то же время проникнута мягким комизмом. Адель простодушно сожалеет, что у нее нет дочери, которая без сомнения сумела бы оценить Шарля, «молодые» соединились бы в «упоительном супружестве» и жили бы всегда рядом с ней. Огорченный Шарль холодно замечает, что перспектива такого брака «не вызывает в нем ни малейшего восторга»¹. Эта сцена не случайно привлекла внимание Пушкина: в ней тонко передано душевное состояние героев. «Истина страстей» в применении к комедии означала для Пушкина в двадцатые годы умение проникнуть сферу внутренней жизни светского человека. Сам Пушкин блистательный образец своего мастерства как драматурга-психолога дал в *Борисе Годунове*, в знаменитой «сцене у фонтана», в которой природа страстей раскрыта в ее «живой конкретности, стихийности и алогичности»². Григорий проговаривается в том, что ему больше всего надлежало скрывать, Марина умеет вырвать у него признание в обмане, она заставляет его «забыть» это признание.

Установка на психологизм в еще большей степени характерна для четвертого комедийного отрывка *Через неделю буду в Париже непременно*, условно датированного началом тридцатых годов. Этот фрагмент также отдаленно связан с французской комедийной традицией и, в первую очередь, с прозаическим театром Бомарше. Известное воздействие Бомарше ощущалось уже в предыдущем отрывке, герой которого в чем-то родствен графу Альмавива³. Но данный отрывок перекликается не столько с *Женитьбой Фигаро*, сколько с третьей частью трилогии Бомарше.

Просветительская теория «оправдания страстей», усвоенная в какой-то мере романом конца XVIII – начала XIX в. (*Новая Элоиза, Опасные связи, Адольф*) и решительно отвергнутая светской комедией, нашла свое драматургическое воплощение в пьесах Бомарше. Он осмелился пренебречь всеми жанровыми запре-

¹ *La mari à bonnes fortunes ou la Leçon. Comédie en cinq actes et en vers. De M. Casimir Bonjour.* Paris, 1824. P. 23.

² *Фельдман О.* Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 74.

³ В пьесе Бонжура тема, характеры, интрига и самый способ исправления мужа-волокуты восходят к *Женитьбе Фигаро*. Французская критика отмечала это сходство (*Journal des Débats Samedis*, 2 octobre, 1824. P. 23). И даже название комедии Бонжур позаимствовал у Бомарше, который сетовал, что вынужден был отказаться от названия «Муж-соблазнитель» из-за опасения вызвать новые нападки на комедию. На эту аналогию обратил мое внимание В. Б. Литвинов.

тами и создать пьесу о светских людях, в которой оправдана неверная жена. Понимая, какую бурю негодования вызовет его произведение, он счел необходимым самым названием *Преступная мать* подчеркнуть осуждение своей любимой героини¹. Хотя Бомарше как только можно смягчил вину графини Альмавива, привлекая все, что могло бы послужить ее оправданию, его комедия была осуждена, как пьеса глубоко «безнравственная».

Пушкинский комедийный фрагмент несет следы воздействия Бомарше, что сказалось в расширении круга тем и ситуаций, отражаемых на сцене. Положенная в основу *Преступной матери* тема светской женщины, которой грозит осуждение света за супружескую неверность, получила отражение в пушкинской прозе (*Арап Петра Великого*, *На углу маленькой площади*, *Мы проводили вечер на даче*, *Гости съезжались на дачу*). Во фрагменте *Через неделю буду в Париже непременно* данная тема решается драматургически. Продолжая новаторский подход Бомарше к этой теме, Пушкин отказывается от мелодраматизма и ригоризма, в известной мере свойственных пьесе французского драматурга, и разрешает себе еще большую вольность в трактовке избранного сюжета. Нарушая все привычные нормы театральной благопристойности, Пушкин выводит на сцену не только светскую даму, неверную жену, но и ее любовника, и создает диалог, который мог бы прозвучать в ситуации, напоминающей парижский эпизод *Арапа Петра Великого*. Пушкин как бы пытается драматизировать собственную прозу, причем отбирает с этой целью самый сложный для сценического воплощения психологический эпизод.

Этот фрагмент, наименее изученный и наиболее «пушкинский» из всех комедийных отрывков, дает реалистическую трактовку характеров героев. Графиня и ее любовник — не злодеи, а люди со своими слабостями и своими достоинствами, они не осуждены, а «объяснены». Графиня одновременно легкомысленна и серьезна, кокетлива и ревнива, по отношению к супругу она по-своему добра. В глубоко драматический по существу диалог то и дело вторгаются шутивая нота, комический жест, беззаботная интонация.

Созданный позже других отрывков, этот фрагмент существенно отличается от предыдущих. Иной материал потребовал и иной формы: это единственный из пушкинских отрывков, написанный прозой. Изображенная здесь сложная психологическая ситуация отлилась в прозаический диалог бытовой сценки. Переключка с Бомарше видна и в этом. Убежденный сторонник прозаического языка, Бомарше призывал авторов изображать людей на сцене «такими, как они есть», утверждал, что язык прозы «наиболее приближен к природе», что только он может верно передать «живой язык страстей, краткий, прерывистый, бурный и правдивый»². Светская беседа в ее естественном течении в этом отрывке пред-

восхищает прекрасные диалоги зрелой пушкинской прозы (*Рославлев*, *Гости съезжались на дачу*, *Дубровский*).

Итак, четыре комедийных отрывка при всем их различии между собой имеют и много общего. Независимо от того, были ли они частью цельного замысла (как первые три) или своеобразным «упражнением» (как последний), во всех намечаются темы, образы и ситуации будущих произведений Пушкина и разрабатываются прозаический и стихотворный диалог.

Выше уже отмечалось, что попытка преломления комедийной традиции непосредственно в жанре комедии была для Пушкина не единственной формой усвоения, ее воздействие заметно во всем его творчестве. Однако наибольшее значение комедийная традиция имела для прозы Пушкина. За комедией в силу жанровой регламентации была закреплена целая сфера литературы, отражающей обыденную жизнь. В связи с этим комедийная традиция приобретала особое значение в движении русской литературы к реализму, в формировании реалистического метода Пушкина и, в частности, его прозы. Пушкинская проза, как известно, близка драматургии по своей структуре (обилие диалогов с сюжетной и характерологической функцией, умение «сразу приступить к делу, заставить говорить события и факты»)¹. Поэтому связь с комедией Пушкина-прозаика представляется органичной и естественной.

Использование поэтики комедии в чем-то определило самобытность формируемых Пушкиным новых прозаических жанров национальной литературы. «Если мы не учтем огромное значение жанров для современников, — писал Ю. Н. Тынянов, — то станет ясно, что привнесение готовых жанров с Запада могло удовлетворить только на известный момент; новые жанры складывались в результате тенденций национальной литературы»². Сложный механизм взаимодействия жанров в творчестве Пушкина определен многим, в том числе спецификой усвоения им комедийной традиции. Проследить этот процесс на материале всей прозы Пушкина — задача невыполнимая в рамках одной работы. Ограничимся *Повестями Белкина* и рассмотрим отражение французской комедийной традиции на примере повестей *Метель* и *Барышня-крестьянка*.

Сочетание точности в изображении русских нравов с особой ироничной «литературностью» определили своеобразие созданного Пушкиным повествовательного жанра. При этом Пушкин считал необходимым придать своим повестям и исконное свойство новеллы — острую сюжетность. В жертву занимательности могла быть принесена «правда сюжета», но лишь до того момента, пока она не приходила в противоречие с «правдой характеров». Пушкинская концепция личности нашла новое выражение в *Повестях Белкина*: Пушкин вывел в них характеры реалистические, лишённые всякого схематизма. Их обрисовка требовала в достаточной степени разработанного психологизма. Влияние французской коме-

¹ Лагарп в *Лицее* отмечает, что название «Преступная мать» не соответствует содержанию пьесы. Итак, оба названия, «Женитьба Фигаро» и «Преступная мать», — вынужденная дань Бомарше ригористской морали.

² Бомарше П. О. С. 54–55.

¹ Лежнев А. С. 117.

² Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 40.

дийной традиции как раз и выразилось в *Повестях Белкина* в острой сюжетности и психологизме.

Не принимая принципиально ослабленный сюжет карамзинской повести и чрезмерную сюжетную напряженность французской «неистой» словесности, Пушкин ищет образцы сюжетной увлекательности, соответствующие критерию соразмерности и гармонии. Такой эталон Пушкин находит, в частности, во французской комедии XVIII в., разработавшей до тонкостей технику сюжета и интриги. Обращение Пушкина к «анекдотцам» было принципиальным приемом, сформулированным героиней *Романа в письмах*. По ее мнению, в произведениях прошлого века «происшествие занимательно, положение хорошо запутано», писателю нужно только взять «готовый план» и «вышить по старой канве новые узоры» (VIII, 50).

В первой болдинской повести *Метель* использован сюжетный мотив комедии Нивеля де Лашоссе *Ложная антипатия* (Nivelle de la Chaussée *La fausse antipathie*, 1733). В пьесе Лашоссе старинный мотив «опознавания супругами друг друга» (брак по любви, вынужденная разлука, поиски друг друга, заключительное «узнавание») получил парадоксальную интерпретацию. Здесь брак между юными героями заключен не по любви, а по принуждению деспотических родителей. Они, заведомо испытывая взаимное нерасположение, впервые видят друг друга в церкви при венчании и волею случая тут же разлучаются. Принужденные скрываться под чужими именами, они через некоторое время оказываются соседями и, познакомившись, не узнают друг друга. Вскоре героиня замечает его чувство к себе, отвечает ему тем же, но удивлена его медлительностью в объяснении. Служанка ловко вызывает его на разговор, он признается, что женат. В последний момент счастливое «узнавание» как дар неба осеняет героев, и восхищенная героиня восклицает: «O, sort trop fortuné. C'est mon époux que j'aime!»¹ («О счастливая судьба! Тот, кого я люблю, — мой супруг!»).

Пушкин оценил заряд увлекательности, который таился в такой интерпретации мотива «узнавания», и использовал его в *Метели*. И здесь Марья Гавриловна и Бурмин, случайно обвенчанные в церкви, теряют друг друга из виду сразу же после венчания, встречаются вновь через несколько лет как соседи, сначала не узнают друг друга, а затем чудесное «узнавание» приводит к счастливой развязке.

Однако включенный в художественную систему пушкинской новеллы мотив «опознавания супругами друг друга» модифицируется. Прежде всего, Пушкин совершенствует самый сюжет и, используя поэтику «тайны», придает интриге более острый характер, а психологической обрисовке — большую глубину. У Лашоссе вся ситуация объяснена в экспозиции, и зритель с самого начала все знает. В пушкинской новелле «тайна» соблюдена до конца не только для героев, но и для читателя, который до последнего момента не понимает, что же произошло в жадринской церкви и почему Владимир написал «полусумасшедшее» письмо. Острота сюжета достигнута и тем, что Пушкин для своих героев воздвигает

действительно непреодолимые препятствия на пути к счастью, в то время как для героев Лашоссе возможен развод.

Но все же главная модификация сюжета комедии Лашоссе в другом: в его пародийно-иронической интерпретации. Он подчинен поэтике «литературности» (герои, казалось бы, «разыгрывают» этот сюжет в жизни «по правилам» его построения¹); он включен в сложную систему пародирования (подчеркнутая «народность» раскрывает противоречие между литературой и жизнью) и одновременно служит реалистическому заданию. Ирония в трактовке традиционного сюжета не исключает легкой психологической светотени в обрисовке героев. Особенно тонко изображены отчаяние Владимира, ощущение им собственной фатальной обреченности, а также смятенность Марьи Гавриловны и Бурмина в момент решающего объяснения.

Пушкин, по-видимому, прочел *Ложную антипатию* в лицейские годы, когда он знакомился с целым потоком произведений французской литературы. Театр Лашоссе, писателя-академика, создателя жанра «слезной комедии», вызвавшего неодобрение сторонников классицизма и бурные споры вокруг этого жанра, вряд ли остался вне внимания Пушкина. Если ему и не пришлось прочитать самую пьесу Лашоссе, он наверняка познакомился с ее содержанием из пересказа Лагарпа, который в своем труде *Лицей*, посвятив пространственный очерк творчеству Лашоссе, уделил внимание и *Ложной антипатии*. Кратко изложив ее сюжет и невысоко оценив комедию в целом, Лагарп относит слабость интриги за счет отсутствия для зрителя тайны в ходе действия (ему все объяснено в экспозиции), а для героев — истинных препятствий к счастью, поскольку возможен развод².

Воспоминание о комедии и о замечаниях Лагарпа осознанно или нет послужило, видимо, в той или иной мере импульсом для творческой фантазии Пушкина и в преобразованном, «по-пушкински» переплавленном виде, обрело новую художественную жизнь в болдинской повести. Эта связь не была отмечена исследователями. Была замечена сюжетная перекличка болдинских повестей с «промежуточными звеньями», ожившими, возможно, у Пушкина воспоминаниями о комедии Лашоссе. В повести *Урок любви* г-жи Монтолье нареченная невеста, которая предстает перед женихом неузнанной в обличье простой крестьянки, также оказывается «вновь обретенной». Эта повесть, переведенная на русский язык в *Вестнике Европы* (1820, № 9–11), была, по-видимому, известна Пушкину³. Второй пример — рассказ В. Панаева *Отеческое наказание*, напеча-

¹ Oeuvres de M. Nivelle de la Chaussée. T. 1. Paris, 1810. P. 88.

¹ См.: Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962. С. 66–68. Шмид В. Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб. 1994. С. 65–90. В дальнейшем: Шмид В., 1994. См. также: Bethea D. M., Davydov S. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in the «Tales of Belkin» // Publications of the Modern Language Associations of America. 1981. Vol. 96. P. 8–21.

² См.: Лусье. P. 313.

³ Исследователь прозы Пушкина заметил сходство этой повести с *Барышней-крестьянкой*, но не обратил внимания на содержащуюся в ней перекличку и с сюжетом *Мете-*

танная в *Благонамеренном* (1819, ч. 6, № 8). В этой повести молодой дворянин из баловства становится во время крестьянской свадьбы на место жениха, встречает через несколько лет ту, с которой он был обвенчан, но не узнает ее, влюбляется и решает жениться на ней.

Обе повести, в которых переплетаются мотивы *Метели* и *Барышни-крестьянки*, отличаются чувствительностью, дидактизмом, растянутостью и по духу глубоко чужды Пушкину. Поскольку не был установлен общий для всех повестей источник — *Ложная антипатия*, у исследователей прозы Пушкина возникло естественное желание отметить возможность какого бы то ни было сходства между пушкинской новеллой и повестями г-жи Монтолье и В. Панаева¹. Между тем даже полярная противоположность творческого метода писателей и разница в масштабе таланта не исключает возможности заимствования ими друг у друга какой-либо новой обработки традиционного мотива или сюжетной «находки». Задача исследователя — показать, как эта «находка» качественно преобразуется в художественной системе великого писателя.

Последнее замечание может быть в полной мере отнесено и к театру Мариво. Однако, если комедия Лашоссе важна для Пушкина частными достижениями поэтики, то Мариво значим для русского поэта самой существенной стороной своего творчества. Воздействие Мариво на последующую литературную традицию обусловлено своеобразием его аналитического психологизма. Заменяв схематичных театральных любовников, преодолевающих чисто внешние препятствия, героями, ведущими борьбу с собственным сердцем, Мариво, опередив свое время, фактически реформировал жанр комедии, насытил его подлинным лиризмом и создал наподобие «аналитического» романа XIX в. своеобразную «аналитическую» комедию. «Открытия» психолога Мариво оказались важны не только для французской комедии, для театра Бомарше и романтической комедии Мюссе², но и для психологической прозы XIX в. На последнее обстоятельство считал необходимым обратить особое внимание Стендаль: «Читая каждое утро страниц двадцать *Марианны* Мариво, вы поймете, как важно правдиво описывать движения человеческого сердца»³.

ли. (См.: *Сперанский М. Н.* «Барышня-крестьянка» Пушкина и «Урок любви» г-жи Монтолье. Библиографическая справка) // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. XIX, 1913. С. 125–133. Об источниках новеллы см. также *Мосалева Г. В.* Особенности повествования от Пушкина к Лескову. Ижевск, 1999. С. 87.

¹ См.: *Гунтус В. В.* От Пушкина до Блока. М.–Л., 1966. С. 26.

² Это характерно не только для комедии dell'arte, важной для формирования французского комического театра, но и для комедии Мольера и Реньяра: «В комедиях Мольера любовная интрига является совершенно внешним механическим привеском, заполняющим действие» (*Томашевский Б. В.* С. 276).

³ *Stendhal. Correspondance.* Т. 1–3. Paris, Gallimard, 1962–1968. Т. 2. Р. 34.

Воздействие Мариво на Пушкина заметнее всего в *Барышне-крестьянке*, сюжет которой перекликается с сюжетом комедии Мариво *Игра любви и случая* (Marivaux *Le jeu de l'amour et du hasard*, 1730).

Из всех пьес Мариво, весьма популярного в России пушкинской поры, эта комедия пользовалась наибольшей известностью. С нее в 1769 г. началось знакомство русских зрителей с театром Мариво, она больше других пьес Мариво переводилась на русский язык. Пушкину могли быть известны три перевода комедии (1. — анонимный, 2. — А. Корсакова, 3. — Д. Баркова). Эту комедию выбрала для исполнения перед Наполеоном французская труппа в Москве в 1812 г. В лицейские годы Пушкина она с успехом шла на сцене Малого театра в Петербурге в блистательном составе (Сосницкий, Асенкова, Рамазанов, Ширяева). А в 1830 г. она была возобновлена на этой сцене.

Хотя Пушкин и не упоминает Мариво (он только раз, критикуя стиль ранних романов Бальзака, употребил термин «marivaudage»¹), он, по-видимому, хорошо знал его комедии. К кругу его ближайших театральных знакомцев принадлежали три крупнейших популяризатора Мариво в России: Н. И. Хмельницкий², А. М. Колосова и П. А. Катенин. В этом трио комедиографа, актрисы и переводчика каждый по-своему способствовал популярности Мариво в России.

Хмельницкий «прививает» русской комедии психологические «маски», «игру», «испытания» (*Взаимные испытания*). Ему близко восприятие героями Мариво жизни как театра, себя как актера, сложившейся ситуации как материала для комедии³. Для него, как и для Пушкина, оказался ценным психологический рисунок *Игры любви и случая*. В его комедии *Царское слово, или Сватовство Румянцева* юная графиня выдает себя за свою простушку-кузину, которая упростила ее встретить вместо нее незнакомого гостя. Гостем оказался молодой полковник, любимец Петра Румянцев, уже заприметивший на ассамблее красавицу-графиню. В смущении от собственной проказы она пытается завести светский разговор и спрашивает, что ему больше всего понравилось в Париже. «Игра ума и физиогномии. Под этим я понимаю комедию, — отвечает тот. — В Париже, например, я видел комедию под названием *Игра любви и случая*, где одна девушка принимает незнакомого мужчину под чужим именем. Он влюбляется, и последствия выходят ужасные. Конечно, это вымысел; но игра физиогномии, ее смущение, упрек обмана, страх, чтоб он не открылся — все это было мастерски выполнено, это стоило срисовать, Мария Андреевна» (3, 49). Подчеркивая «пси-

¹ О значении термина «marivaudage» у Пушкина см.: *Томашевский Б. В.* С. 398.

² «А Хмельницкий моя старинная любовница. Я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в 1-ю песнь Онегина...», — писал Пушкин брату в 1825 г. (XIII, 175).

³ Характерные реплики его героев: «Какая мысль! Да это чудо. Это целая комедия», «Я право без ума от этой горничной! Хоть сейчас на театр!», «Мы смеемся потому, что вы прекрасно играете вашу комедию» (*Хмельницкий Н. И.* Соч. в 3 тт. Т. 3. СПб., 1848. С. 45. Т. 2. С. 395, 450. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

хологичность» интерпретации банального мотива («смущение, упрек обмана, страх, чтобы он не открылся»), Хмельницкий умело выделяет главное в методе Мариво.

Оригинальная психологическая интерпретация традиционного мотива испытания жениха (невесты, жены, супруга) с помощью переодевания придала комедии Мариво значение своеобразного эталона в обработке подобного сюжета. Пьеса Мариво упоминается также в качестве образца и в повести Жорж Санд *Мельхиор* (1832)¹, ее имеют в виду Грибоедов и Катенин в комедии *Студент* (1818). В *Студенте* о пьесе Мариво вспоминает герой, предлагающий комедийную ситуацию переодевания там, где ее нет: «Они хотели испытать меня: одна притворилась горничной, другая моей невестой <...> Эту развязку я читал, очень помню»².

В отличие от Жорж Санд и Грибоедова, Хмельницкий не ограничился простым упоминанием *Игры любви и случая*, но, построив всю комедию на схожей психологической ситуации, вложил в уста своего героя тонкий панегирик комедии Мариво. При этом он заставил Румянцева отдать дань восхищения парижским актерам, большим мастерам психологических ролей.

На русской сцене с блеском сумела воплотить грациозный облик героини Мариво А. Колосова, которой посоветовала играть эти роли сама m-lle Mars

³. Но Колосова не смогла бы справиться с задачей, если бы не был создан полноценный русский перевод. В этом отношении велика заслуга Катенина, сумевшего создать достойный эквивалент тонких аналитических комедий Мариво.

Знаменательно, что именно Катенин первый обратил внимание на сходство *Барышни-крестьянки* с *Игрой любви и случая*⁴. В. В. Гиппиус, справедливо отметив преувеличенность оценки Катенина, признал, однако, его правоту в отношении сюжета⁵. Действительно, в сюжете обоих произведений есть известное сходство. Желая поближе узнать жениха, героиня пьесы Сильвия меняется платьем и именем со своей служанкой Лизеттой. Дорант с той же целью переодевается слугой. Оба героя в ранге слуг неожиданно охвачены непреодолимым влечением друг к другу. Сильвия потрясена «капризом» собственного сердца, но справиться с ним не в силах. Узнав «тайну» Доранта, она, однако, не спешит раскрыть свою: ей улыбается надежда увидеть жениха у ног простой служанки. Любовь торжествует над всеми предрассудками, и Дорант, действительно, предлагает руку и сердце мнимой Лизетте.

Пушкин, изгнав дублирующую пару слуг, упростил сюжет и подчинил его «правде характеров». Прием «двойного переодевания» использован и здесь, од-

нако он дан лишь в зародыше, как несостоявшаяся возможность. Алексей пытался было выдать себя за камердинера тугиловского барина, чтобы «уравнять отношения», но был мгновенно «разоблачен» Акулиной-Лизой.

Сюжет комедии Мариво также интерпретируется Пушкиным в пародийном плане. Под его пером традиционная схема с переодеваниями возлюбленных становится своеобразной рамкой для изображения русской жизни. Однако главное сходство пушкинской повести с комедией Мариво все же не в сюжетной перекличке. Театр Мариво важен для Пушкина в первую очередь разработкой сценического психологизма.

Сопоставительный анализ двух столь различных писателей, как Мариво и Пушкин (их разделяют эпоха, метод, авторская установка), представляет сложную задачу, т. к. близость их творческой манеры часто не легко осязаема и трудно фиксируема. В области литературных влияний чем элементарнее уровень организации, тем очевиднее взаимосвязь. Психологизм образа представляет собой наиболее сложную форму, и потому естественно, что воздействие проявляется здесь не в цитатах и перекличках, а в гораздо менее уловимых связях.

В сопоставлении приходится учитывать и различие жанровой природы произведений. В то время как в комедии психологизм образа может быть раскрыт лишь чисто драматургическими средствами (слово, поступок, жест, интонация), в повествовательной прозе функция психологической характеристики героя преимущественно принадлежит авторскому комментарию. В *Повестях Белкина*, где авторское начало исключительно сильно (ирония, пародирование, игра стилями), это особенно заметно.

Хотя расстановка персонажей в *Барышне-крестьянке* и комедии Мариво в чем-то сходна (и здесь и там лукавые героини, желающие видеть избранника без «маски», отцы, потакающие «шалостям» дочерей, юноши, захваченные врасплох чувством, веселые служанки-наперсницы), существеннее сходство в другом: в психологической интерпретации обстоятельств. Смятение, рожденное своей же шалостью, растерянность перед «причудами» собственного сердца, страх разоблачения создают тонкий психологический рисунок, схожий в обоих произведениях.

В сложном генезисе театра Мариво (комедия dell'arte, претенциозный роман, классицистическая эстетика) для Пушкина наиболее значимой оказывается «расиновская» линия, воспринятая, однако, не непосредственно из трагедии, а в преломлении через прозу классицизма. На наш взгляд, характер психологизма Мариво во многом определен *Принцессой Клевской* (оппозиция между «быть» и «казаться», значение этикетной «маски», утонченность анализа)¹. «Расиновская»

¹ В повести Жорж Санд переодевание юной богатой наследницы в «экономку» с целью ближе узнать жениха прямо связывается с этой пьесой.

² Грибоедов А. С. Соч. в 2 тт. Т. 1. М., 1971. С. 217.

³ См.: Каратыгин П. А. Т. 2. С. 149.

⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 194.

⁵ Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. С. 26–27.

¹ Слова м-м Лафайет о свете, где «видимость почти никогда не соответствует действительности» (*Лафайет М.-Ж.* Принцесса Клевская. М., 1959. С. 26) — лучший эпиграф к комедиям Мариво. Ср., например, сцену похищения Немуром портрета Клевской с аналогичной сценой комедии «Ложные признания». Исследователи Мариво (J. Rater-

линия, усвоенная Мариво из «высокой» прозы и «привитая» им комедии, имела для Пушкина значение, по-видимому, не сама по себе, а в том парадоксальном сочетании с традицией комедии dell'arte, которое и составило новаторство Мариво. Единство «грубой» сюжетной схемы и тонкой «метафизики» сердца, неподвижности застывшего сюжета и подвижности душевной жизни — «открытие» Мариво, определившее новый тип комедии.

При сходстве контуров психологического рисунка у Мариво и у Пушкина их метод глубоко различен. Мариво, следуя рационалистической поэтике классицизма, исследует столкновение двух разнонаправленных страстей, в *Игре любви и случая* — дворянской гордости и любви. Реалисту Пушкину чужда «бинарность» конфликта. Он раскрывает подвижную, зыбкую и противоречивую сферу души в связи со сложной, многообразной, вечно меняющейся жизнью. Этим определяется своеобразие психологического метода Пушкина. Едва заметными штрихами раскрывает он подсознательные мотивы, тайные импульсы поведения героев.

Стимул переодевания у Сильвии и у Лизы один и тот же: желание увидеть избранника без светской «маски». Психологическая «маска» — важный элемент поэтики Мариво¹. В его комедиях истинность чувств проверяется «маской», чтобы сорвать «маску» с другого, приходится надевать ее на себя. По словам Сильвии, все мужья галантны и обходительны в свете, но грубы и деспотичны в собственном доме. «Это не что иное, как маска»², — говорит она. Лизе тоже хотелось бы увидеть Алексея без романтической «маски». В обществе он «печален», «задумчив», по общему мнению, «влюблен и ни на кого не смотрит», а среди дворовых девушек, оказывается, он совсем другой, «веселый», «бешеный», бегает с ними в горелки, «да еще что выдумал. Поймает и ну целовать». Хотя Лиза и не предается, подобно рационалистичной Сильвии, рассудочному самоанализу, ее желание узнать «естественного» Алексея велико. Пушкин передает его лаконичным психологическим жестом: «Как бы мне хотелось его видеть!» — сказала Лиза со вздохом (VIII, 113).

manis. J. Fleury, H. Schaad) упустили, как правило, этот важный промежуточный этап, связывая Мариво непосредственно с Расином.

¹ См.: Schaad H. Le thème de l'être et du paraître dans l'œuvre de Marivaux. Zürich, 1969. «Травестированная ситуация травестируется вторично: Алексей ведет себя с Акулиной как с «барышней», а она отвечает ему французской фразой» (Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 40). См. также: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 238–259. Я. ван дер Энг справедливо отмечает, что Лиза-Акулина гораздо ближе Сильвии, чем карамзинской Лизе (Eng J. van der. Les récits de Belkin: Analogies des procédées de constructions // Eng J. van der, Holk A. G. F. van, Meiyer J. M. The Tales of Belkin by A. S. Pushkin. The Hague, 1968. P. 25–26).

² Мариво Пьер Карле. Комедии. М., 1961. С. 277. Пер. Е. Гунста. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

И Сильвия, и Лиза, нарушив «неприличным» переодеванием правила этикета, охвачены тайным смятением. Своеобразную прелесть этого ощущения Пушкин передает почти в афористической форме: «но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть». Сильвия, подобно героиням Расина и принцессе Клевской, хотя и изумлена «непоследовательностью» собственного поведения, четко осознает причину своего смятения: «Да мне уже опротивела моя роль, и я бы давно скинула с себя маскарадный наряд» (304). Для Лизы причина собственной тревоги не совсем ясна. Пушкин стремится раскрыть противоречивость и сложность ощущения: «Напрасно возражала она самой себе, что беседа их не выходила из границ благопристойности, что эта шалость не могла иметь никакого последствия, совесть ее роптала громче ее разума» (VIII, 115).

Герои Мариво, подобно персонажам Расина и Лафайет, умеют тонко анализировать собственные чувства, их самоанализ имеет обнаженно-рационалистическую форму. Свое желание добиться признания Доранта в наряде Лизетты Сильвия осознает с ясностью и формулирует с афористической точностью: «Зато, если я восторжествую, — какое упоение! но победы я должна добиться, а отнюдь не получить ее из его рук. Я хочу, чтобы любовь сразилась с рассудком» (277). Желание Лизы добиться признания Алексея в наряде Акулины ею самою до конца не осознано, оно — в тайниках души. Пушкин мастерски передает всю сложность душевного движения: «К тому же самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной романтической надеждою увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца» (VIII, 117).

Психологическое мастерство обоих писателей особенно заметно в раскрытии любовного чувства. «Я разыскивал в человеческом сердце все разнообразные уголки, в которых может укрываться любовь, когда она боится показаться на свет»¹, — подчеркивал Мариво свой интерес к подсознательному. Его излюбленный прием — психологический «розыгрыш». Пушкина, стремящегося раскрыть «загадки» и противоречия сердца, также привлекает этот прием. «Тайное» для партнера создает сложную психологическую ситуацию. Внимание Пушкина сосредоточено на Алексее. Для Лизы в происходящем нет тайны, ей все ясно, и потому о ее любви говорится мало. Скрытая от Алексея «игра» вызывает в душе его сложную гамму чувств, которую Пушкин мастерски раскрывает. Очарование «нечаянной» встречи в лесу, веселое удивление Алексея забавной «строгостью правил» Акулины, его изумление перед «мыслями и чувствами, необыкновенными в простой девушке» (VIII, 116), восхищение ее «сверхъестественной» сметливостью — все эти переходы, переломы и нарастания чувства раскрыты Пушкиным со зрелым мастерством реалиста-психолога. Читателю становится

¹ D'Alambert J. Eloge de Marivaux. Oeuvres. T. 3. Paris, 1821. P. 611. Вряд ли можно согласиться с П. Дебрецени, утверждающим, что действие повести «строится почти исключительно на комизме положений, гриме и переодевании» (Debrecceny P. The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford, 1983. P. 84).

вполне ясным то, что для Алексея остается непостижимой загадкой: «каким образом простая деревенская девочка в два свидания успела взять над ним истинную власть» (VIII, 116).

Большое место в обоих произведениях занимает психологическая «игра». В комедии Мариво не только господа «играют» слуг, а слуги господ, но и брат Сильвии, не без ее поощрения, «играет» ревнивого барича, также влюбленного в «Лизетту», и даже ее отец, почтенный господин Оргон, активно участвует в розыгрыше. *Барышня-крестьянка* также до краев полна «игры». Лиза «играет» не только Акулину, но и Лизавету Григорьевну, «смешную и блестящую барышню», перед встречей с которой и Алексей решает, что из всех ролей «холодная рассеянность во всяком случае всего приличнее» (VIII, 119), и даже Муромский успешно «подыгрывает» дочери¹.

Однако «игра» у Мариво и у Пушкина далеко не тождественна. Герои Мариво играют «плохо», герои Пушкина — «хорошо». Сильвия и Дорант в наряде слуг сохраняют все повадки, язык, жест господ. Языковая «маска» — атрибут слуг. Как это свойственно классической комедии, при переодевании господ играют лишь «костюмы». Все поведение Доранта — Бургильона подчинено «благопристойности». Фамильярность жеста, взгляда, слова — исключены: «Мне все хочется снять перед тобой шляпу, а когда я говорю тебе “ты”, мне кажется, что я богохульствую» (285). «Лизетта» не видит ничего нелепого в своем заявлении: «Мне предсказан муж-дворянин, и на меньшее я не согласна» (286). Герои Мариво не замечают «плохой» игры партнера, «странное» поведение воспринимается ими как норма. Противоречие между «костюмом» и «ролью» — один из важных источников комического в театре Мариво.

У Пушкина играют не «костюмы», а живые люди. «Плохая» игра наказывается мгновенно: «Да как же барина с слугой не распознать? И одет-то не так, и баишь иначе, и собаку-то кличешь не по-нашему» (VIII, 114). Лиза владеет не только «костюмом», но и всем психологическим «маскарадом»: языковой «маской», жестом, повадками дворовой девушки. Выйдя из «роли», она мгновенно исправляется. Душевные движения героев находят выражение в жесте простом и естественном: «Привыкнув не церемониться с хорошенькими поселянками, он было хотел обнять ее» (VIII, 114). Источник комического в *Барышне-крестьянке* — в «хорошей» игре героев, в несоответствии «литературного» и естественного поведения людей.

¹ Выбор «роли», свойственной персонажам Мариво, характерен и для героев пушкинской прозы. Марья Гавриловна, которую Бурмин находит у пруда «с книгой в руках и в белом платье, настоящей героинею романа», желая ускорить объяснение, «нарочно перестала поддерживать разговор» (VIII, 204). «Игра» Сильвии-Лизетты в момент развязки подчинена той же цели: как можно быстрее вызвать Доранта на объяснение. В *Дубровском* Маша перед свиданием с Дефоржем обдумывает «роль», с которой она примет его признание: «с аристократическим ли негодованием, с увещаниями ли дружбы, с веселыми шутками, или с безмолвным участием» (VIII, 64).

Тот факт, что пушкинская повесть была впоследствии неоднократно инсценирована, закономерен: *Барышня-крестьянка*, шедевр остроумия, утонченности и изящества, взяла от комедии не только ее поэтику (костюм, жест, пластичность, языковую «маску»), но и психологический рисунок, отвечающий задачам комедийной сцены. Пушкин по-своему обогатил его, придал ему новые очертания, но общие контуры сохранил.

Значение французской комедийной традиции XVIII в. можно было бы проследить не только на примере самых «игровых» пушкинских повестей (*Барышня-крестьянка* и *Метель*), но и на материале других его прозаических произведений. Бытовая проза Пушкина впитала законы сцены, и в первую очередь, комедийной сцены. Эта скрытая стихия сценичности и комедийности проникла в самую ткань его произведений. В этом отношении показательны наброски некоторых его замыслов; иногда даже трудно определить, повествовательное или драматическое произведение имел в виду Пушкин. Например, известный отрывок *Кристиан приезжает в губернию на ярмонку...* можно рассматривать и как план комедии, и как замысел прозы¹.

В историко-литературной перспективе скрытые возможности часто раскрываются в творчестве преемников великого писателя. Пушкин не вошел в русскую литературу как автор комедий, но когда речь заходит о создателе новой русской комедии — Гоголе, не следует забывать художественную эстафету, переданную ему Пушкиным и сказавшуюся как в комедийности гоголевской прозы, так и в *Ревизоре*.

¹ Пушкинисты обычно рассматривают этот набросок как план комедии (П. О. Морозов, Л. П. Гроссман, Б. В. Томашевский и др.), но в академических изданиях Пушкина его помещают в том же художественной прозы, т. к. в нем нет характерного для большинства пушкинских комедийных планов членения на сцены.

Седьмая глава

«ПОДОБНЫЙ СВОЕМУ ЧУДЕСНОМУ ГЕРОЮ, ВЕСЕЛЫЙ БОМАРШЕ»

— Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Пушкин
Моцарт и Сальери

Творчество Бомарше, наследника лучших достижений французской комедии XVII–XVIII вв., смелого новатора, ломающего классицистические каноны и прокладывающего дорогу реалистической драматургии XIX в., для Пушкина значимо во многих отношениях¹. Для русского поэта прежде всего в новаторских достижениях Бомарше важно то, чем он обогатил комедийную традицию по сравнению с Мольером: усложненная структура характера, тонкий психологизм, знание сердца светского человека, острая критика предреволюционной Франции.

Блистательный текст комедий Бомарше, который Пушкин знает чуть ли не наизусть, яркие театральные впечатления от постановок его пьес и, наконец, гениальная музыка Россини и Моцарта, послужившая еще большей славе его комедий, — все это вместе определило сложный комплекс восприятия Пушкиным творчества Бомарше. В глазах русского поэта французский комедиограф обладал неоспоримым обаянием не только как художник, но и как незаурядная личность. На протяжении всей жизни Пушкину открываются все новые грани человеческого облика Бомарше. По мере того как проявляются новые стороны многогранного таланта самого поэта, под новым ракурсом воспринимается им и французский комедиограф. От стихотворения *К Наталье* (1814) до создания статей *Александр*

Радищев (1836) и *Французская академия* (1836) девятнадцать раз, прямо или косвенно, возвращается Пушкин к произведениям Бомарше и к его легендарной биографии¹.

Автор единственной специальной работы, посвященной этому вопросу, В. Э. Вацуро подчеркнул творческую близость русского поэта французскому комедиографу в период создания трагедии *Моцарт и Сальери*: «На границе тридцатых годов ему (Пушкину. — Л. В.) блеснул “веселый Бомарше”, столь близкий его творческому гению, — и исчез, оставив за собой неизгладимый след»². При всей справедливости этого утверждения оно недостаточно точно: воздействие Бомарше на Пушкина не было подобно блеску молнии внезапным и кратковременным. Уже первое лицейское стихотворение Пушкина, одна из первых его эпиграмм, первая критическая статья связаны с Бомарше. Французский комедиограф имел немаловажное значение не только для драматургии Пушкина, но также для его поэзии, прозы и публицистики.

Социальная значимость театра Бомарше не сразу открывается Пушкину. Его первые лицейские восторги отданы выразительному смеху *Севильского цирюльника*. В эти годы гений Бомарше сродни игривой музе поэта: французский комедиограф, как и он сам, — наследник «галантного» века, традиции легкой и изящной фривольности. В стихотворении *К Наталье*, отразившем, как известно, впечатления лицеиста от постановок царскосельского крепостного театра графа В. В. Толстого³, образы *Севильского цирюльника* и *Женитьбы Фигаро* сливаются с шаловливым обликом самого поэта⁴. С этих лет герои знаменитой трилогии постоянно привлекают воображение Пушкина. Розина, Бартоло, Фигаро, Керубино, Бридуазон, Базиль в разных ассоциациях, в лирическом и ироническом контексте — постоянные гости его творческого мира.

Первое стихотворение Пушкина насквозь театрально: яркие декорации, пластические детали, костюм и грим Бартоло, «дерзкий» сценический жест отражают зрительные впечатления Пушкина. Четырнадцатилетний поэт восхищается всеми перевоплощениями «миловидной жрицы Тальи», хотел бы играть роли всех ее партнеров, ради прелестей «легкой, миленькой Розины» согласен даже на то, чтобы стать «седым опекуном», «старым пасынком судьбины в епанче и с париком». Розина воспринимается Пушкиным пока еще в своей первой ипостаси,

¹ Проблема «Пушкин и Бомарше» изучена недостаточно. См.: *Францев В. А.* К творческой истории «Моцарта и Сальери» (К вопросу об автобиографичности Пушкина). Прага, 1931. С. 13–14; *Алексеев М. П.* Комментарий к трагедии «Моцарт и Сальери» // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические произведения. М.–Л., 1935. С. 536–537; *Нусинов И. М.* Пушкин и мировая литература. М., 1941. С. 85; *Lozinsky G.* Pouchkine, lecteur de Beaumarchais // *Revue de littérature comparée*, 1937, № 1. P. 233–234; *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция, исторические исследования. Л., 1972. С. 104; *Гласе А.* Об источнике одной лицейской эпиграммы Пушкина // *Временник пушкинской комиссии*. 1970, Л., 1972. С. 77–79; *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 106; *Вацуро В. Э.* «К вельможе» // *Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов*. Л., 1974. С. 196; *его же.* Пушкин и Бомарше (Заметки) // *Пушкин. Исследования и материалы*. VII. Л., 1974. С. 214.

¹ В библиотеке Пушкина хранилось шеститомное собрание сочинений Бомарше издания 1826 г. с подробным очерком жизни, изложенным в апологетических тонах. *Oeuvres complètes de Beaumarchais, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages*, t. 1–6. Paris, MDCCCXXXVIII. В дальнейшем: *Beaumarchais*.

² *Вацуро В. Э.* Пушкин и Бомарше (Заметки). С. 214. В дальнейшем: *Вацуро В. Э.*

³ См.: *Грот К. Я.* С. 60; *Томашевский Б. В.* С. 143.

⁴ «Если бы он не был так нехорош собой, я бы прозвала его Керубино. Действительно, он проказит совершенно по-детски, на этом он когда-нибудь и сломит себе шею», — напишет позже о Пушкине В. Ф. Вяземская мужу (Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 5. СПб., 1899, ч. II. С. 115).

«севильская графиня» появится позже. И вообще *Женитьба Фигаро* представлена в этом стихотворении только той стороной, которая близка шаловливой музе лицеиста, — незримо присутствующим образом Керубино. Юный поэт как бы усваивает интонацию знаменитого монолога Керубино, влюбленного во всех представительниц прекрасного пола одновременно.

В лицейские годы Пушкину открылась и другая грань творческой личности Бомарше: умение проворной эпиграммой «пригвоздить» врага. Стоило ему со всем пылом юности включиться в литературную борьбу своего времени, ринуться в атаку на «Беседу губителей Российского Слова» (XIII, 30), как именно Бомарше подсказал ему форму и стиль первой лицейской литературной эпиграммы *Угрюмых тройка есть певцов*. Послужившая образцом для Пушкина эпиграмма Бомарше, высмеивающая трех членов Конвента, выступивших в 1792 г. в Законодательной ассамблее с клеветническими по его адресу обвинениями по поводу закупки им 60 000 ружей, была известна лицеистам, по-видимому, благодаря учителю лицеистов Будри, брату Марата¹. Тот факт, что именно Бомарше оказался вдохновителем эпиграммы *Угрюмых тройка есть певцов*, нам представляется не случайным. Пушкин высмеял князей-стихотворцев на «Ш» (XIII, 3) сразу же после скандала, развернувшегося в связи с постановкой комедии *Урок кокеткам, или Липецкие воды* Шаховского. С театральными боями имя Бомарше связывалось наиболее естественно, французский комедиограф — прежде всего человек театра, в театральной борьбе он — союзник.

На наш взгляд, есть закономерность в том, что Бомарше незримо присутствует и в первой критической статье Пушкина *Мои замечания об русском театре* (1820). Эта статья, содержащая поразительную по зрелости эстетической мысли оценку русской сцены начала двадцатых годов, во многом была близка драматургической позиции Бомарше (подчеркивание им важной роли зрителя, требование естественности в игре и пр.). Мы находим в ней скрытую реминисценцию из Бомарше, оставшуюся незамеченной исследователями, по-видимому, из-за неожиданности пушкинского сопоставления. Заметив, что лишь талант Екатерины Семеновны спасал от провала чахлые трагедии — плод переводческих усилий целой «кооперации» поэтов, которые сами не видели большой чести для себя считаться их авторами, Пушкин пишет: «Голос актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается поодиночке» (XI, 11; курсив мой. — Л. В.). Шутка Пушкина — косвенная реминисценция из *Женитьбы Фигаро*. Во время суда в доме графа Альмавивы судья излагает суть спора между авторами: «Тяжба возникла из-за одной мертворожденной комедии: оба от нее отказываются, каждый утверждает, что это не он писал, а другой» (427). «Мудрое» решение Альмавивы придало этому парадоксальному делу еще большую пикантность: «пусть вельможа поставит под ним свое имя, а поэт вложит в него свой талант» (427). По-видимому, Пушкину за-

помнилась остроумная сценка; осознанно или нет, он использует ее в полемической статье.

В двадцатые годы Бомарше-остроумец, волшебник «causerie» больше всего привлекает Пушкина. Известно, что сам поэт в это время отдает щедрую дань искусству остроумной беседы, изящного каламбура, «летучего словца». Вяземский, «остряк замысловатый», Фонвизин, прославившийся «пропастью bon mots», Грибоедов, непревзойденный собеседник, вызывают его восхищение. Бомарше в этом отношении — высший эталон. Сравнение с ним — самый лестный комплимент. Пушкин подчеркивает, что таково общее мнение, а вовсе не его личное. Желая оттенить искусство Фонвизина вести беседу, Пушкин приводит оценку кн. Юсупова: «С'était un autre Beaumarchais pour la conversation» (XIV, 143; «В разговоре это был второй Бомарше»).

В письмах Пушкина, в его статьях, произведениях, в письмах его корреспондентов звучат знаменитые остроты Бомарше, прославленные реплики его героев. Чаще всего они приводятся по-французски, как они запомнились из текста комедий. «O femme, femme, créature faible et décevante» (XIV, 208), — шуточно негодует Пушкин по адресу Е. М. Хитрово¹. «Qui est-ce que donc que l'on trompe ici» (VIII, 1, 42)², — возмущается героиня отрывка *Мы проводили вечер* на даче ханжеским поведением рассказчика. «C'est l'âge du Chérubin» — точный и емкий эпиграф к *Пажу*. Аллюзии с Бомарше чаще всего возникают в шутовском, ироническом или фривольном контексте. В этом плане характерно письмо Пушкина А. И. Тургеневу от 9 июля 1819 г. Оно насквозь пронизано литературной игрой, все знакомые получают клички: адресат — «кардинал-племянник», Н. И. Тургенев — «оба Мирабо», Кавелин — «инквизитор», а министр духовных дел и народного просвещения А. Н. Голицын неожиданно обозначается именем корыстного клеветника Базиля: «...прошу камергера Don Bazile забыть меня по крайней мере на три месяца» (XIII, 10). Остроты, каламбуры, сентенции Бомарше встречаются и в письмах пушкинских корреспондентов. «Что скажешь ты о глупой войне за и против Грибоедова?» — спрашивает Пушкина Вяземский. И перефразируя слова Сюзанны («До чего же глупы бывают умные люди»; 374), тут же сам отвечает на вопрос: «Наши умники так глупы, что моченьки нет» (XIII, 181). М. П. Розберг, рисуя портрет одесского цензора Спады, сравнивает его манеру обращения с дамами с «обходительностью» Бридуаона (XIV, 132). И. И. Козлов, отвечая на просьбу ссыльного поэта прислать ему Чайльд Гарольда Ламартина («то-то чепуха должна быть»; XIII, 174), характеризует это произведение в тон Пушкину ироническим словом Бомарше «чепуха в квадрате» (XIII, 177).

Французская культура острологии сыграла существенную роль не только в формировании пушкинского стиля³, но, как нам представляется, и в поэтике

¹ Слова Фигаро: «О женщина! Женщина! Женщина! Создание слабое и коварное» (453).

² Знаменитая реплика Базиля из *Севильского цирюльника*: «Кого здесь надувают?» (326).

³ См.: *Гроссман Л. П.* Этюды о Пушкине. М.—Пг., 1923; *Козмин Н. К.* Пушкин-прозаик и французские острологии XVIII века (Шамфор, Ривароль, Рюльер) // Изв. по русск. яз.

¹ См.: *Гляссе А. С.* 77–79.

шутливой поэмы (*Руслан и Людмила*, *Граф Нулин*, *Домик в Коломне*), в искусстве диалога комедийных отрывков, в построении образа светского человека. Воздействие Бомарше на Пушкина в этом отношении сказывается прежде всего в комедийных отрывках второй половины 20-х гг. и, о чем говорилось выше, в *Евгении Онегине*. В это время Пушкина интересует, в первую очередь, тонкая психологическая интерпретация светского героя на комедийной сцене. Пока еще не Фигаро, а граф Альмавива и его супруга — в центре внимания поэта.

Как известно, пушкинский «роман в стихах» впитал в себя многие элементы поэтики комедии. Не только бытовые зарисовки, сатирические портреты, шутливые диалоги, заключительные «пуанты» многих строф роднят *Евгения Онегина* с комедией, но и самый дух иронии, понижаящий поэму. Из всех русских и европейских комедиографов два автора, на наш взгляд, сыграли в этом отношении наиболее значительную роль: Грибоедов и Бомарше¹. Значение Бомарше для создателя *Евгения Онегина* заключается в самой манере интерпретации частной жизни светского человека, супружеских отношений, нравов света, когда тонкий психологизм не исключает легкой иронии, а правда характеров — шутливой авторской позиции. При всем отличии героев пушкинского «романа в стихах» от персонажей знаменитой трилогии, в обрисовке характеров есть отдаленное сходство, «донжуанизм» Евгения Онегина первых глав поэмы включает и «философию» наслаждения сластолюбивого графа. Отвращение к «брачным узам» пушкинского героя перекликается с подходом Альмавивы (ср. слова Онегина: «Супружество нам будет мукой. Я, сколько ни любил бы вас, привыкнув, разлюблю тотчас» (VI, 78) с высказыванием Альмавивы: «...в один прекрасный вечер, к вящему своему изумлению, вместо того чтобы вновь ощутить блаженство, начинаешь испытывать пресыщение»; 459). Отдаленное сходство можно обнаружить и в обрисовке женских образов. И Бомарше, и Пушкин испытывают глубокую симпатию к своим героиням, ставят их нравственно неизмеримо выше мужских персонажей, окружают ореолом грусти и достоинства. Безупречное владение собой замужней Татьяны², ее умение подчиняться этикету и вместе с тем оставаться «самой собой» роднят ее в чем-то с графиней Альмавива.

и словесности АН СССР, 1928. Т. 1, кн. 2. С. 536–558; *Лернер И. О.* Пушкинологические этюды // *Звенья*, 1935, № 5, с. 44–187.

¹ Напомним, что исследователи не раз отмечали воздействие *Женитьбы Фигаро* на *Горе от ума*. См.: *Фомичев С. А.* Национальное своеобразие «Горя от ума» // *Русская литература*, 1969, № 2. С. 44–66. Следы воздействия *Горя от ума* на *Евгения Онегина* с очевидностью заметны в седьмой главе поэмы, один из эпиграфов которой взят из грибоедовской комедии.

² Ср. слова Альмавивы («Остается, однако, непостижимым, каким образом женщины так быстро принимают соответствующий вид и берут верный тон»; 408) с пушкинской восхищенной характеристикой Татьяны:

Ей-ей! Не то, чтоб содрогнулась,
Иль стала вдруг бледна, красна...

Мысль, что французский комедиограф присутствовал в сознании автора *Евгения Онегина*, подтверждается наличием в поэме ряда косвенных и прямых реминисценций из Бомарше. Пушкинский панегирик «женским ножкам», их «узеньким следам» перекликается с веселой хвалой Фигаро «крохотной ножке» (298) Розины¹. Не случайно в памяти Пушкина Бомарше остался творцом этой темы («Он стал рассказывать о ножках, о глазах»). Ироническая характеристика «всегда довольный сам собой, своим обедом и женой» — реминисценция из предисловия к *Севильскому цирюльнику*, в котором Бомарше желает видеть своего зрителя «довольного своим здоровьем <...> своею возлюбленною, своим обедом» (260)². Лукавый совет зрителю в том случае, если его «здоровье подорвано», а «пищеварение расстроено», вместо комедии «просмотреть образцовые труды Тиссо о воздержании» (260) получил неожиданный отклик в списке прочитанных во время «жестокой хандры» Онегиным книг:

Прочел он Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Биша, Тиссо...
(VI, 183)

Ассоциацию с Бомарше вызывают и полные восхищения пушкинские строки об «упоительном Россини». Подобно автору трилогии о Фигаро, итальянский композитор «вечно тот же: вечно новый». Грациозные звуки *Севильского цирюльника* естественно сливаются с блистательным текстом комедий Бомарше. Неслучайно пьянящие звуки Россини и полные солнечного веселья реплики комедии вызовут у Пушкина один и тот же образ-сравнение с животворными брызгами вина:

Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,

У ней и бровь не шевельнулась,
Не жала даже губ она.
(VI, 173)

¹ Отмеченная нами связь этой темы с творчеством Бомарше не единственно возможная. См.: *Томашевский Б. В.* Маленькая ножка (Культь женской ножки у Ретифа-де-ла-Бретона и влияние на Пушкина) // *Пушкин и его современники*. Вып. XXXVIII–XXXIX. Л., 1930. С. 76–77.

² *Lozinsky G. P.* 233; *Eugene Onegin. A novel in verse by A. Pushkin. Translated from Russian, with a commentary, by Nabokov, v. 3, N. Y., 1964. P. 222–223.* В дальнейшем: *Nabokov V.*

Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые...
Откупори шампанского бутылку,
Иль перечти Женитьбу Фигаро.
(VII, 132)

Музыку Россини Пушкин сравнивает и с остроумной беседой: отточенная мысль и изящные звуки воспринимаются им в одном эмоциональном ряду. Например, письма Вяземского «оживляют» его «как умный разговор, как музыка Россини» (XIII, 210). Остроумец Бомарше и «Орфей-Россини» могли бы составить в этом отношении самое блистательное сочетание.

Именно опыт Бомарше, как нам представляется, пробудил у Пушкина интерес к проблеме сотрудничества поэта и композитора. В предисловии к поэтическому либретто оперы *Tarar*, озаглавленном «Абонентам оперы, которые хотели бы любить оперу», Бомарше, стремясь найти причину плачевного состояния современной оперы, видит ее в обычном несовершенстве либретто. По его мнению, опера превратилась в «царство скуки», потому что в ней «слишком много музыки». Пушкин, любивший *Tarar*, «вещь славную», конечно, был знаком с предисловием Бомарше. По-видимому, он обратил внимание на это рассуждение комедиографа, так как позже в трагедии *Моцарт и Сальери* подчеркнул это необычное соотношение сил автора либретто и композитора («Ты для него Тарара сочинил»). Восхищаясь Россини, он, подобно Бомарше, задумывается (пусть чисто теоретически) над возможностью сотрудничества с любимым композитором. Он как бы «примеряет» себя на роль «соавтора» Россини, и, понимая, что это сотрудничество должно было бы «подчинить поэта музыканту» (XIII, 73), приходит к выводу, что для него это неприемлемо: «Я бы и для Россини не пошевелился» (XIII, 73).

Со второй половины 1820-х гг. все большее место в творческом сознании Пушкина начинает занимать Моцарт. Подлинный культ Моцарта в России этих лет, горячая полемика между «моцартистами» и «россинистами», вдохновенные статьи о Моцарте приятеля Пушкина по «Зеленой лампе» А. Д. Улыбышева, а также восторженные отзывы о Моцарте В. Ф. Одоевского, «Фирса» Голицына и других его знакомцев-меломанов, посещение поэтом петербургской Оперы (в 1826-1827 гг. Дон Жуан исполнялся 7 раз¹) — все это немало способствовало интересу Пушкина к великому композитору и постижению поэтом творческого гения Моцарта.

Так же как имя Россини, имя Моцарта неизбежно должно было вызывать в сознании Пушкина ассоциацию с творчеством Бомарше. Сложная цепь связей, сближающих имена Бомарше и Моцарта, которая болдинской осенью наполнит глубоким смыслом кульминационную сцену трагедии *Моцарт и Сальери*, в 1826 г. уже, по-видимому, в какой-то мере осознавалась поэтом. Известно, что

¹ См.: Алексеев М. П. Комментарий к трагедии «Моцарт и Сальери». Т. 7. С. 537.

именно в этом году им был создан первоначальный набросок трагедии *Моцарт и Сальери*¹. Оба имени, стоящих в заглавии, для людей пушкинской эпохи в той или иной степени оказывались связанными с Бомарше. Опера *Tarar*, объединившая творческие усилия Бомарше и Сальери, с успехом шла в России тех лет и даже соперничала с *Дон-Жуаном* Моцарта². В предисловии к *Tararu* Бомарше, почтительно посвящая свое либретто Сальери, писал: «Я посвящаю Вам свой труд, потому что он стал Вашим. Я его только породил. — Вы его подняли до высоты театра. Если наш труд будет иметь успех, я буду им обязан почти исключительно Вам. И хотя Ваша скромность заставляет Вас всюду говорить, что Вы только мой композитор, я горжусь тем, что я Ваш поэт, Ваш слуга, Ваш друг» (545)³. И так же как Сальери должен был вызывать ассоциацию со своим либреттистом, Моцарт заставил вспомнить об авторе текста, на основе которого было построено либретто одной из самых знаменитых опер — *Женитьбы Фигаро*. Случилось так, что в конце 20-х гг. не только Моцарт как никогда прежде «покорил» русскую публику, но и Бомарше приковал к себе на время сердца. Острый интерес к нему русского зрителя был вызван блестящей постановкой в 1829 г. на сцене петербургского Большого театра комедии *Женитьба Фигаро*⁴.

Шумный успех спектакля был обеспечен новым переводом Д. Н. Баркова и мастерским актерским исполнением (Фигаро — Сосницкий, Альмавива — Каратыгин, Сюзанна — Каратыгина)⁵. Вокруг постановки этого, по словам А. Жандра, «лучшего сочинения неподражаемого Бомарше»⁶ завязалась живая полемика, которая еще больше обострила интерес к пьесе. Глубокий анализ этого эпизода в жизни русского театра дал В. Э. Вацуро⁷, и потому мы подробно касаться его не будем. Заметим только, что блестящая постановка комедии, споры вокруг нее, острая журнальная полемика по поводу перевода Д. Н. Баркова немало способст-

¹ См.: Погодин М. П. Из «Дневника» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1974. С. 9.

² См.: Алексеев М. П. С. 535.

³ «Этот большой композитор <...> от природы получил утонченное чувство, ясный разум, драматический талант и удивительную плодовитость. Он имел мужество отказаться ради меня от множества музыкальных красот, которыми блистала его опера, единственно потому, что они удлинняли сцену и замедляли действие» (555).

⁴ См.: Вацуро В. Э. С. 109.

⁵ «Все <...> равно способствовали необычайному успеху сей пьесы на русской сцене... Подобный ensemble я видела только в молодости моей в 1823 году в Париже на Théâtre Français <...> Сколько раз я впоследствии ни бывала в Париже — такого ensemble уже более никогда не видела» — вспоминала позднее А. М. Каратыгина (*Каратыгина А. М.* С. 171).

⁶ Жандр А. А. О переводах комедии «La folle journée, ou Le mariage de Figaro» и представлениях сей комедии на Большом театре 18 и на Малом 23 февраля русскими актерами, по переводу Д. Н. Баркова // *Сын Отечества*, 1829, № 13. С. 348.

⁷ См.: Вацуро В. Э. С. 209.

вовали, по-видимому, осознанию Пушкиным той глубокой творческой близости с Бомарше, которая окрасила его поэтические шедевры 1830 г.

1830 г., время высочайшего взлета пушкинского гения, стал и в отношении поэта к Бомарше своеобразной кульминацией¹. Весной 1830 г. Пушкин во время визита к князю Юсупову слушал рассказы старого вельможи о его встречах с французскими просветителями, в том числе с Бомарше, и прочел в альбоме Юсупова обращенное к нему послание комедиографа. Впечатления от этой беседы отразились в стихотворении *К вельможе*, в котором наряду с зарисовками Вольтера и Дидро впервые в пушкинской поэзии появился образ Бомарше:

...Услужливый, живой,
Подобный своему чудесному герою,
Веселый Бомарше блеснул перед тобою.

...

И колкий Бомарше...

(III, 218)

В лаконичной характеристике уже намечен тот пленительный образ гения «моцартианского» типа, столь близкого самому Пушкину, который будет создан в *Моцарте и Сальери*. Каждый из пяти эпитетов, составивших портрет Бомарше («услужливый», «живой», «чудесный», «веселый», «колкий»), весьма значителен в системе пушкинской поэтики, особенно эпитет «веселый». Как будет видно, вокруг словечка «веселый» в связи с оценкой Бомарше Вольтером развернулась в свое время «текстологическая» стычка, известная Пушкину из *Лицея* Лагарпа. Истинный талант — «веселый» талант, не случайно этим словом характеризовал Вяземский музу Пушкина. Русский поэт награждает Бомарше не только своими чертами, но и своим умением разгадывать чужие души. Так же как «угадал» Юсупова сам Пушкин, «угадал» русского вельможу-эпикурейца и Бомарше и построил свой рассказ в соответствии с этим иронически-восхищенным представлением.

В послании *К вельможе* Бомарше предстает как знаток и певец Испании. «Испанские» строки стихотворения — это не только окрашенный легкой иронией условно-романтический колорит (ср. с *Мадридом* А. де Мюссе), но и нравы, увиденные через призму Севильского цирюльника. Закутанный в плащ Альмавива под окном Розины, письмо, брошенное ею «из-за решетки», «стройное созвучие золота», отпирающее все двери, — все эти бытовые зарисовки комедии нашли отражение в послании:

Скажи, как падает письмо из-за решетки,
Как златом усыплен надзор угрюмой тетки,
Скажи, как в двадцать лет любовник под окном
Трепещет и кипит, окутанный плащом.

(III, 218)

¹ Там же.

Испанская тема займет заметное место в произведениях болдинской осени; изображение Испании в них будет также в чем-то созвучно колориту комедий Бомарше. Более заметный в стихотворениях *Паж, или Пятнадцатый год*, *Я здесь*, *Инезилья*, менее — в *Каменном госте*, отзвук знаменитой трилогии ошутим во всех этих произведениях.

Эпиграф стихотворения *Паж* «C'est l'âge du Chérubin» («Это возраст Керубино») устанавливал непосредственную связь пьесы с *Женитьбой Фигаро*. Эпиграф несколько необычен, его можно рассматривать в ряду пушкинских лжецитат. Слова самого поэта сказаны нарочито по-французски, что создает видимость реплики, почерпнутой непосредственно из оригинала¹. Имя Керубино, упомянутое в эпиграфе как нарицательное, известно всем, для Пушкина, что уже отмечалось, с лицейских лет обладало притягательной силой. Позднее музыкальные, театральные и литературные впечатления снова и снова будут привлекать внимание Пушкина к этому герою. Прежде всего интерпретация Моцарта придала особенное обаяние образу шаловливого пажа. Грациозная канцона Керубино была у всех на устах. Напомним, что в трагедии *Моцарт и Сальери* слепой трактирный скрипач играет Моцарту именно ее. Знаменитые арии Фигаро и Сюзанны, обращенные к влюбчивому пажу, передающие средствами музыки всю прелесть облика Керубино, делали героя Бомарше еще более популярным. Образ Керубино неожиданно оказался в центре вышеупомянутой журнальной полемики, развернувшейся вокруг постановки *Женитьбы Фигаро*². И, наконец, внимание поэта к этому образу мог привлечь Альфред де Мюссе, о поэтическом сборнике которого *Итальянские и испанские сказки* Пушкин одновременно с созданием *Пажа* пишет похвальную заметку. Для Мюссе образы трилогии Бомарше имели немалое значение. В поэме *Мардош* (заслужившей, кстати, высокую оценку Пушкина (см. с. 134) пародировались ситуации комедий *Севильский цирюльник* и *Женитьба Фигаро*³. Прямо или косвенно в поэме упомянуты Альмавива, Базиль, Сюзанна, Бридуазон, главную героиню зовут Розина, а юный герой поэмы, спасаясь подобно Керубино, от ревнивого мужа, прыгает в окно. Еще больше подчеркнута связь с образом пажа в стихотворении этого сборника *Андалуз-ка*, написанном в тональности монологов Керубино и имеющем эпиграф, прямо отсылающий к *Женитьбе Фигаро*: «А ну-ка, певчая птичка, спойте графине романс» (396).

¹ Сам Бомарше о «возрасте Керубино» писал в предисловии к *Женитьбе Фигаро*: «Тринадцатилетний ребенок, при первом же сердечном трепете готовый увлечься за всем без разбора <...> На что бы там ни обратило свой взор это юное дитя природы, все не может не волновать его, быть может, он уже не ребенок, но он еще и не мужчина, — я умышленно избрал этот период в его жизни, чтобы он, привлекая к себе внимание, в то же время никого не заставлял краснеть» (354).

² См.: *Вацуро В. Э.* Пушкин и Бомарше (Заметки). С. 209.

³ См.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и Альфред де Мюссе (О пародийности «Домика в Коломне») // Болдинские чтения. Горький, 1976.

Паж написан в той же форме, что и лицейское стихотворение *К Наталье и Андалузка* Мюссе. Это лирический рассказ от первого лица, близкий по интонации к монологам Керубино. Однако в *К Наталье* рассказчик, автор и незримо присутствующий Керубино как бы сливаются в один образ, а в *Паже* легкий оттенок иронии решительно отделяет автора от лирического героя. Неповторимое сочетание ребяческой воодушевленности и наивного фанфаронства, составляющее обаяние Керубино, близко и характеру пушкинского героя. Образ Керубино нашел отклик не только в стихотворениях *К вельможе* и *Паж*, но и в трагедии *Моцарт и Сальери*, где он послужил как бы первым аккордом, включающим в пьесу тему Бомарше.

Образ Бомарше в *Моцарте и Сальери* привлекал внимание исследователей. Были установлены источники сведений Пушкина о биографии Бомарше, о взаимоотношениях Бомарше и Сальери¹, прояснен литературный генезис высказываний пушкинского Сальери о Бомарше как авторе *Женитьбы Фигаро* и как «отравителя»², выявлен скрытый план «зависти» Вольтера к Бомарше³. Однако, за исключением В. Э. Вацура, исследователи уделяли упоминанию о Бомарше ровно столько внимания, сколько заслуживало любое другое имя, послужившее поводом к включению в текст мотива отравления. А между тем, хотя пространство «действия» Бомарше не велико (пять реплик), скрытый подспудный план, связанный с образом француза, имеет большое значение для идейного замысла трагедии.

Образ Бомарше возникает в трагедии в связи с одним из важных аспектов философско-этической проблематики пьесы: право гения на преступление. Пушкин, положивший начало великим нравственным исканиям русской литературы, выдвинул проблему, которой со второй половины XIX в. суждено будет овладеть умами: «сверхчеловек» и мораль (Достоевский, Ницше, этические концепции декадентов). Пушкин поставил ее в аспекте искусства: «дозволено» ли великому художнику «преступить» во имя искусства. Среди ряда творцов, названных в трагедии (Глюк, Пуччини, Рафаэль, Данте, Микеланджело, Бомарше), как раз два последних имени дают повод к размышлениям над этой проблемой. Клеветническая легенда связала имена Микеланджело и Бомарше с преступлением, с той лишь разницей, что итальянцу молва приписала «высокое» преступление во имя искусства (чтобы правдивее изобразить муки Христа, он, якобы, распял натурщика), а французу — заурядное бытовое злодейство.

«Легенду» о Бомарше — будто тот ради обогащения отравил двух своих жен — Пушкин знал с юных лет. Лагарп, негодуя против злобных клеветников,

счел необходимым изложить в *Лицее* подробную историю двух супружеств Бомарше¹. Сам Бомарше сумел сделать тему клеветы сокровенным лейтмотивом своих произведений, превратил ее, так сказать, в явление «эстетическое» и заклеил с такой художественной силой, что при упоминании о создателе *Мемуаров* и *Севильского цирюльника* в сознании людей эпохи невольно возникало воспоминание о клевете, направленной на французского комедиографа. Клевета у Бомарше то и дело выступает «рука об руку» с завистью. Великий мастер борьбы против «нелитературных» обвинений, насмешник Бомарше то и дело разоблачает завистников, раскрывает их «муки» зависти, саркастически провозглашает необходимость «жертв» на алтарь зависти². Таким образом, сама жизнь Бомарше создавала повод к художественному исследованию той «триады зла», которая как раз составляет важный мотив пушкинской трагедии, — зависть, клевета, отравление. Но она составляет лишь первый план пьесы. Для идейного замысла трагедии важно, что с Бомарше связано и начало добра — дружба, моцартианство.

Гениально обострив психологическую ситуацию (в трагедии «жертва» — одновременно «друг»), Пушкин выдвинул рядом с мотивом смерти мотив дружбы. Злодеяние сопровождается щемящей нотой теплоты и человечности («Нет, мой друг Сальери...», «За твоё здоровье, друг...», «Друг Моцарт, эти слезы... не замечай их»). Тема Бомарше не просто вплелась в этот мотив, а оказалась в чем-то его источником. Создав музыку на текст Бомарше, оба композитора отдали ему дань признания в самой ценной форме — собственным творчеством, скрепив тем самым союз трех имен. Сальери к тому же был лично знаком с Бомарше, они создавали оперу *Tarar* в тесном и близком сотрудничестве. Щедрая хвала, которую воздал в предисловии к *Tararu* Бомарше своему «соавтору», его восторженная и даже преувеличенная оценка Сальери как «непризнанного гения» (555) могли бы послужить образцом великодушного признания одного творца другим и должны были запомниться Пушкину с юности. Воспоминание подкреплялось примерами легендарной биографии, пестрившей «анекдотами» о доброте и отзывчивости Бомарше. Автор предисловия к шеститомному изданию Бомарше 1828 г., хранившемся в библиотеке поэта, рассказывал, например, чувствительную историю молодого бедняка, которого веселость комедии *Женитьба Фигаро* и доброта ее автора спасли от самоубийства³. Несомненно, запомнился Пушкину и рассказанный в деталях Лагарпом «подвиг дружбы», совершенный Бомарше в память Вольтера⁴. Если к тому же иметь в виду, что, в глазах Пушкина, на лич-

¹ Францев В. А. К творческой истории «Моцарта и Сальери». С. 13–14; Алексеев М. П. Комментарий к трагедии «Моцарт и Сальери». С. 530–531.

² Веселовский Алексей Н. Бомарше и его судьба. (Опыт характеристики) // Вестник Европы, 1887, № 2. С. 568–569; Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 216; Lozinsky G. P. 233–234; Nabokov V. P. 222–223; Вацура В. Э. С. 211–213.

³ Вацура В. Э. Там же.

¹ *Lycee*. P. 542–543.

² «Убедившись, что бог завистников разгневан, я твердо сказал актерам: “О дети, жертва здесь необходима!”» (276).

³ *Beaumarchais*. Т. 1. P. XXXV.

⁴ Речь идет об осуществленном комедиографом посмертном 70-томном издании Вольтера. «Кельское» издание потребовало от Бомарше в течение восьми лет титанических усилий и принесло большие убытки. Он скупил за свой счет рукописи Вольтера, при-

ности комедиографа лежал отблеск его бессмертного героя («...подобный своему чудесному герою, веселый Бомарше...»), то станет ясно, почему Бомарше предстал в трагедии как воплощение дружбы.

«Моцартианский» характер одаренности Бомарше мог пленить Пушкина не только при знакомстве с его комедиями, но и с предисловиями к ним¹. Непривычная для читателей того времени раскованность, свобода от классицистических догм и жестких эстетических схем, презрение к «правилам», этому «пугалу посредственных умов» (44), отличавшие театр Бомарше, характерны и для этих, не укладывающихся ни в какие жанровые рамки «увертюр». В них раскрывался не только человеческий облик Бомарше, мыслителя и шутника, борца и остро- слова, но и его облик творца. Выступая в роли теоретика искусства, предлагая с позиции передовой эстетики первый научный анализ своих пьес, Бомарше демонстрирует тончайший дар (которым, кстати, владел и Пушкин) — умение раскрыть самый процесс творчества. Всякий раз по-разному, шутливо, серьезно, отбиваясь от нападок, смеясь над самим собой, Бомарше то и дело раскрывает движение мысли художника, самую диалектику творчества. То это рассказ о том, как рождается замысел комедии, то шутливые жалобы на «муки» завершения и отделки пьесы², то задорная характеристика собственной мысли: «Мой-то ум вы уж не надейтесь подчинить своей указке: он неисправим, и, как только обязательный урок кончится, он становится крайне легкомысленным и шаловливым» (268). При этом, что важно для главной коллизии *Моцарта и Сальери*, Бомарше пытается осмыслить проблему «гений в искусстве» теоретически: «Гений пылкий, неудержимый, которому всегда тесно в узком кругу приобретенных знаний, <...> ломая преграды предрассудков, бросается по ту сторону уже изученных границ <...> Он сделал гигантский шаг — и область искусства расширилась» (45). О себе он в этом плане обычно говорит шутливо, но обо всех тех, кого считает истинными гениями — о Мольере, Дидро, Вольтере, — с подлинным восхищением.

Бомаршеанские черты как раз и выступают в творческом облике Моцарта пушкинской трагедии. Умение посмеяться над самим собой, получить удовольствие от собственной мелодии, искаженной трактирным скрипачом³, душевная

обрел три бумажные фабрики, доставил из Англии шрифты, снял в аренду Кельский замок (графство Баденское) и организовал на свой риск тайный ввоз во Францию «запрещенного» Вольтера. См.: *Lycée*. P. 555.

¹ Пушкин помнил текст предисловий так же хорошо, как и текст самих комедий, что подтверждается наличием целого ряда прямых и косвенных реминисценций из Бомарше в его произведениях (см. *Nabokov V. P.* 233–234; *Lozinsky*. P. 222; *Вацуро В. Э.* С. 214).

² Напр., блистательный рассказ о том, как он, уловив отношение зрителей, ловко и быстро укоротил *Севильского цирюльника* на один акт: «Моя колесница и без пятого колеса катится не хуже» (276).

³ См.: *Гаспаров Б. М.* «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // *Временник Пушкинской комиссии*. 1974. Л., 1977.

щедрость, с которой он хвалит Сальери, — все эти качества личности напоминают пленительный облик комедиографа таким, каким он выступает в комедиях и в предисловиях к ним.

Но эти качества — черты личности и самого Пушкина, который неосознанно и неощутимо «растворил» себя в пьесе. Загадка скрытого автобиографизма трагедии издавна интересовала исследователей («моцартианский» гений поэта, отношение с окружающими его людьми, коллизии с российской действительностью)¹. Для понимания автобиографизма трагедии существенное значение имеет также и соотношение пушкинского «я» с образом Бомарше. Обладавший даром общения с целой нацией, новатор Бомарше творчески близок Пушкину. Человек артистической раскованности, веселости и гедонизма, он и как личность в чем-то родствен русскому поэту. Для Пушкина Бомарше — в некотором роде «alter ego», он награждает его «своими» чертами, «своим» ощущением жизни. Меняется Пушкин, меняется и «его» Бомарше. Особенно показательны в этом отношении стихотворения *К вельможе* и *Паж*, предшествующие созданию *Моцарта и Сальери*. В нарисованном Пушкиным портрете французский комедиограф неуловимыми штрихами сливается с образом автора разных времен: со «смуглым отроком», лицеистом, похожим на Керубино («Как пылкий отрока восторгов полный сон»), лирическим героем *Евгения Онегина* («Он стал рассказывать о ножках, о глазах...»), с автором *Каменного гостя*. Но наиболее очевидна близость «моцартианца» Бомарше Пушкину безусловно в *Моцарте и Сальери*.

Кульминационная сцена *Моцарта и Сальери* по сжатости и экономии художественной мысли представляет собой явление исключительное даже на фоне удивительного пушкинского лаконизма. «Смысловое поле» огромной емкости осталось за текстом трагедии: «Сквозь простой и прямой смысл реплик просвечивает другой глубокий психологический план»². Исследователи (Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. С. Непомнящий, В. Э. Рецетпер)³ тонко проанализировали многочисленные и разнообразие подспудные пласты, составляющие «второй» план трагедии.

Тема Бомарше возникает в момент драматической развязки естественно и закономерно. При всей кажущейся неожиданности возникновения этой темы во втором акте, она на самом деле подготовлена уже в первом акте тонкой психоло-

¹ См.: *Овсянников-Куликовский Д. Н.* Собр. соч. [в 9 тт.]. Пб., 1909. Т. IV. Пушкин. С. 6–12; *Блюменфельд В. М.* К проблематике «Моцарта и Сальери» Пушкина // *Вопросы литературы*. 1968, № 2; *Гранин Д.* Священный дар // *Вопросы литературы*. 1971, № 11.

² *Бонди С. М.* Драматургия Пушкина и русская литература // *Пушкин, родоначальник новой русской литературы*. М., 1941. С. 401.

³ *Благой Д. Д.* Маленькие трагедии. Литературный критик. Книга вторая. 1937. С. 82–89; *Непомнящий В. С.* Симфония жизни (О тетралогии Пушкина) // *Вопросы литературы*. 1962, № 2; *Рецетпер В. Э.* «Я шел к тебе...» («Моцарт и Сальери») // *Вопросы литературы*. 1970, № 9. С. 182–188.

гической обрисовкой героев. Сальери, по-видимому, часто рассказывал о своем старом приятеле, который интересен Моцарту и как создатель неповторимых персонажей одной из его самых блестящих опер. Есть глубокая закономерность в том, казалось бы, незначительном факте, что из всего богатства мировой оперы Пушкин выбрал для исполнения трактирным скрипачом именно знаменитую канцону Керубино «*voilà que s'apete*». Моцарт спешит рассказать об этом случае Сальери, полагая, по-видимому, что упоминание о Бомарше тому приятно, и решается даже привести уличного музыканта к другу, чтобы тот сыграл ее еще раз перед Сальери. Тут отражен и демократизм творчества Моцарта (а значит, и Бомарше, и Пушкина), произведения которого знает народ, и близость образа Керубино человеческому облику Моцарта (а значит, и Бомарше, и Пушкина). Отзвук этой характеристики слышится в сговоре Сальери: гениальность дается небом «не в награду <...> трудов»,

А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?
(VII, 125)

По-французски слово «Керубино» означает также «херувим» («*chérubin*»), и в восприятии Сальери образ легкомысленного мальчишки-пажа ассоциируется с этим значением его имени и отбрасывает отблеск на обоих своих «создателей» (Моцарта и Бомарше):

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских...
(VII, 125)

Во втором акте образ Бомарше освещает магическим светом кульминационную сцену. Разговор о нем фатальным образом определяет перипетии разговора в трактире «Золотого льва» и провоцирует самый акт злодеяния Сальери. К Бомарше, как к некоему центру, сходятся явные и тайные линии, придающие сцене развязке смысловую емкость и глубину (Сальери — Бомарше, Моцарт — Бомарше, Вольтер — Бомарше, Микеланджело — Бомарше). Впервые имя Бомарше звучит в момент, когда Сальери, потрясенный провидением Моцартом своей близкой смерти (тот, оказывается, пишет реквием), искренне пытается подбодрить его:

И, полно! Что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше
Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти *Женитьбу Фигаро*».
(VII, 132)

Имя Бомарше слетает с уст Сальери естественно, как продолжение привычных бесед о его старом друге. Отзыв Сальери о комедиографе благодушен, его интонация чуть-чуть снисходительна. Приравнять собственное произведение к бутылке хорошего вина — для него, по-видимому, не самый высокий подход к искусству (Ср.: «Но, господа, позволено ль с вином равнять *do-re-mi-sol*?»; VI, 204). Сальери не боится произнести имени Бомарше, потому что не ставит комедиографа ни в какую связь со своим страшным замыслом. Он поостерегся бы произнести имя Микеланджело Буонаротти, о «деянии» которого, как можно предположить, он размышлял давно. Не случайно убийца Моцарта, совершив свое злодеяние, тут же вспоминает о «создателе Ватикана». Буонаротти в его глазах — гений и потому имеет право на «великое» преступление во имя высокого искусства. Не то что автор веселых комедий, «забавный» Бомарше с его вульгарной легендой. И все же мысль о Бомарше-отравителе, неосознанная, подспудная, видимо, таилась в глубине подсознания Сальери. Потому и память так некстати подсказала ему это имя.

Сальери цитирует Бомарше, и этот мгновенный словесный портрет прекрасно передает человеческий облик комедиографа: в его совете благожелательность, веселость и легкое пренебрежение к собственному шедевру (та же интонация, что и у Моцарта: «безделица»)¹. Моцарт тут же отзывается на эту ноту. Он и на самом деле забыл про «черные мысли»:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него Тарара сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла-ла-ла-ла...
(VII, 132)²

Бесхитростные слова Моцарта — подлинная хвала дружбе творцов, единению истинных художников. Сальери сочинил для Бомарше Тарара, а для Моцарта — прелестный мотив, который хочется повторять в минуты счастья. Трагическая ирония: для Моцарта слова «Сальери» и «счастье» в чем-то синонимы. Моцарт щедро дарит Сальери сладчайшим для друга признанием — напевает его мотив; момент почти идиллический: остановись разговор в этом месте — и преступление в этот вечер не было бы совершено. Но есть судьба, есть неумолчный

¹ В предисловиях к комедии Бомарше отзывается о своих пьесах в нарочито сниженном тоне, ставя их успех в зависимость от настроения зрителя, его самочувствия, от того, удалось ли тому до спектакля насладиться бутылкой хорошего вина.

² О мотиве счастья см.: *Беляк Н. В., Виролайн М. Н.* «Там есть один мотив...» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери») // *Временник пушкинской комиссии.* Л., 1989. Вып. 23.

голос подсознания, и у обоих героев тайное стремление к развязке. Минута умиротворения неожиданно прерывается, казалось бы, вовсе к делу не идущим вопросом Моцарта:

...Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?
(VII, 132)

Моцарт задает вопрос беззаботно, по логике застольной болтовни, бездумно повторяя расхожие слухи. Он и не подозревает, в какое глубочайшее смятение он повергает этим невинным вопросом Сальери. И все же вопрос не случаен: мысль о смерти преследует Моцарта, а имя Бомарше молва давно уже связала с чьей-то смертью. Однако зловещее слово «отравил», связывающее клевету о Бомарше с тайным замыслом Сальери, прозвучало. Вихрь чувств и мыслей пронесется в сознании Сальери: «Неужели Моцарт разгадал его?» Сальери открылась связь имен. Он внутренне протестует против этого сближения и не намерен равнять бытовое злодейство со своим «высоким» замыслом. В его ответе — желание отмежеваться от Бомарше, унизив его:

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.
(VII, 132)

Для него Бомарше — не гений, он «смешон» и уже потому не способен ни на что великое, включая великое преступление. Эта реплика Сальери вводит подспудную линию: Вольтер — Бомарше. Тень Вольтера как бы незримо возникает рядом с героями при словах Сальери «он слишком был смешон»¹. Это почти дословные слова Вольтера из его опровержения клеветы об отравлении. Пушкин присвоил Сальери ту же логику опровержения, ту же пренебрежительно-сниходительную интонацию. По смыслу ответ Сальери как будто совпадает со взглядом Моцарта. Но в нем и что-то не то. Самая аргументация чем-то не устраивает Моцарта. Наступил его черед подумать. Моцарт улавливает, что

¹ В. Э. Вацуро приводит слова Вольтера: «Я продолжаю быть уверен, что Бомарше никогда никого не отравлял и что столь смешной человек не может принадлежать семейству Локусть». Из *Лицея* Пушкин мог знать и комментарий Лагарпа к этим словам: «Я бы добавил и то, чего Вольтер не мог знать так, как я, он слишком добр, слишком доброжелателен, слишком чувствителен, чтобы сделать злое дело». Бомарше, готовя кельтское издание Вольтера, задетый пренебрежительным эпитетом, заменил слово «смешной» («drole») на «веселый» («gai»). Проанализировавший весь этот эпизод В. Э. Вацуро справедливо замечает, что пушкинское представление об облике Бомарше в чем-то навечно характеристикой Лагарпа и полемично по отношению к Вольтеру (см. *Вацуро В. Э. С.* 211–214).

именно ему не по душе в ответе Сальери: словечко «смешон». В нем презрение и насмешка. Теперь и он вступает в тайную полемику. «Не смешон, а весел и добр, как истинный гений, и потому не способный на преступление», — приблизительно так могла бы прозвучать промежуточная реплика «открытого» диалога. Ею Пушкин заставил бы Моцарта внести ту «поправку» к словам Вольтера, которую когда-то внес сам Бомарше и к которой позднее присоединился автор послания *К вельможе*.

В столкновении позиций возникает итоговая формула, лаконичная и глубокая, как афоризм:

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные.
(VII, 132)

С искренностью щедрого сердца Моцарт спешит включить Сальери в «союз трех», «союз гениев», а значит, и «неспособных на злодейство». Однако, включая Сальери в круг гениев, он его тем самым из этого круга фатально выключает. Снова трагическая ирония: утверждая «гениальность» Сальери, он выносит приговор ему и подписывает свой:

С а л ь е р и.
Ты думаешь?
(Бросает яд в стакан Моцарта.)
(VII, 132)

Яд — последний аргумент Сальери. Парируя удар Моцарта, он еще верит, что тот заблуждается: как раз наоборот, великое преступление — доказательство гениальности, ведь был же гением Буонаротти. Но вот уже обреченный Моцарт играет свой *Реквием*, Сальери первый раз в жизни плачет, мука зависти исчезла («Как будто нож целебный мне отсек страдавший член»), и тут-то происходит понимание правоты Моцарта. Мысль, идущая от ума, Сальери не убедила, гениальная музыка потрясла и зародила страшное сомнение:

...но ужель он прав,
И я не гений?
(VII, 132)

...
А Бонаротти? или это сказка
Тупой бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?
(VII, 134)

Истинный гений, в глазах Пушкина, — гений открытый, свободный, веселый и непременно добрый, неспособный на зависть и преступление. Пушкин решает философскую проблему — право гения на преступление — как подлинный гуманист, и образ Бомарше для окончательного вывода очень важен. Отношение к Бомарше — своего рода «пробный камень» как для Сальери, так и для Моцарта. Пушкин включает Бомарше в круг гениев типа Моцарта, противопоставляя его, как и Моцарта, типу Сальери. Бомарше, как и Моцарт, не может унижить друга, а тем более предать. Небрежно отзываясь о собственном таланте, оба они щедро зачисляются Сальери в ранг гениев. Моцарт делает это в пушкинском тексте, ставя «ты» перед «я», Бомарше совершает это в сознании Пушкина, который помнит восторженный отзыв комедиографа о Сальери из предисловия к *Тарару*. Близость Бомарше к «моцартианскому» типу должна была в восприятии Пушкина подкрепляться и отношением автора *Женитьбы Фигаро* к Вольтеру. Пушкин знал о подвиге, совершенном Бомарше во имя Вольтера (кельтское издание), помня и об отзыве Вольтера о «смешном» Бомарше. Вспомним, что поэт в те годы уже весьма критически относился к Вольтеру, при том, что восхищение им он сохранит до конца жизни.

Образ Бомарше в трагедии — своеобразная кульминация в отношении русского поэта к французскому комедиографу. Свою творческую близость с Бомарше Пушкин ощущал с лицейских лет. Но лишь теперь, увековечив его облик «моцартианского гения» в кульминационной сцене трагедии, Пушкин до конца постиг Бомарше как своего духовного двойника.

В последний период жизни из всех обликов Бомарше — остроумца, творца, полемиста — «спутником» русского поэта становится Бомарше-борец. В представлении людей эпохи имя Бомарше было символом борьбы. «Ma vie est un combat», — могу сказать с Beaumarchais¹, — писал в 1824 г. Вяземский А. И. Тургеневу. И в самом деле борьба была подлинной стихией и призванием Бомарше. Он как будто постоянно искал ее, с веселым бесстрашием бросался в бой и, что важно, каждый ее этап с дерзкой бесцеремонностью делал всеобщим достоянием. «Он сражается с десятью или двенадцатью противниками сразу, и он их опрокидывает!» — восхищался Вольтер².

Пушкину, которому в тридцатые годы пришлось яростно отбиваться от десятков врагов, опыт Бомарше был очень полезен. Французский комедиограф дал образец борьбы как против «литературных», так и «нелитературных» обвинений, и оба вида могли пригодиться Пушкину. С «литературными» обвинениями Бо-

марше борется от своего имени и от имени своих героев. Яркую картину «затравленности» несчастных литераторов рисует Фигаро в *Севильском цирюльнике*: «все букашки, мошки, комары, критики, москиты, завистники, борзописцы, книготорговцы, цензоры, все, что присасывается к коже несчастных литераторов, — все это раздирает их на части и высасывает из них соки» (299). Отдаленный звук этого красочного описания «мадридского» литературного «толкучего рынка» слышится в опубликованной в 1830 г. эпиграмме Пушкина *Собрание насекомых*:

Вот <Глинка> — божия коровка,
Вот <Каченовский> — злой паук,
Вот и <Свиньин> — российский жук,
Вот <Олин> — черная мурашка,
Вот <Раич> — мелкая букашка.
(III, 204)

Бомарше с особым пылом обрушивался на «высоконравственных критиков», которых приводит в неистовство его галльская веселость, игривый ум и дерзкое пренебрежение к «благопристойности». В предисловии к *Женитьбе Фигаро* он едко высмеивает «придирчивых и тонких знатоков», которые, манипулируя, как пугалом, такими «избитыми понятиями», как «нравственность на сцене», «хороший тон», «хорошее общество», «благопристойность», «чистота нравов», «тиранят и запугивают» (342) писателей.

Подобную же борьбу через столетия вынужден был начать великий русский гений, родившийся в год смерти Бомарше и как бы принявший у него эстафету, противник «морали» и «поучения» в искусстве — Пушкин. Ему также пришлось отстаивать свои эстетические принципы, новую концепцию человека, «истинную веселость» в борьбе против всякого рода литературных «ханжей»: «несносных педантов» (XI, 156), «важных семинаристов» (VIII, 50), «угрюмых дураков» (XI, 156), «стыдливых критиков» (XI, 98).

Бомарше как никому другому выпало на долю познать вкус и «нелитературных» обвинений. «Букет» был полным: в подлоге, в мошенничестве, в клевете, в оскорблении властей и даже — в убийстве. С «авторами» подобных «обвинений» он расправлялся беспощадно. Его враги могли бы поставить создателю *Мемуаров* памятник, он спас их имена от забвения. Без всякого стеснения сообщал он любопытной публике «пикантные» детали их биографий, набросал их портреты, передал их жест, язык, логику и заставил запомнить их имена: «нечистый на руку» судья Гезман, доносчик из Гренобля Бертран, грязный газетчик Марен. Чего стоит, например, комическая мольба, которую Бомарше обращает по поводу этого последнего к «Верховному существу». Если так уж необходимо, чтобы на него, Бомарше, был ниспослан «писака-доносчик», то пусть уж он будет таким, как Марен: «чтоб он был предателем в отношении своих друзей, неблагодарным в отношении своих покровителей. Пусть его ненавидят авторы за критику, читате-

¹ «Моя жизнь — борьба». Остафьевский архив князей Вяземских, т. III. СПб., 1899. С. 39. Эти слова Вольтера, повторенные комедиографом, обычно ставились эпиграфом к сочинениям Бомарше (эпиграф был и в издании 1828 г., хранящемся в библиотеке Пушкина).

² Письмо маркизу Флориану от 3 января 1774 г. (Oeuvres complètes de Voltaire. Correspondance generale. Paris, 1818. Т. 8. P. 144).

ли — за его писания <...> Пусть он шпионит за людьми, к которым вхож, <...> разоряет для собственного обогащения несчастных книготорговцев, словом <...> Дай мне Марена» (179).

В начале тридцатых годов, когда вокруг Пушкина зловеще сгустилась атмосфера травли и доноительства, опыт Бомарше в борьбе с такого рода обвинениями ему очень пригодился. Портрет «живущего ежедневными донесениями» Видока-Булгарина, «отъявленного плута», «столь же бесстыдного, как и гнусного», нагло хвастающего «дружбой умерших известных людей», строчащего на писателей, вздумавших покритиковать «его слог», тайные «доносы в вольнодумстве», переключаются с характеристиками, которыми заклеил своих врагов комедиограф. Мастер политического намека, автор *Женьбы Фигаро* не только в комедиях, но и в предисловиях к ним умел пользоваться «эзоповым языком». В частности, по отношению к «официальной» печати он охотно применял формулу «с дозволения и одобрения», получавшую откровенно издевательский характер, когда она оказывалась связанной с какой-нибудь вопиющей нелепостью. Пушкин использовал подобный прием в борьбе с «Северной пчелой» и «Сыном отечества», многократно употребляя в схожих ситуациях словечко «официально» («В одной газете официально сказано было, что я мещанин во дворянстве»; XI, 160). В. Э. Вацуру, заметивший эту аналогию, остроумно расшифровал смысл пушкинского употребления этой формулы: «Северная пчела» пользуется поддержкой правительства для печатной диффамации противников»¹.

В тридцатые годы театр Бомарше все больше привлекает Пушкина остротой социальной критики. «Чудесный» герой трилогии, «веселый», «услужливый», «живой» Фигаро предстает теперь перед русским поэтом в своей ипостаси плебея-разрушителя, чей бесцеремонный смех подрывает самые основы общества. Еще со времен «Арзамаса» в окружении Пушкина ценилась не только критика литературных «волчьих нравов» (299), которую вложил Бомарше в уста любимого героя, но и обличение им социальных пороков. Особенно живой отклик находила у «арзамасцев» его ироническая похвала «гиспанской» свободной печати: «...я только не имею права касаться в моих статьях власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, Оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение, — обо всем же остальном я могу писать совершенно свободно под надзором двух-трех цензоров» (454). Н. И. Тургенев в своей вступительной речи в «Арзамас», высмеивая одно из неудачных высказываний Н. И. Греча, вспомнил этот «панегирик» Фигаро по адресу цензуры: «От терпимости вероисповеданий “Сын Отечества” перешел к терпимости книгопечатания, и первое слово, неволью вылившееся из пера его, было — цензура. Тут вздумал я: не в том ли смысле господин “Сын Отечества” говорит о нашей свободе книгопечатания, как Фигаро о гиспанской? — Но нет! Пат-

риотические рассуждения “Сына Отечества” скоро заставили меня отклониться от сего сравнения, конечно, для одного из сравниваемых лиц обидного»¹.

Как мне представляется, в последний период жизни поэта именно «такой» Фигаро, не просто шутник и весельчак, а опасный для «властей предрержащих» насмешник, импонирует Пушкину. Любопытно в этом смысле замечание М. П. Алексева об упомянутой в *Пиковой даме* при описании спальни графини «рулетке-эмигретке»². С этой игрушкой, состоящей из веревочки и колесика, появляется перед зрителями Фигаро и, как вспоминает М. П. Алексеев, в добавочной, написанной в 1792 г. сценке (не вошедшей в основной текст), объясняет Бридуазону, что он «хорошо умеет и поднимать вверх и опускать вниз». По мнению М. П. Алексева, эта сценка и вся история с «эмигреткой» была хорошо известна читателям *Пиковой дамы*, иначе разговор об игрушках, «изобретенных в конце минувшего столетия, остался бы вовсе не понятным»³. Острая шутка Фигаро была скрытым откликом на сакраментальный призыв — «аристократов — на фонтари». Пушкин, как известно, в тридцатые годы этот призыв, вошедший в текст революционной песни *Ça ira*, не одобрял, но вся емкая цепь соответственных ассоциаций, противоречивых и многозначных, присутствовала в его сознании.

Сложный и в чем-то парадоксальный ход мысли, связанный с этой темой, привел, по-видимому, и к созданию эпиграфа к пушкинской статье *Александр Радищев*: «Il ne faut pas qu'un honnête homme mérite d'être pendu. Слова Карамзина в 1819 году». Слова, приведенные в эпиграфе по-французски, — перефразировка остроумной оценки дерзким цирюльником моральных качеств Бартоло: «он честен ровно настолько, чтобы не быть повешенным» (292). В «летучем словце» Фигаро больше глубины, чем может представиться на первый взгляд. Бартоло в Севильском цирюльнике имеет четкий социальный облик: он ретроград, обскурант и консерватор-верноподданный. Его «честность» демонстрируется в комедии не столько бытовым поведением (он ни у кого ничего не крадет), сколько «социальным».

Эпиграмматическая оценка Фигаро «честности» Бартоло неожиданно обрела в России «вторую» жизнь. Ю. А. Нелединский-Мелецкий, Карамзин, Вяземский, наполняя его все новым и новым смыслом, увели его от первоначального значения, вложенного в эти слова французским комедиографом. После казни декабристов разговор о «подвиге честного человека» и о «повешении» приобрел особый трагизм. «Русскую судьбу» слов Фигаро и значение эпиграфа интересно проанализировал В. Э. Вацуру⁴. Его толкование очень убедительно за исключением одной частности. Он полагает, что Пушкин утратил воспоминание о первоначальном источнике высказывания: «Цитата оторвалась от своего источника на-

¹ Вацуру В. Э. С. 214.

¹ «Арзамас» и арзамасские протоколы. Вводная статья, редакции протоколов и примечания к ним М. С. Борковой-Майковой. Л., 1933. С. 193.

² Алексеев М. П. С. 104.

³ Там же.

⁴ Вацуру В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 106.

столько, что даже Пушкин, перечитывающий Бомарше как раз в 1830-е годы, не вспомнил об ее истинном авторе»¹. На наш взгляд, даже если бы Пушкин и не перечитывал в эти годы Бомарше, то он помнил бы отлично «источник»: афоризмы, «летучие слова» Бомарше хранились в памяти людей той эпохи не хуже, чем мы теперь помним превратившиеся в пословицы реплики *Горя от ума*. Память же Пушкина в этом отношении была, как известно, феноменальной. Он помнил слова Фигаро и сами по себе, и в связи с их «русской судьбой». Именно поэтому, на наш взгляд, стремясь отделить свое употребление этих слов от смысла, вложенного в них Фигаро, Пушкин спешит отослать своим эпиграфом читателя к Карамзину.

Современники Пушкина воспринимали трилогию Бомарше как выражение передовых идей эпохи. По ее огромной нравственной роли, как и по общенациональному значению, они приравнивали Женитьбу Фигаро к Горе от ума: «Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равною колкостью сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки общества, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств»².

В начале тридцатых годов, когда Пушкин начинает собирать материалы для Истории французской революции, разрушительный пафос Бомарше должно быть, вызывал сложное и противоречивое отношение поэта. Как итоговая оценка социально-исторической роли Бомарше звучит не лишенная скрытой иронии пушкинская характеристика комедиографа из статьи *О ничтожестве литературы русской* (1834): «Бомарше влечет на сцену, раздевает до нага и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет» (XI, 272).

¹ Там же.

² Сенковский О. И. «Горе от ума», комедия в четырех действиях в стихах, сочинение Александра Сергеевича Грибоедова. М., 1833. С. 450–451.

Восьмая глава

«ЯВИЛСЯ МОЛОДОЙ ПОЭТ С КНИЖЕЧКОЙ СКАЗОК И ПЕСЕН И ПРОИЗВЕЛ УЖАСНЫЙ СОБЛАЗНЬ»

(Пушкин и Альфред де Мюссе)

А в повести *Mardoche Musset*,
первый из французских поэтов,
сумел схватить тон Байрона
в его шуточных произведениях,
что вовсе не шутка.

Пушкин

Об Альфреде де Мюссе

В современной французской литературе самыми близкими Пушкину по духу были писатели яркого игрового поведения: Мериме, Альфред де Мюссе, Стендаль. Что касается Мериме, то Пушкин одним из первых в Европе «разгадал» его мистификацию в *Гюзле*, однако сделал вид, что «попался», запросил через С. А. Соболевского «на чем основано изобретение странных сих песен» (III, 40) и получил признание Мериме в розыгрыше. Как пишет комментатор, в этой истории «...изоощренная литературная игра блестящих мастеров <...> и доля лукавства искусных мистификаторов»¹. Альфред де Мюссе, как и Мериме, пленил русского поэта мастерским владением пародией, духом озорства и игры.

С середины 20-х гг. Пушкина влечет к себе пародия. Историзм как общий ключ к познанию жизни приводит Пушкина к высмеиванию «высоких» идеалов, модных исторических легенд, шаблонных мотивов, образов и сюжетов. Пародия, действенное средство в борьбе с устаревающими формами, несет в себе и созидательное начало, расчищая путь новому. В творчестве Пушкина пародия — одна из форм становления реализма, она органически связана с его исканиями новых методов изображения действительности.

В этом отношении развитие поэта идет в русле магистрального движения европейской литературы: от Беппо к Дон Жуану, от поэм *Мардош* и *Намуна* к *Исповеди сына века*, от *Графа Нулина* и *Домика в Коломне* к *Повестям Белкина*, от *Сашки* и *Сказки для детей* к *Герою нашего времени* — общий путь крупней-

¹ Муравьева О. С. «Гюзла» и «Песни западных славян» // Мериме — Пушкин. М., 1987. С. 132. См. также: Barsch K.-H. Pushkin and Merimee as Short Story Writers: Two Different Approaches to Description and Detail. Ann Arbor, 1983.

ших русских и европейских писателей. Пародийная поэма была и одним из путей к прозе.

Пушкин, создавая такие глубоко русские поэмы, как *Граф Нулин* и *Домик в Коломне*, ориентировался и на традицию байронической шуточной поэмы. В связи с общей переоценкой Байрона в середине 1820-х гг. «антиромантическая» линия байронизма все сильнее привлекает Пушкина. Сравнив первую часть *Евгения Онегина* с поэмой Байрона *Беппо*, «шуточным» (в вариантах «веселым»). — Л. В.) произведением мрачного Байрона (VI, 527), Пушкин в оппозиции «веселый — мрачный» отдал предпочтение шутивому варианту байронизма. В Европе первым поэтом, подхватившим начинание Байрона, стал Альфред де Мюссе: именно он «привил» французской литературе «байронизм» в его новой, острой, «антиромантической» форме и вывел в поэме *Мардош* не экзотический Восток, а Париж его дней.

Первый поэтический сборник Мюссе *Итальянские и испанские сказки (Contes d'Espagne et d'Italie; январь, 1830)*, в который вошла и поэма *Мардош*, вызвал восхищение Пушкина. Столь строгий в оценке современной ему французской поэзии, «робкой и жеманной» (XIII, 40), он, противопоставив Мюссе «сладкозвучному», но «однообразному» Ламартину, «важному», хотя и «натянному» Гюго, благонравному Сент-Бёву, фактически поставил Мюссе выше всех современных поэтов¹. Для Пушкина чувство близости с двадцатилетним Мюссе закономерно. Французский поэт в убыстренном темпе прошел путь, близкий пушкинскому: учеба у вольнодумного и фривольного XVIII в., отход от классицизма, восхищение Байроном, ироническая оценка романтизма. Пушкину близки «вольтерьянский» скептицизм и его насмешливое отношение к торжественности романтиков: «В молодом Мюссе своеобразно перекрещивались столь существенные и для русского поэта традиции Вольтера и Байрона, и романтическая тема дана была не с риторической высокопарностью Гюго, а в иронической и “домашней” трактовке»².

Свою близость к французскому поэту Пушкин выразил в заметке *Об Альфреде Мюссе*, написанной в октябре 1830 г., на две недели позже *Домика в Коломне*. В этой заметке, занимающей скромное место среди шедевров болдинской осени, но весьма важной, значительна не только оценка Мюссе. Здесь нашли выражение те теоретические размышления Пушкина начала 1830-х гг., которые определили в какой-то мере и целевую установку *Домика в Коломне*: защита творческой свободы художника, борьба с ханжеством «высоконравственных» критиков, аполо-

гия «живости» (иронии, «игры», яркой полемичности) в поэзии. Знаменательна и форма заметки. Она в чем-то созвучна манере письма *Домика в Коломне* и пронизана духом «игры». Типичное для Пушкина «вживание» в стиль рецензируемого произведения здесь проявляется в ироническом тоне статьи. Заинтересованность Пушкина творчеством Мюссе выражается в форме разыгранного возмущения «молодым проказником», своей «безнравственностью» ввергшим всех в соблазн: «Явился молодой поэт с книжечкой сказок и песен и произвел ужасный соблазн» (XI, 177). Игровой характер заметки явственно ощущается в комически преувеличенном страхе за участь француза: «Кажется, видишь негодование журналов и все ферулы, поднятые на него» (XI, 177). Творческая игра, переключаясь с лирической темой *Домика в Коломне*, обнаруживает явный личный подтекст: «Иль наглою, безнравственной, мишурной // Тебя в Москве журналы прозовут» (V, 379). Мюссе воспринимается русским поэтом как alter ego, близкий по духу творец-«двойник». Ирония, озорство, мистификация, с одной стороны, выделяются как важнейшие стороны стиля Мюссе, с другой — сами становятся чертами пушкинского стиля. При этом за «веселостью» — и в поэме и в заметке — нешуточная «серьезность», за иронией — глубокая озабоченность судьбами русской литературы.

Знаменательна концовка заметки. Устанавливая «байроническое» происхождение поэмы *Мардош*, Пушкин стремится рассеять ошибочное представление о кажущейся простоте создания «легкой» пародийной поэмы: «А в повести *Mardoche Musset*, первый из французских поэтов, сумел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка» (курсив мой. — Л. В.) (XI, 178). Создатель *Графа Нулина* и *Домика в Коломне* мог, как никто иной, оценить сложность задачи. Написав *Графа Нулина*, повесть «в роде Верро» (XIII, 226), гениально «переплавив» традицию Байрона, Пушкин создал жанр русской пародийной шуточной поэмы. Спустя четыре года Мюссе сделал то же для французской литературы. Не исключено, что поэма *Мардош* снова пробудила в русском поэте вкус к шутивому повести и желание посоревноваться с Мюссе. Заметка *Об Альфреде Мюссе*, в которой *Мардош* и *Домик в Коломне* оказались связанными незримой нитью, была не только похвалой французскому поэту, но и своеобразной «превентивной» защитой собственной поэмы от будущих критиков.

Прием пародии у Пушкина связан с его пониманием «истинного романтизма» как смелого новаторства. Так же как и Стендаль (Расин и Шекспир), он противопоставляет романтизм не классицизму как историческому явлению, а «классицизму» как олицетворению всего «застывшего» и «окаменевшего». В отличие от Стендаля и Пушкина, Мюссе не оставил теоретического определения «истинного романтизма». Он ограничился тем, что высмеял «романтизм» в кавычках, шутивно определив его, как неумеренное употребление прилагательных¹. Но, по су-

¹ П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу в 1836 г.: «Альфред Мюссе решительно головою выше всех в современной фаланге французских литераторов. Познакомься с ним и скажи ему, что мы с Пушкиным угадали в нем великого поэта, когда он еще шалил и faisait ses farces dans Les Contes Espagnoles» (Остафьевский архив. Т. 3. СПб., 1899. С. 283).

² *Жирмунский В. М.* Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. 3. М.–Л., 1937. С. 91.

¹ *Мюссе А. де.* Избранные произведения. М.–Л., 1952. С. 6. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

шеству, позиция молодого Мюссе, относящегося с физической брезгливостью ко всему тривиальному, пошлomu, ординарному»¹, была близка Стендалю и Пушкину.

В шутовой пародийной поэме высмеиванию подвергаются самые разнообразные стороны жизни. Уже Байрон в *Benno*, поставив в один ряд несопоставимые, разноплановые явления, показал, какие блестящие возможности таятся в жанре «болтливой» поэмы. Таков же диапазон смеха в поэмах Пушкина и Мюссе, у каждого из них объекты «свои», «отечественные», но ирония всеобъемлюща. Осмеянию подлежат все ходульное, устаревшее, чувствительно-возвышенное.

Важное место в шутовой поэме 1820–1830-х гг. занимает литературная пародия. Насмешке подвергается все то, что питается литературным штампом, будь то целая школа, жанр или прием. В *Мардоше* достается элегии («А для элегии какие параллели: “Ты, юноша, дерзнул, вы, дядя, не посмели!”»)². В *Домике в Коломне* — чувствительному роману («Бледная Диана глядела долго девушке в окно. // Без этого ни одного романа // Не обойдется; так заведено!»; V, 87) и назидательной литературе с обязательным нравоучением в конце («Да нет ли хоть у вас нравоученья?»; V, 93). Однако особенно интересен аспект, связанный с пародированием романтической поэмы.

Для Пушкина, как это было и для Байрона, романтическая поэма — «собственное детище», некогда любимое, а ныне заштамповавшееся в бесчисленных подражаниях. В первом сборнике Мюссе произведения, близкие романтической поэме (*Порция*), соседствуют с *Мардошем*, пародирующим этот жанр. Для всех трех поэтов романтическая поэма — пройденный этап. «Окаменение» жанра происходило на их глазах. Единственным способом оживить его была пародия³.

Специфика пародирования романтической поэмы в шутовых повестях заключается в том, что насмешка не относится к какому-либо одному произведению, которое «просвечивало бы» сквозь ткань поэмы. Пародируется самый строй романтической поэмы: композиция, сюжет, мотивы, герои, стиль. Вершинная композиция с прерывистым рядом резко очерченных ситуаций, лирическая «увертюра», загадочная концовка, атмосфера таинственности, трагический «треугольник», синкретизм драматической и лирической стихии — все получает в пародийной поэме пародийную интерпретацию⁴.

Героям романтической поэмы, увенчанным ореолом страданий и смерти, в шутовой поэме противопоставлен тот же «треугольник», но в комической интерпретации. В *Benno* кульминация разрешается за дружеской чашкой кофе, в *Графе Нулине* авантюра «нового Тарквиния» исчерпывается комической поще-

чиной, в *Мардоше* история завершается «героическим» прыжком юного героя в окно, в *Домике в Коломне* — паническим бегством «Мавруши».

«Высокий пейзаж» — неизменный атрибут романтической поэмы — в шутовой повести претерпевает ту же снижающую метаморфозу. Для структуры «восточной» поэмы характерен расплывчатый, немаркированный хронотоп, способствующий ореолу таинственности, овеивающему условно-романтический Восток. Время действия не уточнено, не указаны год, сезон, дата; топос предстает лишь в самом общем виде. Иное — в пародийной поэме. В *Benno* действие происходит во время венецианского карнавала, герой отсутствует шесть лет, карнавал длится сорок дней, «шуточное» время действия анекдота — праздничная ночь. Байрон изобразил не то празднество, которое видел собственными глазами в 1817 г., а веселье сорокалетней давности: карнавал в Венеции до конца семидесятых годов XVIII в. сохранял своеобразие неповторимого упоительного праздника. Позже он утратил эту специфику, а в то время здесь буквально «жили» в карнавале, даже на работу ходили в маске и в черно-белом домино («баутта»)¹. В *Benno* не только «шуточное» время, но и «шуточный» топос: подобная черно-му гробу, «одетая трауром» гондола, маски карнавного бала, палатца графа.

Пушкин в *Графе Нулине* завершает тенденцию Байрона — приближения топоса поэмы «ближе к дому» (все же у Байрона, хотя и не романтический Восток, но красочная карнавальная Венеция), и с новаторской смелостью переносит место действия в тоскливую, осеннюю русскую деревню. «Лирическая увертюра» переводится в пародийный план: точное время («В последних числах сентября»; V, 3), комические детали; мертвящей скуки не избежали даже обитатели птичьего двора («Меж тем печально под окном // Индейки с криком выступали // Во след за мокрым петухом»; V, 5).

Следуя тем же путем, Мюссе в *Мардоше* рисует подчеркнуто обыденный парижский мещанский интерьер и вводит шуточный хронотоп кошачьих «серенад», иронически сопоставив его с патетическим хронотопом романтиков. Здесь герой

...поужинав один,
Ложился в час, когда вечерней дымке рады,
Коты на чердаках заводят серенады,
А господин Гюго глядит, как меркнет Феб.
(81)

Возможно, что эти детали сниженного пейзажа запомнились Пушкину при издании *Домика в Коломне*. «Кошачий концерт» — распространенная деталь иронически-сниженного пейзажа². У Пушкина в *Домике в Коломне*:

¹ Линниченко И. А. Альфред де Мюссе. Одесса, 1910. С. 19.

² Перевод поэмы *Мардош* В. С. Давиденской.

³ См.: Шкловский В. Б. Евгений Онегин (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. В дальнейшем: Шкловский В. Б.

⁴ О структуре романтической поэмы см.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1924.

¹ См.: Муратов П. П. Образы Италии. Т. 1. 1911. Т. 2. 1912. Раздел «Век маски».

² Аналогичную роль играет сравнение графа Нулина с «лукавым котом», «жеманным баловнем служанки». Не случайно молодой Н. И. Надеждин в статье *Литературные*

Бывало, мать давным-давно храпела,
А дочка на луну еще смотрела
И слушала мяуканье котов
По чердакам, свиданий знак нескромный.
(V, 87)

В *Домике в Коломне* снижающая метаморфоза обогащается «стернианским» осмыслением приема:

И табор свой с классических вершинок
Перенесли мы на толкучий рынок.
(V, 83)

Топос здесь — захудалая окраина Петербурга, бедный домишко:

...У Покрова
Стояла их смиренная лачужка
За самой буткой. Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь.
(V, 86)

В *Домике в Коломне*, кроме уже ставшего нормой для пародийной поэмы «праздничного» хроноса (воскресенье перед Рождеством) и «сниженного» топоса, есть и шуточный хронотоп анекдота (кухня, где новому Дон Жуану надлежит выказать чисто хозяйственные добродетели, и покои старушки, где бредется «Мавруша»). В целом хронос в *Домике в Коломне* усложнен: «праздничное» время стихотворной повести и «шуточное» время анекдота (от бритья до бритья) переплавлены со «стернианским» временем и психологическим временем автора.

Атмосфера таинственности оборачивается в пародийной повести лукавой недоговоренностью. «...Мне, кстати, говорили, // Что он и граф приятелями жили», — кончает Байрон рассказ о «злключениях» Беппо. С такой же «просто-душной» интонацией отвечает автор *Графа Нулина* на вопрос, кто же более всего

опасения за будущий год, возмущаясь современными поэтами, обращающимися к «низким предметам», говоря с насмешкой о «гениях», которым все темы хороши, ставит Пушкину в вину эпизод с котом, который «бедняжку цап-царап». Вспоминаются разрушающие идиллию в *Старосветских помещиках* «дикие коты», разговор Гоголя с М. С. Щепкиным на эту тему. Гоголю будет важно, что, хотя про кошечку ему рассказал Щепкин, котов придумал он сам: «Кошечка — ваша, а коты — мои» (См.: «Библиотека для чтения», 1864, февраль, отд. XI, с. 8). Мяукающие коты противопоставлены у Мюссе, Пушкина и Гоголя и идиллии, и той романтической традиции, которая нашла выражение в *Коте Мурре* Гофмана.

«с Натальей Павловной смеялся?». Наиболее последовательно принцип «недоговоренности» выдержан в *Домике в Коломне*, в которой весь эпизод с «Маврушей» мастерски окутан дымкой таинственности.

Меняется и «я» поэта. И здесь рассказчик активно вмешивается в повествование, но это уже не абстрактный поэт, а конкретная личность, наделенная реальной биографией. В *Мардоше* чертами автора награждены и герой (скептик-«вольтерьянец», «балуется» стихами, потомок Жанны д'Арк), и рассказчик (парижанин, «циник», способный забыть все на свете, исключая первую любовь). Еще заметней лирическое начало в *Домике в Коломне*. Присутствие автора постоянно ощущается в поэме, ирония то и дело переходит в лиризм. Но и сентиментально-лирическая тема получает ироническую, «стернианскую» интерпретацию: «Это сентиментальная игра и игра с сентиментальностью»¹. Пародируется и стиль романтической поэмы. Риторические вопросы, возвышенные обращения, чувствительные восклицания, штампы романтической фразеологии вводятся в стихию сниженного, разговорного языка.

Сложнее дело обстоит с сюжетом. Здесь пародированием романтической поэмы дело не ограничивается. Условной романтической фабуле, связанной с «героизацией» персонажей, в шуточной поэме противостоит «новеллистический» сюжет, построенный на «галантном» анекдоте. В то же время шуточная поэма содержит как бы двойную сюжетную пародию — на условную фабулу романтической поэмы и на какую-либо конкретную модную «высокую» легенду или традиционный сюжет².

Так, можно предположить, что *Беппо* — своеобразная шуточная «перелицовка» *Одиссеи* с новым Одиссеем, новой Пенелопой и женихом. Байрон нигде не говорит об этом прямо, среди множества литературных имен, упомянутых в поэме, гомеровских героев нет, и лишь один штрих — упоминание Трои — закрепляет эту ассоциацию: «И очутился вдруг в той стороне, // Где будто бы стояла прежде Троя». Этот принцип сюжетного построения выдерживает и Пушкин в *Графе Нулине*, введя скрытый пародийный план, связанный с «высокой» легендой о добродетельной Лукреции: «Она Тарквинию с размаха // Дает пощечину». Однако этот план часто замаскирован и открывается не сразу. Надо было, чтобы поэт сам раскрыл эту аллюзию, упомянув об источнике, поэме Шекспира *Обесчещенная Лукреция*: «Вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности *Графа Нулина*, не оставь сам Пушкин об этом свидетельства»³.

Похожую сюжетную структуру создает и Мюссе в *Мардоше*, здесь подспудная аллюзия ведет к Рабле, из которого взят эпиграф и о котором также напоми-

¹ Шкловский В. Б. С. 218.

² Генезис *Графа Нулина* и *Домика в Коломне* несомненно связан и с русской стихотворной сказкой XVIII в. Однако сложная сюжетная структура — как раз одно из отличий пушкинских поэм от таких сказок, как *Модная жена* И. И. Дмитриева или *Лунатик поневоле* А. И. Клушина.

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 826.

нает скромная географическая деталь: добрый дядюшка-кюре живет в... Медоне. Однако Мюссе усложняет структуру, сталкивая несколько подспудных пародийных линий. Здесь и пародия на нравоучительную литературу с «обращением» заблудшей души («обращение» наизнанку: обращенным в конечном итоге оказывается высоконравственный дядюшка-кюре, которого, шантажируя угрозой самоубийства, юный повеса сумел «убедить» предоставить свою спальню для тайного любовного свидания). Есть тут и глубоко запрятанный план, связанный с *Женитьбой Фигаро*: с новой Розиной, новым Альмавивой и новым Керубино, спасающимися, как и юный паж, через окно (не случайно героиню поэмы зовут Розиной, и мимоходом, прямо или косвенно, упомянуты Альмавива, Базиль, Сюзанна, Бридуазон). Сюжет *Домика в Коломне*, хоть и не столь явно, построен на том же принципе. Галантный анекдот, лежащий в основе новеллы, дан как своеобразная перелицовка мотива «переодетого кавалера» с новым Фобласом, новой графиней и новой героиней.

Топос карнавала подсказал Байрону немаловажную эстетическую находку — поэтику «болтливости». Красочность масок, оказывающихся подчас в парадоксальном соседстве («And there are dresses splendid, but fantastical // Masks of all times and nations... // All kind of dress...»¹ — «Пестреют вокруг одежды разных стран // Костюмов фантастические маски»²), вызывает разнообразные фантастические ассоциации. Мысль поэта легко перескакивает с предмета на предмет, в оксюморонном ряду соединяется несоединимое, в описание праздника вторгается шуточный «раблезианский» перечень, где рядом поставлены парламентский спор и нравы гарема, великий пост и чопорность английских леди, ханжество святош и неповторимость английской кухни. Пушкин и Мюссе подхватили находку Байрона. Иронически сталкивая в одном ряду высокое и низкое, серьезное и шуточное, торжественное и обыденное, они расширяют интеллектуальную сферу пародийной поэмы и, вводя игру всевозможными «перелицовками» и «мистификациями», разрабатывают как одну из важных черт поэтики шуточной поэмы ее специфическую «болтливость».

В болтливой поэме пародийную функцию несет и особая «литературность» (сегодня бы сказали — «интертекстуальность»). Во всех этих поэмах упомянуто множество литературных, исторических, легендарных имен, вызывающих сложные аллюзии³. Знаменитые имена щедро рассыпаны по тексту, к месту и не к

¹ The Works of the right honourable Lord Byron. Vol. VIII. Leipzig, 1821. P. 8.

² Байрон Дж. Полн. собр. соч. в переводе русских поэтов. СПб., 1894. Т. 1. С. 361. Перевод Д. Минаева.

³ В *Бенно* упомянуты: Тициан, Джорджоне, Гольдони, Меркурий, Дездемона, Отелло, Эней, Дидона, Ева, Рафаэль, Бонапарт, Бозерби, В. Скотт, Робинзон. В *Графе Нулине* — Эмин, Гизо, В. Скотт, Беранже, Россини, Тальма, Марс, Потье, Д'Арленкур, Ламартин, Лукреция, Тарквиний.

месту, в соседстве оказываются разнозначные имена. «Литературность» придает поэмам не только интеллектуальный блеск, остроту и своеобразный культурный ореол, но, сталкивая в одном ряду «высокое» и «низкое», несет и пародийную функцию; она заключает в себе богатую возможность «игры», трактовок, перестановок, способствуя тем самым пародийным перелицовкам. В этом приеме слышится отдаленный отзвук «иронии» немецких романтиков, сделавших игру с литературой (и фольклором) структурным элементом поэтики.

Однако «литературность» *Домика в Коломне* качественно отлична, ни у Байрона, ни у Мюссе она не приобретает такой значительности. Игры с именами, пародийной ономастики в пушкинской поэме нет вовсе, зато особую важность здесь приобретает литературная полемика. Спор с критиками, обличение литературных противников в «болтливых» поэмах Байрона и Мюссе встречаются нередко. Например, Байрон в *Бенно* обрушивается на «торжественных рифмачей», «палачей поэзии», выдающих «хныканье» за стихи, а также на «журнальных вралей», «хвалящих то, что стоит поруганья». Мюссе, метя в Гюго, высмеивает поэтов, воспевающих Восток, которого они в глаза не видали, и превентивно отбивается от упреков в подражании: «Мне скажут, что пишу я на манер, // Положим, лорда Байрона. Читатель! // Ведь Байрон сам был Пульчи подражатель» (204). Но нигде этот прием не дан с таким блеском, как у Пушкина.

«Литературность» *Домика в Коломне* выходит за рамки «игры». Под пером Пушкина шуточный курс историко-сравнительной поэтики становится оружием в литературной борьбе. Пушкин насыщает его тревогой за судьбы отечественной словесности. «Одическое» воспевание модных стихотворных размеров (итальянской октавы и александрийского стиха), шуточное обращение к музе, комический эпилог, лукавая «мораль» — не только пародийны, но и по-пушкински лиричны¹. Пародийность литературного вступления принимает «стернианские» формы: «Оно почти целиком занято описанием приема, каким написано. Это поэма о поэме»².

Попытка молодого Мюссе продолжить традицию байронической «болтливой» поэмы вызвала в русском поэте сочувствие и живой интерес. Пушкин мог теперь свои собственные искания на этом пути воспринять по-новому, через призму «прочтения» шуточных произведений Байрона французским поэтом. Заметка *Об Альфреде Мюссе* включила весь этот комплекс идей: оценку Байрона и Мюссе, сложность переноса иноязычной традиции на национальную почву, близость Мюссе Пушкину. Впечатления от поэмы *Мардош*, оживив интерес Пушкина к жанру шуточной поэмы, сыграли, по-видимому, свою роль в замысле и соз-

В *Мардоше* — Сент-Бёв, Гюго, Венера, Феб, Бонапарт, Метгерних, Прометей, Данте, Беатриче, Байрон, Джорджоне, Моисей, Вольтер, Шекспир, Гамлет, Альмавива, Жиль Блаз.

¹ Рассматривая своеобразие «литературности» *Домика в Коломне*, мы, естественно, учитываем и выпущенные строфы.

² Шкловский В. Б. С. 230.

дании *Домика в Коломне*, а творческое поведение осенью 1830 г. обрело новую форму — лукавой, озорной заметки о французском поэте.

* *
*

Хотя «игровой мир» Пушкина не имеет четко очерченных временных границ — дух игры пронизывает все его творчество, — некоторые хронологические вехи намечаются как бы само собой: от первых шагов лицеиста-прозаика (игра по *Характерам* Лабрюйера) до «болдинской осени», когда были созданы его самая «игровая» проза (*Повести Белкина*), самая «игровая» поэма (*Домик в Коломне*) и самая «игровая» критическая заметка (*Об Альфреде Мюссе*). Тот факт, что этот период еще до краев наполнен игрой, представляется естественным, хотя судьба и в это время не очень-то милует поэта. Удивительнее другое — духом игры насыщено творческое поведение Пушкина 1831–1837 гг., время от второй, «холерной» болдинской осени и до последнего, самого тяжелого года жизни. Однако характер игрового поведения в этот последний период во многом меняется: чаще используется пародия, ирония, мистификация; Пушкин в какой-то степени становится злее, беспощаднее, мрачнее. Но он остается тем же Пушкиным, готовым и пошутить с читателем, и подурочить его, ввести в заблуждение. В круг игрового поведения продолжают включаться чрезвычайно важные для поэта проблемы (о холере в письмах второй болдинской осени¹, о направлении периодического издания, отношении России к Западу, к официальной народности и др.²). Нас же в этом исследовании интересовала более ранняя эпоха, определившая особенности того «игрового» жизнетворческого сюжета, который можно было бы условно назвать «Пушкин в роли Пушкина — до женитьбы».

¹ Паперно И. А. Переписка Пушкина как целостный текст (май–октябрь 1831 г.) // Учен. зап. Тартуского ун-та. № 420. *Studia metrica et poetica*. II. Tartu, 1977. №№ 72, 73, 78.

² Рейфман П. С. Две программы пушкинского «Современника» // Труды по русской и славянской филологии Тартуского ун-та. Литературоведение. II (Новая серия). Тарту, 1996. С. 152–153.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ПУШКИН И СТЕНДАЛЬ

От автора

«Умоляю вас прислать мне второй том *Красного и черного*. Я от него в восторге» (XIV, 166), — писал Пушкин Е. М. Хитрово в мае 1831 г. Из всех современных французских прозаиков ему наиболее близки были Мериме и Стендаль. Однако в то время как тема «Пушкин и Мериме» изучена основательно, интерес исследователей к проблеме «Пушкин и Стендаль» был более чем сдержанный. Преимущественный интерес пушкинистов к Мериме вполне понятен: пристрастие к малым формам прозы, сходство тематики, гармоничность стиля, наконец, тот факт, что оба писателя интересовались друг другом и переводили один другого, побуждали исследователей к изучению творческой связи. Близость же Стендаля к Пушкину открывается не сразу. Стихов Стендаль не писал. Его любимый жанр — роман, его стиль менее всего можно назвать «гармоническим», его психологический метод весьма отличен от нарочито «неброского» психологизма Пушкина.

Существенными представляются различия не только творческие, но и биографические. Пушкин — из древнего дворянского рода, Стендаль — из третьего сословия. Первый кончил привилегированный Царскосельский лицей, второй — гренобльский коллеж, славившийся просветительской ориентацией. Пушкин с детства мечтал принять участие в настоящем бою, эта надежда сбылась один раз. Стендаль проделал с Наполеоном многие его кампании. Разница в шестнадцать лет в эту стремительно меняющуюся эпоху весьма существенна. В то время как лицеисты провожали завистливыми взорами идущие к Москве войска, крупный администратор-снабженец наполеоновских войск Анри Бейль (еще не взявший псевдоним *Стендаль*), описывал в дневнике лихую атаку русских казаков под Москвой, едва не стоившую ему жизни.

Стендаль не знал счастья «лицейского братства», не дерзнул искушать судьбу женитьбой на юной красавице. При решительном неприятии Франции Бурбонов и Филиппа Орлеанского, он всегда имел спасительную «запасную площадку», любимую страну — Италию, где, работая французским консулом в захудалом местечке Чивитта-Веккиа и спасаясь от скуки в Риме (о чем Пушкин мог только мечтать), провел большую часть последних лет. Он не воспринимал свою судьбу

как жизнетворческий сюжет и умер весьма прозаически в 59 лет от сердечного приступа во время отпуска в Париже.

Разрешу себе небольшое авторское отступление. Тема «Пушкин и Стендаль» манила меня с первых шагов занятия литературными связями поэта; притягивала и настораживала одновременно. Различия представлялись слишком существенными. Вместе с тем меня не оставляло ощущение органической, глубинной близости Пушкина и Стендаля. Может быть поэтому малозначительные биографические совпадения воспринимались как знак. Усматривалась закономерность в том, что их первые романы (*Арманс* и *Аран Петра Великого*) появились в одном и том же году — **1827**, апогей творчества (*Красное и черное*, шедевры *Болдинской осени*) выпал на **1830**-й год, в последний путь (гроб с телом Пушкина до Святогорского монастыря, гроб с телом Стендаля до парижского кладбища Сакре-Кер) провожал один и тот же человек — **А. И. Тургенев**. Восторженная оценка Пушкиным романа *Красное и черное* (известно, что поэт был крайне скуп на похвалы французским писателям своего времени), так же как и эти *странные сближения*, — звали разгадать характер загадочной творческой связи, доискаться до ее глубинного смысла.

Необходимо было какое-то новое впечатление, особый толчок, чтобы преодолеть рутинность подхода. Таким импульсом неожиданно стало более пристальное знакомство с дневниками Стендаля. Я вдруг сделала открытие (конечно, не без влияния изучения переписки Пушкина): они пронизаны *духом игры*, в них царит особая *игровая атмосфера*. Со страниц дневников «выглядывал» незнакомец, *новый* Стендаль, человек редкого артистизма, яркого творческого поведения и в чем-то *alter ego* Пушкина. Это открытие стало знаком, своеобразным *пропуском*, наподобие «Сезам, откройся!». Теперь можно было без страхов и опасений приступить к работе над темой.

Первая глава

«Я СЧИТАЛ СЕБЯ ОДНОВРЕМЕННО СЕН-ПРЕ И ВАЛЬМОНОМ»

(Игровое поведение Пушкина и Стендаля)

Мало людей, которые <...> мистифицировали мир вдохновеннее, чем он <...> нет числа его обличьям и превращениям.

Стефан Цвейг
Стендаль

Вынесенные в название слова Стендаля — автохарактеристика, афористичная по форме и парадоксальная по мысли, могла бы послужить эпиграфом ко всей автобиографической прозе писателя. Лучше он не мог бы передать свое стремление к самонаблюдению, понимание двойственности собственной природы, столкновение в душе непосредственного чувства и холодного самоконтроля, сердечного влечения и «игры». В кратком определении глубокий и емкий смысл: здесь и метод самопознания, и признание мощного воздействия литературы на жизнь, и подчеркивание игрового характера собственного поведения. Примечательно, что похожую характеристику давал себе и Пушкин.

Стендаль, как и Пушкин, — блистательный собеседник, мастер розыгрышей и мистификаций, умеющий вокруг любого занятия создать легкое пространство игры. «Мало людей, которые <...> мистифицировали мир вдохновеннее, чем он»; «нет числа его обличьям и превращениям»¹, — начинает свое эссе о Стендале Стефан Цвейг. Игровому поведению способствовала страсть француза к самопознанию: «Я пылок, страстен, безумен, искренен до крайности, как в дружбе, так и в любви, но только до первого охлаждения. Тогда от безумия шестнадцатилетнего мальчика я мгновенно перехожу к макьявеллизму пятидесятилетнего мужчины...» (13, 400).

В случае со Стендалем (как, впрочем, и с Пушкиным) осознанность бытовой игры предстает со всей очевидностью, о чем убедительно свидетельствуют воспоминания его современников. Сент-Бёв, Делаклюз, Делакура, Виржини Ансело, Жакмон, П. А. Вяземский, А. И. Тургенев рисуют Стендаля как вдохновенного рассказчика, человека редкого остроумия, любящего «маски», переодевания, мистификации. Например, Виржини Ансело вспоминала, в какую смешную инсценировку превратил Стендаль свое первое знакомство с ее домом, явившись в знаменитый салон в образе развязного, шумного, провинциального гвардейско-

¹ Цвейг С. Три певца своей жизни. Казанова. Стендаль. Толстой. Киев, 1991. С. 88.

го поставщика¹. Еще красочней рассказ П. А. Вяземского в *Записных книжках* о том, как весело и остроумно (и как похоже!) его французский «собрат» представил ему Луи-Филиппа, сымпровизировав демагогическую речь монарха в палате в момент кризиса в 1839 г.² Даже свою смерть Стендаль сумел превратить в мистификацию, завещав выгравировать на гробнице Монмартрского кладбища загадочную надпись: Arrigo BEYLE, Milanese, scrisse, amo, visse³.

Игровое творческое поведение (осознанно или нет ориентированное в будущем на эстетическое задание) — важный момент в выработке обоими писателями своего видения мира и вместе с тем новый этап литературного жизнотворчества. Для сентименталистов (за исключением Стерна и Жан-Поля Рихтера) поведенческая игра — понятие негативное, противопоставленное чувствительности как неискренность и фальшь. В понимании Стендаля и Пушкина игра, напротив, присуща человеческой природе, свидетельствует о богатстве личности, исполнена обаяния и не исключает искренности; в этом они близки романтикам.

Для поэта-романтика характерна устойчивая, не меняющая своей сути «маска» (образ поэта в художественном мире Байрона, Жуковского, Дениса Давыдова). «Маска» могла соответствовать определенному жизненному поведению (Байрон, Жуковский) или не соответствовать (Денис Давыдов), но в любом случае не приобретала спонтанной изменчивости. Если же (как у немецких романтиков) шла ориентация на маску игровую, меняющуюся по прихоти поэта, то за такой игрой, как правило, стояла идея релятивности мира, отсутствия в нем устойчивых ценностей. Пушкин и Стендаль в этом отношении занимают позицию переходную. Для них важно понимание жизни как творчества, а творчества как игры: «Я с наслаждением носил бы маску, я с восторгом переменял бы фамилию» (13, 356), — писал Стендаль.

Для обоих писателей важной формой творческого поведения была игра, ориентированная на литературу, причем особое место принадлежало здесь французской словесности; творческое игровое поведение становилось для обоих важной формой продолжения литературной традиции. Усвоение традиции — процесс сложный, многоплановый, для каждого писателя свой.

Сравнение Пушкина и Стендаля в этом отношении представляет некоторую трудность, так как оставленные ими автобиографические материалы, привлекаемые нами для сопоставительного анализа, не адекватны: различны по жанру, стилю, принципу отбора материала, нуждаются в разного рода дешифровке и не равноценны по значению. Наибольший интерес при изучении бытового игрового поведения Стендаля представляют не письма, как в случае с Пушкиным, а дневники.

Дневники Стендаля — явление уникальное. Продолжая традицию сентиментального дневника с его установкой на «искренность» и «исповедальность»,

Стендаль, изображая свое поведение как «игровое», эту традицию разрушает. Отличие Стендаля от сентименталистов особенно заметно в отборе материала для изображения любовного чувства. «Прекрасным» минутам «поэтической» души, отбираемым, как правило, авторами сентиментального дневника, Стендаль противопоставляет «игровые» моменты своего поведения, изображение которых становится своеобразным залогом искренности. Такими предстают, например, на страницах дневника 1803–1806 гг. истории его юношеских увлечений Аделью, Викториной, актрисой Мелани Луазон.

Принято сравнивать дневники Стендаля с дневниками молодого Толстого. Действительно, напряженное самонаблюдение, постоянное «программирование» собственного поведения, сочетание «страстности с рассудочностью»¹ определяют черты сходства дневников. Но есть между ними и различие, связанное как раз с аспектом, сближающим Стендаля не с Толстым, а с Пушкиным. Это отношение к игре. Для молодого Толстого, как и для сентименталистов, поведенческая игра — понятие негативное, противопоставленное чувствительности как свойство холодного ума. В понимании Стендаля и Пушкина игра, напротив, присуща человеческой природе, свидетельствует о богатстве личности, исполнена обаяния и не исключает искренности. Показательна в этом отношении запись Стендаля в дневнике 1805 г., относящаяся к Мелани: «Невозможно изобразить страсть лучше, чем это делал я, поскольку я действительно чувствовал ее» (14, 140).

Как уже отмечалось, для изучения игрового поведения Пушкина важны не столько его дневники (люди пушкинского поколения не стремятся к самораскрытию и исповедальности в дневнике), сколько его переписка. Письма Стендаля в этом отношении менее интересны, и не потому, что их сохранилось в шесть раз меньше, чем пушкинских. Важнее другое: игровое начало в них сильно приглушено. В письмах он стремится остаться «собой». Примечательно, что его эпистолярное поведение решительно отличается от дневникового (ср., например, дневниковую интерпретацию его отношений с Мелани с той же историей, изложенной в письмах к сестре Полине, к которой, кстати, он частенько обращается в назидательной манере, как, впрочем, и Пушкин к брату Льву).

Творческая сторона поведения молодого Стендаля также раскрывается в сложном соотношении игры и литературы. Аналогии с литературными персонажами в его дневнике — один из способов самопознания. Он постоянно сравнивает себя с любимыми героями, стремится зафиксировать моменты сходства с ними, подчеркнуть свое стремление к игре литературными масками и ролями. Приведенное выше высказывание — «Я считал себя одновременно Сен-Пре и Вальмоном» (13, 265) — характерно для самонаблюдения людей эпохи. Сближение имен Сен-Пре и Вальмона, героев знаменитых эпистолярных романов (*Новый Элоизы* Руссо и *Опасных связей* Шодерло де Лакло), как уже отмечалось, значимо и для Пушкина. Для его игрового поведения также в какой-то мере ха-

¹ Les salons de Paris. Foyers éteints par m-me Ancelot. 2-me éd. Paris, 1858. P. 63–69.

² Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848). М., 1963. С. 264.

³ «Арриджо Бейле из Милана. Писал, любил, жил».

¹ Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Петербург–Берлин. Изд-во З. И. Гржебина. 1922. С. 99.

рактерна ориентация на эти полярно противоположные по нравственным оценкам эпохи литературные персонажи.

Образ Сен-Пре, воплощавший в представлении читателей конца XVIII – начала XIX в. целостную этическую систему, особенно важен для Стендаля. Способность к сильной страсти, тонкость чувствительной души, искренность порывов — все эти качества Сен-Пре молодой Стендаль отмечает в себе и спешит зафиксировать в дневнике черты сходства с героем. Он не устает благодарить Руссо за то, что тот открыл перед ним мир чувств: «Я был бы несчастен до конца жизни, если бы никогда не читал Жан-Жака <...> который дал мне любящий характер и склонность к сильным увлечениям» (14, 86); или: «...ложусь спать, благословляя небо за то, что обладаю душой, которая чувствует так сильно» (14, 156). Дневник тщательно фиксирует детали бытового поведения Стендаля, свидетельствующие об его близости к Руссо: «Когда я пришел к ней, она одевалась. В этих случаях я бываю слишком скромн. Это оттого, что я все еще Сен-Пре» (14, 167).

Отношение Пушкина к Сен-Пре несколько иное: сказывается различие литературных поколений. Чувствительные излияния русскому поэту чужды, и степень отстраненности от героя Руссо у него гораздо большая, чем у Стендаля. Но для игрового поведения Пушкина образ Сен-Пре, вошедший в галерею идеальных мужских героев, занимавших воображение читателей, а особенно читателей-ниц, весьма значим. Герой *Новой Элоизы* — одна из эпистолярных масок Пушкина. В тетрадях поэта есть выписанные его рукой строки из восьмого письма Сен-Пре, которые А. Ахматова, основываясь на анализе цитируемых строк, рассмотрела как подготовительный материал для личного письма¹. Однако, как уже отмечалось, для игрового поведения Стендаля и Пушкина характерно парадоксальное сочетание руссоистского и антируссоистского начала. Поэтому особое значение для обоих писателей приобретает образ блистательного «сверхзлодея» виконта де Вальмона, в котором руссоистская критика цивилизованного человека доведена до предела. Для мира творческой игры Вальмон — истинная находка.

Стендаль разрабатывает тактику и стратегию любовной атаки в духе Вальмона. Главное опасение, о котором он себе неустанно напоминает: «Нет ничего легче, как надоесть ей...» (14, 156); «мое дело — постараться не надоесть ей» (14, 156); «...когда разговор замирает, — говорить о ней самой» (14, 156).

Стиль некоторых дневниковых записей Стендаля, характер фиксации игровых моментов собственного поведения подтверждают его слова о стремлении подражать Вальмону. Он постоянно фиксирует осознанность игры ролями: «Третьего дня я был нежным и покорным влюбленным. Вчера я понял, что фатовство может принести хорошие результаты» (14, 171). Он отмечает все оттенки игрового поведения и достигнутый успех: «Сегодня я был фатом, каким надо быть всегда; я сочетал мое фатовство с самыми нежными словами, но слова эти

были сказаны несколько менее значительно, чем если бы они исходили из непосредственного чувства, и что же — никогда я еще не был так привлекателен в глазах Мелани» (14, 171). Так же как и Вальмон, он постоянно включает самоиронию, которая не исключает, однако, элемент самолюбования: «Нельзя было закончить мой день более эффектным уходом» (14, 140). С чисто вальмоновской пронизательностью в *Дневниках* детально отмечаются все нюансы любовной игры: «разыгрываю ледяную холодность» (1, 25); «разыгрываю полнейшее равнодушие» (14, 5). Подобно Вальмону он с удовлетворением отмечает как удачу унижение соперника: «...он пристал, как смола, и, благодаря моим стараниям, был жалок. Тихо переговариваясь с Мелани, я сумел поднять его на смех» (14, 170).

Ориентация Стендаля на роль Вальмона видна не только в фиксации игровых моментов собственного поведения, но и в манере оценивать аудиторию: «И моя аудитория была вполне достойна меня! Луазон с ее душой, с ее профессией, с ее опытом — это такая женщина, какую, пожалуй, труднее всего обмануть, изображая любовь» (14, 140). Заметим в скобках, что в отношениях Стендаля с Мелани вовсе не всегда превалировал дух игры. Когда он позже, рискуя жизнью, разыскивал ее в горящей Москве (она была в 1808 г. ангажирована в Россию, во французскую труппу императорского театра), все было предельно серьезно¹. Но в 1805 г. ореол героя *Опасных связей* как бы «осеял» повседневное поведение начинающего писателя. Примечательно, что и А. Франс свяжет впоследствии воздействие *Опасных связей* на Стендаля с проблемой творческой игры. Случайной встрече Стендаля с Ш. де Лакло в миланской опере Франс придаст символическое значение передачи эстафеты психологической традиции и изобразит в этюде Стендаль эту встречу как прихоть «изобретательного случая», пожелавшего свести в одной ложе Ла Скала престарелого автора *Опасных связей* и его юного поклонника, усердно штудирующего в жизни роль Вальмона².

В переписке Пушкина середины 1820-х гг., как уже отмечалось, также можно заметить следы воздействия *Опасных связей* («игра» стилями, «обманные» письма, тон некоторых дружеских посланий); и он временами строит игру по роману Шодерло де Лакло и как бы примеряет к себе роль Вальмона. Для нас важен тот факт, что Стендаль и Пушкин не только «играют» по роману, но каждый по-своему соотносит эту игру со своим творчеством, превращая ее, так сказать, в явление эстетическое. Стендаль упоминает в этом плане *Опасные связи* во многих автобиографических произведениях, в трактате *О любви*, в *Воспоминаниях эгоиста*, в *Анри Брюларе*. В романах Стендаля, что не раз отмечалось исследо-

¹ См.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. С. 881.

¹ См.: Мюллер-Кочеткова Т. В. Мелани — Меланья Петровна (Судьба подруги Стендаля) // Стендаль. Встречи с прошлым и настоящим. Рига, 1980. С. 149–168.

² Франс А. Собр. соч. в 8 тт. Т. 8, М., 1960. С. 462.

вателями, игровое поведение переплавляется в художественном произведении в едва уловимый, но вполне устойчивый «автобиографизм»¹.

Выше уже отмечалось, какое огромное значение роман Шодерло де Лакло, эта «умнейшая» книга, имел для пушкинского окружения. Примечательно, что и в глазах Стендаля, высоко ценившего *Опасные связи* за глубину новаторского психологизма, роман Шодерло де Лакло — некая «библия» игрового литературного быта. Он назвал *Опасные связи* «молитвенником провинциалов» (15, 265), подчеркнув тем самым особое место романа на книжном рынке. И хотя Стендаль к лестному комплименту подмешал некоторую долю иронии, его шутивная оценка — почтительная дань знаменитому роману как настольной книге эпохи.

На ранней стадии для обоих игра «по роману» — важный этап подготовки к творчеству. Однако в триаде роман — творческая игра — роман последнее звено — роман — был ими достигнут далеко не сразу (Пушкину удалось быстрее; Стендалю потребовалось лет двадцать). Примечательно, что дневники Стендаля и письма Пушкина раскрывают еще одно звено цепочки, промежуточное, как бы скрытое, но весьма значительное. Это комедия.

В годы учения оба писателя и не помышляют о прозе, и тем более о романе, но зато оба обуреваемы желанием создать комедию, оба упорно изучают поэтику жанра, оба свои первые критические заметки посвящают комедии. В дневниках Стендаля 1801–1809 гг. почти каждая запись, касающаяся литературы, затрагивает комедию (рассуждения о поэтике жанра, мнения о постановке, игре актеров, анализы пьес). Характерны названия его комедийных замыслов, как бы перечисляющие те роли, которые сам Стендаль стремится играть в жизни: *Влюбленный философ*, *Соблазнитель*, *Светский человек*, *Влюбленный обольститель*. Пушкина также в лицейские годы манят похожие замыслы комедий (Так водится в свете, Философ); свою первую критическую заметку *Мои мысли о Шаховском* он посвящает разбору комедии *Липецкие воды*. Хотя ни Пушкину, ни Стендалю не удалось покорить этот «капризный» жанр, он оказал на обоих заметное влияние (умение заметить в жизни «комическое, искусство диалога, речевая характеристика).

Стендаля в комедии больше всего привлекают характеры: «Комедия имеет одно большое преимущество перед трагедией: она изображает характеры» (14, 43). Во встреченных людях он ищет черты комедийного характера, в бытовых ситуациях — материал для сценки, и сам подчас строит поведенческую игру по законам поэтики комедии: «Забавный прием: я расточал ему похвалы, и он принимал их за чистую монету; между тем как они только подчеркивали нелепость того, что он говорил, и побуждали его говорить новые нелепости» (14, 71).

Свое определение остроумия Стендаль также связывает с комедией: «Самым приятным является остроумие естественное, такое, которое тут же изобретается привлекательным человеком <...> он создает комедию характеров, причем главный герой этой комедии привлекателен» (14, 153).

Как известно, даром комедиографа ни Стендаль, ни Пушкин не обладали. Чем же объяснить их упорное стремление создать комедию? Думается, именно тем, что этот жанр удовлетворял двум, в высшей степени свойственным молодым Стендалю и Пушкину импульсам — тяге к игре и тяге к современности. Комедия являлась для них первой и как бы естественной попыткой показать игровое поведение. В ней парадоксально сочеталось условное и естественное. В силу жанровой регламентации именно за комедией была закреплена сфера литературы, изображающей современную жизнь. И вместе с тем в самой природе жанра — условность, «маски» характеров и ситуаций, необходимые для игры.

Игра в прозаическом произведении более опосредована, чем в комедии: жанр налагает свои законы. Однако изображение ее прозаиками, даже близкими по методу, бывает весьма различным. Стендаль и Пушкин также в этом отношении существенно отличаются друг от друга. В романах Стендаля одновременно присутствуют два пласта: непосредственного изображения игры и ее художественного осмысления. Стендаль стремится раскрыть диалектическое соотношение мысль — слово — поступок, и каждая бинарная связь этой цепи становится для него объектом самостоятельного исследования (знаменитый двойной диалог Стендаля).

В пушкинской прозе (в отличие от Стендаля, это не крупные жанры, а преимущественно новелла и повесть) нет эстетического осмысления игры, она дана лишь как непосредственное выражение разнообразных сторон многоистинного, полифонного, подвижного мира. Игра предстает у Пушкина не как одна из форм неестественного, неискреннего поведения, но чаще как выражение радостного и полнокровного бытия. В структуру образов многих пушкинских привлекательных героев (Лиза Муромская, Алексей Берестов, Марья Гавриловна, Владимир Дубровский, персонажи *Романа в письмах*) умение играть входит как естественное свойство, игра придает им обаяние и живость. Новая концепция личности, многогранной, подвижной и противоречивой, включала и «игру» — залог неповторимой индивидуальности героя.

Однако и Пушкин и Стендаль в своей ранней прозе не сразу овладели стихией комедийности. В их первых романах (*Арап Петра Великого* и *Арманс*) ее еще нет, эти произведения предельно серьезны. Но уже в следующих, написанных также в одном и том же году — 1829 (*Роман в письмах* и *Ванина Ванини*), элементы комедии структурно значимы. Сюжетная игра в новелле *Ванина Ванини* связана с мотивом переодевания, лежащим в основе завязки новеллы. Здесь, так же как в пушкинском *Романе в письмах*, переплетение «обманного» и «подлинного» планов — источник сюжетного динамизма и одновременно прием психологической характеристики героев. И здесь читатель искусно введен в заблуждение и «прозревает» вместе с героиней. В обоих произведениях игровая функция

¹ См.: *Прево Ж.* Стендаль. Опыт исследования литературного мастерства и психологии писателя. М.–Л., 1960; *Martineau H.* Le cœur de Stendhal. Histoire de sa vie et de ses sentiments. I (1783–1821). Paris, 1952; *Del Litto V.* La vie de Stendhal. Paris, 1965; *Marsan J., Stendhal.* Paris, 1932; *Gerlach-Nielsen.* Stendhal théoricien et romancier de l'amour. Copenhagen. 1965; *Фрид Я.* Стендаль. Очерк жизни и творчества. М., 1958.

перемещается в паре любящих от одного партнера к другому (у Пушкина сначала «играет» Лиза, потом Владимир, у Стендаля сначала Пьетро Миссирилли, потом Ванина Ванини). Под пером Пушкина и Стендаля игровые элементы, стихия комедийности вторгаются в «высокую» прозу, не нанося ущерба ее значительности и глубине.

Вторая глава

«РОБКИЙ ВКУС НАШ НЕ СТЕРПИТ ИСТИННОГО РОМАНТИЗМА»

В романтической поэзии художественные точки зрения радиально сходятся к жестко фиксированному центру, а сами отношения однозначны и легко предсказуемы (поэтому романтический стиль легко становится объектом пародии).

Лотман

Тема «Пушкин и Стендаль» изучена, как уже отмечалось, недостаточно. Интерес к ней исследователей до последнего времени выражался чаще всего в форме отдельных замечаний или небольших работ, посвященных частным вопросам¹. Творческая конгениальность Пушкина и Стендаля не лежит на поверхности

¹ См.: Гус М. «Пиковая дама» // 30 дней, 1934, № 6. С. 75–80; Жирмунский В. М. Пушкин и западноевропейская литература // Временник пушкинской комиссии. 3. 1937. М.–Л. С. 93–94; Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 69–70; Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962. С. 78–80, 146, 147 и др.; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 371–372; Менье А. К вопросу о Стендале в России // Русско-европейские литературные связи. М.–Л., 1966. С. 108–109; Литвиненко Л. Г. Пушкин и театр. М., 1974. С. 159–161, 199, 202; Чичерин А. В. Пушкин, Мериме, Стендаль (О стилистических соответствиях). // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Л., 1974. С. 142–150; Кочеткова Т. В. Стендаль в личной библиотеке Пушкина // Пушкинский сборник. Рига, 1968. С. 114–123; Михайлов А. Д. Пушкин и Стендаль // Искусство слова. М., 1973. С. 121–124; Gibian G. Love by the book: Pushkin, Stendhal, Flaubert // Comparative literature. Oregon, 1956, № 2. Vol. 8. S. 97–109.

С 1979 г. монографически над темой Пушкин и Стендаль начинает работать Вольперт Л. И., ее статьи печатаются в «Болдинских чтениях» за 1979, 1982, 1983, 1985, 1986. Кроме того, изданы работы: 1) «Я с наслаждением носил бы маску...» // Пушкин и психологическая традиция в европейской литературе. Таллинн, 1980; 2) Поэтика «истинного романтизма» в автобиографической прозе Пушкина и Стендаля // Филологические науки в Тартуском ун-те. Тарту, 1982; 3) Психологизм ранней прозы Стендаля и Пушкина («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 646. Тарту, 1983; 4) Эстетические взгляды Стендаля и Пушкина (К проблеме языка и стиля) // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 693. Тарту, 1985; 4) Пушкин и Стендаль (К проблеме типологической общности). Пушкин. Исследования и материалы, Т. XII. Л., 1986; 5) Тема безумия в творчестве Пушкина и Стендаля («Красное и черное» и «Пиковая дама») // Пушкин и русская литература. Рига, 1986; 6) Историзм «истинного романтизма» ранней прозы Стендаля и Пушкина // Проблемы метода и жанра в зарубежных литературах. Тарту, 1988; 7) Наполеоновский «миф» у Пушкина и Стендаля //

и раскрывается не сразу. Примечательно, что и связь Лермонтов — Стендаль изучена мало (в *Лермонтовской энциклопедии* французский писатель бегло упоминается один раз). А вместе с тем глубинная творческая близость Лермонтова к Стендалю не вызывает сомнений (характер иронии, феминистская тема, мотивы адюльтера, «коляски», «игры», близость образов Красинского и Сореля, Веры и г-жи де Реналь и мн. др.). Однако и эта связь не бросается в глаза и раскрывается не сразу¹.

Что касается проблемы «Пушкин и Стендаль», то большая часть наблюдений ученых касалась сюжетно-тематической и образной связи *Пиковой дамы* с романом *Красное и черное*. Однако сближение этих имен представляет интерес не только в связи с вопросом преемственности, но и с точки зрения изучения параллельных процессов в развитии национальных литератур. Формирование Стендаля и Пушкина, основателей французского и русского реализма, — пример сходства пути двух писателей-новаторов, вступающих в борьбу с одними и теми же литературными явлениями и независимо друг от друга прокладывающих дорогу новому художественному методу. Литературная связь предстает в подобных случаях не в таких формах, как усвоение, отталкивание, полемика, а в форме параллельных поисков и творческих аналогий. В конгениальной близости Пушкина и Стендаля важно типологическое сходство, проявляющееся при сопоставлении целостных структур произведений, основ художественного метода, места писателей в истории своей литературы. Ряд типологических соответствий, о которых пойдет речь далее, можно обнаружить при сопоставлении Пушкина и с другими писателями, но совокупность этих соответствий характерна именно для них двоих.

Сходство Пушкина и Стендаля как художников определяется многим. Оба они — писатели-мыслители, живо интересующиеся общественными проблемами, политикой, наукой, публицисты и критики, озабоченные состоянием отечественной словесности. Оба — писатели, воспитанные на идеях просвещения,

Пушкинские чтения. Таллинн, 1990; *Volpert L. I. Stendhal et Pouchkine // Campagnes en Russie: sur les traces de Henri Beyle dit Stendhal [Rencontres stendhaliennes franco-russes, 1994] Paris, 1995. P. 210–223* (в дальнейшем: *Campagnes en Russie*); *Troubetskoï V. Folie et bonheur. Quelques réflexions sur Pouchkine et Stendhal // Campagnes en Russie. P. 146–155; Dmitrieva E. Stendhal dans les revues Russes des années 1830 (le thème de Rome païen et de Rome chrétien) // Campagnes en Russie. P. 148; Соколова М. В. Стендаль. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1960–1993). М., 1995.*

¹ См.: *Вольперт Л. И. Лермонтов и Стендаль («Княгиня Лиговская» и «Красное и черное»)* // Михаил Лермонтов. 1814–1889. Нордические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 3. Под ред. Ефима Эткинда. СПб., 1992; *ее же: От «верной» жены к «неверной»* (Пушкин, Лермонтов, французская психологическая традиция) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия. 1. Тарту, 1994; *Etkind E. Stendhal et Lermontov. La guerre desesthétisée // Campagnes en Russie. P. 240–245. Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции (в Царстве Гипотезы). Таллинн, 2005.*

сенсуализма и рационализма, с недоверием относящиеся к немецкой идеалистической философии. Оба они — смелые вольнодумцы, решительные противники всех форм политического деспотизма, оба воспринимают разгром освободительного движения как личную трагедию. Оба они могли бы подписаться под словами Мериме о вторжении французских войск в 1823 г. в Испанию с целью восстановления монархии: «Я уверен, что мы возьмем Кадис с одного приступа, потому что принц генералиссимус и белая кокарда прикажут делать это автоматам, получающим десять су в день, а называются эти автоматы — “французы”. Согласитесь, что жизнь в таком веке, как наш, очень жалка <...>. На свободу нет надежды!»¹. Дебаты во французском парламенте на эту тему горячо обсуждались в России². Пушкин, как и многие из его окружения, с живым сочувствием следил за ходом революции в Испании³. Восприятие ими французской революции и наполеоновских войн во многом сходно: «Какое счастье, что французы проиграли сражение при Ватерлоо! — писал Стендаль в 1825 г. — Если бы Наполеон победил, мы остались такими же ослепленными военной славой тупицами, какими были в 1812 году»⁴. Пушкин в таком же духе понимал разницу между истинным и «квасным» (эпитет П. А. Вяземского⁵) патриотизмом. Сложное, противоречивое, получающее все новое наполнение их отношение к Наполеону в конечном итоге оказывается очень близким. Оценка Пушкина: «мятежной вольности наследник и убийца» — могла бы стать эпиграфом ко многим работам Стендаля о Наполеоне.

Оба писателя постоянно ощущают себя под надзором. Во времена Империи Стендаль привык таиться от шпионов Фуше, в Италии за ним следила австрий-

¹ *Мериме П. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М., 1963. С. 8.*

² В марте 1823 г. в Палате между Манюэлем и Шатобрианом, тогдашним министром иностранных дел, пять дней шли бурные прения: вводить ли войска. Манюэль был лишен звания депутата и силой выведен из Палаты.

³ Вспомним, что с именем лидера либералов, противника вторжения французов в Испанию Манюэля в строфе о «важном споре», который умел вести Онегин, Пушкин растался труднее всего («О Байроне, о Манюэле, О карбонарах, о Парни, О генерале Жомини»; VI, 545); оно оставлено во всех промежуточных редакциях и опущено лишь в последний момент работы над 5-й строфой 1-й главы.

⁴ Цит. по кн.: *Реузов Б. Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974. С. 85.*

⁵ По поводу приезда Ж. Ансело в Россию и откликов на его книгу *Шесть месяцев в России* Вяземский писал: «Я полагаю, что любовь к отечеству должна быть слепа в пожертвованиях ему, но не в тщетном самодовольстве: в эту любовь может входить и ненависть» // Московский телеграф. 1827. Ч. XVI. № 14. С. 232. Пушкин по этому же поводу писал Вяземскому: «...овладей этим Lancelot <...> и не пускай его по кабакам отечественной словесности. Мы в сношениях с иностранцами не имеем ни гордости, ни стыда» (XIII, 279).

ская полиция, в Чивитта-Веккиа он подозревал в слежке своего помощника¹. Пушкин также всегда ощущал «надзор» и с времен южной ссылки опасался перлюстрации писем. В своей переписке оба охотно использовали эзопов язык, шифровку, намеки, аллюзии². Оба писателя мучительно страдали от долгов и безденежья (Пушкин писал Инзову, задержавшись с отдачей долга: «Мне стыдно <...> Я совершенно погибал от нищеты»; подл. по-франц. XIII, 90); Стендаль, обращаясь за деньгами к другу Мересту, сравнивает себя со стрекозой, «которая пропела»³ и мучительно страдает от недоверия друзей (Стендаль в 1820 г. даже подумывал о самоубийстве в связи с распространившимися в Милане слухами, что он шпион Бурбонов).

Усиление трагичности мировосприятия в конце жизни у обоих писателей связано было также с ощущением ими все усиливающегося разрыва с читательской аудиторией. Тот факт, что Стендаля почти не читают, Бальзак объяснял неразвитостью читательских вкусов. Сам Стендаль свои лучшие произведения посвятил, используя выражение Шекспира, «to the happy few» («немногим счастливым»), понимая под этой категорией читателей тонкого вкуса, подлинных ценителей искусства, людей прогрессивных демократических взглядов. Для Пушкина слова Генриха V из одноименной хроники Шекспира (акт 4, сцена 3): «Нас мало избранных счастливых» также весьма значимы, он вложил их в уста уже выпившего яд Моцарта: «Нас мало избранных, счастливых праздных» (VII, 133). Оба в полную меру официально были признаны лишь в восьмидесятые годы XIX в. (Пушкин — в связи с открытием в июне 1880 г. в Москве памятника, Стендаль — в связи с находкой в 1888 г. его рукописного архива). Широкая читательская аудитория, правда, сумела оценить Пушкина при жизни, в отличие от французского массового читателя — к Стендалю признание пришло, как он многократно предсказывал, в восьмидесятые годы XIX в.⁴

Их вкусы во многом сходились: оба они — страстные меломаны, поклонники Россини, их любимые оперы — *Дон Жуан* Моцарта и *Тайный брак* Чимарозо. Литературные пристрастия Пушкина и Стендаля, как это ни парадоксально, целиком принадлежат французскому XVII, а не XVIII столетию. «Величавый» Корнель, «поэт тревоги» нежный Расин, бессмертный «исполин-Мольер» остаются для обоих недостижимыми образцами. Стендаль высоко оценивает Мадлен

де Лафайет (ее роман *Принцесса Клевская* он ставит, несколько увлекшись, выше всех романов Вальтера Скотта¹), а Пушкин — Лафонтена, чьи басни и сказки вызывают его неизменное восхищение.

Французский XVIII век важен для обоих писателей прежде всего идейными исканиями. Что же касается эстетических достижений века, то они оба не ставят их слишком высоко. Пушкин и Стендаль редко упоминают о Монтескье и Дидро как художниках², сдержанно оценивают Вольтера-трагика, их восхищение вызывает только Бомарше. Психологу Стендалю важны произведения Жан-Жака Руссо и роман Прево *Манон Леско*. Пушкину интересны веяния предромантизма, он поэтически прославил Парни и А. Шенье.

Сходство эстетической позиции Пушкина и Стендаля проявляется, прежде всего, в их отношении к романтизму. Первая треть XIX в. — эпоха, когда романтизм еще овеян ореолом раскрепощения искусства. Эстетические открытия романтиков представлялись бесчисленными и неисчерпаемыми. Им принадлежала не только концепция искусства как высшего проявления человеческого духа, но и новая интерпретация категорий исторического, национального, народного, фольклора, иронии, авторского «я». Романтики по-своему осмыслили античность, средневековье, Возрождение, заново прочли Шекспира, Данте, Сервантеса, Кальдерона, Гоцци, дали новую трактовку вечных образов (*Дон Жуан*, *Прометей*, *Сатана*), ввели в литературу множество свежих мотивов и тем, создали новую поэтику.

Первая треть XIX в. — время резкого убыстрения литературного процесса. В разгаре еще бои романтиков с классиками, а уже многие приемы романтизма устаревают и становятся штампами. Нередко поэтому писатели, считающие себя романтиками, не отказываясь от достижений романтизма, становятся его беспощадными и язвительными критиками (Стендаль, Мериме, А. де Мюссе, Гейне, Пушкин, Лермонтов). Сложное отношение новаторов двадцатых годов к современному им литературному развитию нашло выражение в счастливо придуманном Пушкиным и Стендалем термине истинный романтизм.

Этот термин они находят независимо друг от друга и почти одновременно. Стендаль во второй части трактата *Расин и Шекспир* (1825) раскрывает его смысл и дает «рецепт» истинно романтической трагедии. Пушкин в это же время создает трагедию *Борис Годунов*, которую как бы спонтанно строит по этому «рецепту». Он называет ее истинно романтической и опасается за ее судьбу в связи с ее дерзким, вызывающим новаторством: «...робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма» (XIII, 244–245). Совпадение взглядов на драму не удивительно: оба писателя, кроме всего прочего, ориентируются на шекспировскую традицию.

¹ Его помощник посмел взломать замок и проникнуть в комнату консула, когда тот был в Париже (См.: *Stryiński C. Soirées du Stendhal Club. Paris. 1905. P. 246.*

² См.: *Crouzet M. Stendhal et L'italialité. Essai de mythologie romantique. Paris, 1982. P. 368; Вольперт Л. И. Дружеская переписка Пушкина михайловского периода (сентябрь 1824 г. — декабрь 1825 г.) // Пушкинский сборник. Учен. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1977. С. 54–60.*

³ *Felberg L. Stendhal et la question d'argent ou cours de sa vie. Aran. Suisse. 1986.*

⁴ Поляк Станислав Стриенский в 1880 г. в библиотеке Гренобля находит запыленные рукописные фолианты, расшифровывает их, издает, французы впервые читают *Дневник, Анри Брюлар, Люсьен Левен*; к Стендалю приходит слава.

¹ О близости образов принцессы Клевской и Татьяны Лариной см.: *Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956. С. 347.*

² Стендаль с восхищением отзывался лишь о Жаке-Фаталисте (13, 336) и о письмах Дидро к м-ль Воллан (8, 624).

Как известно, «самоназывание» нового направления часто свидетельствует об отношении к предшествующей традиции — принципиальном отрыве от нее («футуризм») или подчеркнутой приверженности. Название «истинный романтизм» (Стендаль чаще всего выражается на итальянский манер «романтиссизм») вводится им и Пушкиным не только потому, что в ходу старый термин, а новый («реализм») еще не придуман¹, но и как признание достижений романтиков, и в то же время знак отталкивания от них. Общее понятие «романтизм» выступает здесь одновременно синонимом новаторства и устаревания.

К середине двадцатых годов у обоих писателей формируется новая эстетическая программа, в которую как положительный элемент входит все, что сближает их с романтиками; все же то, что их разделяет, осмысливается в форме отрицания, как система отказов, своеобразная «минус-программа».

Понимание «истинного романтизма» складывается в русле их рассуждений о романтизме вообще. Высказывания Пушкина о романтизме немногочисленны, разрознены и в достаточной мере противоречивы. Стендаль же, будучи в гораздо большей степени теоретиком, посвятил концепции романтизма не только трактат *Расин и Шекспир*, но и многие страницы писем, работ по истории музыки, живописи, литературы.

Для обоих писателей характерна глубокая неудовлетворенность господствующими в литературе эпохи воззрениями на романтизм. «Кстати: я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме» (XIII, 184), — пишет Пушкин П. А. Вяземскому, а в письме к А. А. Бестужеву эту мысль повторяет: «Сколько я ни читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер врет» (XIII, 245). Стендаль, обнаружив в 1813 г. в Курсе драматической литературы А.-В. Шлегеля термин «романтизм», принимает его как удачно найденный², но быстро убеждается, что смысл, вкладываемый в него французскими и немецкими романтиками, далек от его собственного понимания. Назвав одну из глав трактата *Расин и Шекспир* «Что такое романтизм?», он высмеивает «неясные и абстрактные» определения романтизма французскими критиками, которые подводят под это понятие «все унылое», «мечтательный жанр», воспевание смерти. Ср. у Пушкина: «Французские критики имеют свое понятие об романтизме. Они относят к нему все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности» (XII, 179). Стендаль, иронически характеризуя произведения по мнению многих критиков «романтические» (*Жан Сбогар* Нодье, *Ган Исландец* Гюго, *Элоа* А. де Виньи, *Элегия* Ламартина и др.), предлагает свое понимание романтизма. Не удивительно, что Мериме после выхода трактата *Расин и Шекспир* писал ему: «Вы блестяще изложили суть дела, и я надеюсь, что впрямь никто уже не назовет романтиками гг. Гюго, Ансело и их присных»³.

¹ Термин *реализм* впервые употреблен Шамфлери (Champfleury) в сборнике-манифесте «Le réalisme» (1856).

² *Stendhal*. Mélanges de littérature. Paris, 1933. Т. III. Р. 137–141.

³ *Мериме П.* Собр. соч. в 6 тт. Т. 6. М., 1963. С. 9.

Пушкин имел в виду эти же имена и произведения, а в России прежде всего Жуковского и авторов массовой элегии.

Употребляя термин «романтизм» в двух значениях: типологическом как смелое эстетическое новаторство во все времена и конкретно-историческом как литературное направление определенной эпохи, Пушкин и Стендаль противопоставляют «истинный романтизм» вневременной концепции и вкладывают в этот термин глубоко полемический смысл.

Один из главных пунктов расхождения с романтиками — принцип мировосприятия. Для обоих решительно неприемлем субъективистский монизм романтиков. Успехи естествознания, философии, новой исторической школы давали образец объективного исследования мира. Оба писателя с живым интересом знакомятся с внелитературными источниками познания природы и человека, оба в курсе новейших достижений естествознания, философии и исторической науки¹. Субъективный взгляд на мир не способен, по их мнению, правдиво отразить действительность, так как все разнообразие мира в этом случае ограничено единством воспринимающего «я». Показательно отношение обоих писателей к Байрону. Его творчество, в их глазах, — лучшее, что создал романтизм. Однако в середине двадцатых годов восхищение Байроном уступает место переоценке обоими писателями его творчества. «Он представил нам, — писал Пушкин, — призрак себя самого. Он создал себя вторично то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром <...> В конце <концов> он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...» (XI, 51). Ср. с характеристикой Байрона в *Расине и Шекспире*: «Лорд Байрон, автор нескольких великолепных, но всегда одинаковых героид <...> вовсе не является вождем романтиков» (7, 28). Однако, как только Байрон начинает преодолевать субъективизм и создает *Дон Жуана*, Стендаль и Пушкин возвращают ему свое восхищение. «Последние песни *Дон Жуана* — самые прекрасные из всех поэтических произведений, которые я читал в течение последних двадцати лет» (8, 640), — писал Стендаль в *Жизни Россини* (1824). Пушкин признавал, что своего Онегина он пишет «в духе *Дон Жуана*».

В преодолении художественного субъективизма Пушкин и Стендаль видят задачу следующего этапа литературного развития. Однако объективизация повествования — сложный процесс, для его достижения понадобится творческая энергия многих поколений писателей; «истинные романтики» — первые из них.

Основными приемами объективации повествования становятся для Пушкина и Стендаля множественная точка зрения и ирония. Поставив еще в юности перед собой задачу научиться изображать жизнь в ее полноте и противоречивости, Стендаль выдвигает экспериментальную задачу коллективного анализа одного и того же объекта, что, как он полагает, является гарантией объективности: «Ана-

¹ См.: *Алексеев М. П.* Пушкин и наука его времени // *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 5–160; *Забабурова Н. В.* Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов-на-Дону, 1982. С. 12–51. В дальнейшем: *Забабурова Н. В.*

лизировать сообща так, чтобы каждый изложил свои наблюдения и можно было сопоставить их с наблюдениями другого»¹.

Эту мысль Стендаль развивает в *Красном и черном*, где есть пласт размышлений о поэтике романа, «по-филдинговски» или, скорее, «по-стерниански» вкрапленный в текст произведения (заметим, что и Пушкин, и Стендаль хорошо знали и высоко ценили Филдинга и Стерна). Существенный интерес представляет принципиально важное для Стендаля сравнение романа с зеркалом, к которому он трижды возвращается, каждый раз дополняя и уточняя его. В первый раз оно появляется в качестве эпиграфа к главе *Ажурные чулки* как «чужое слово» (мысль Сен-Реаля): «Роман — это зеркало, которое наводишь, идя по дороге». К банальному сравнению (взгляд на искусство как на зеркало известен уже с античности) Сен-Реаль добавил важную для Стендаля идею движения и изменчивости отражения. Второй раз это сравнение — авторское слово, прямое обращение к читателю (подобное обращения автора к Madame в *Тристане Шенди* Стерна): «Эх, сударь, роман — это зеркало, которое наводишь на большую дорогу. Оно отражает то небесную лазурь, то грязь дорожных луж. Почему же человека, который несет зеркало в своей дорожной котомке, вы обвиняете в безнравственности?» (355)². Это мысль самого Стендаля. Обычно обращают внимание на ту сторону сравнения, которая полемична по отношению к поэтике классицизма («то небесная лазурь, то грязь дорожных луж»). Важнее другое: зеркало не закреплено, что приводит к обилию отраженных картин. Человек идет по большой дороге и несет в заплечной корзине зеркало, которое все время меняет угол отражения. Одно и то же в нем поминутно отражается по-разному³. Это — аналитическое зеркало, которое служит задаче объективного исследования жизни⁴. Найденный Стендалем образ как нельзя лучше воплотил идею нового видения мира, противопоставленного субъективизму романтиков: «В романтической поэзии художественные точки зрения радиально сходятся к жестко фиксированному центру, а сами отношения однозначны и легко предсказуемы (поэтому романтический стиль легко становится объектом пародии)»⁵. Стендалевский способ

изображения жизни ученые (Жан Прево, Жан-Луи Бари, Я. Фрид) назвали «кинематографическим». Мир как бы видится одновременно множеством глаз во множестве ракурсов и проекций¹. Подобное видение мира встречалось уже в практике немецких и французских романтиков (*Кот в сапогах* Л. Тика, *Жан Сбогар* Ш. Нодье); но они не давали теоретического осмысления приема и, в отличие от Стендаля, их меньше всего интересовала конкретная живая реальность.

Игра точками зрения лежит в основе иронии, важного приема объективации повествования у Пушкина и Стендаля. В иронии всегда сталкиваются по меньшей мере две точки зрения. Бальзак писал о неповторимом, «особом» юморе Стендаля, в чьей манере излагать события «есть что-то невыразимо ироническое и лукавое»². Это «что-то» и есть, на наш взгляд, тонкая игра точками зрения. Действительно, «полуирония» Стендаля трудно уловима — это и не вольтеровская ирония (отрицание под видом утверждения), и не саркастическая ирония Свифта, и не юмористическая ирония Филдинга и Стерна, и не ирония Диккенса, построенная, главным образом, за счет особой организации речевой системы.

В *Красном и черном* ирония подсвечивает авторское отношение к героям (они часто не понимают себя, других, мотивы собственных поступков). Как пример рассмотрим эпизод с посещением верьерской тюрьмы г-ном Аппером (историческое лицо, французский публицист и филантроп, ратовавший за улучшение условий политических заключенных и подвергавшийся за это гонениям). Ироническое поле создается во многом за счет обыгрывания ключевого слова «либерал»: лукавое переплетение его разнообразных смысловых наполнений создает сильный иронический эффект. Это слово — и своеобразный «жупел», и знак необоснованных претензий местных «псевдолибералов», и расхожее «доносительное» словечко. В устах местных ретроградов оно становится ругательством, причем персонаж, употребляющий это слово с оттенком пренебрежения, часто имеет весьма темное представление о его значении. Оно у всех на устах. «Может быть, этот парижанин и вправду либерал <...>, но что он может сделать дурного нашим беднякам или узникам?» (56), — удивляется аббат Шелан, помогший г-ну Апперу проникнуть в верьерскую тюрьму. Ему вторит робкий вопрос г-жи де Реналь: «А что же дурного может сделать этот парижанин нашим узникам?» (56). Директор дома призрения г-н Вально считает «либералами» и бедного лекаря, поскольку «он совершил все итальянские походы» Наполеона, и хозяина книжной лавки, поскольку тот «торгует книгами». Страх перед разоблачением бесчеловечных порядков в тюрьме и невозможность «стать посмешищем в глазах либералов», делает г-на Аппера в глазах Вально опасным вольнодумцем.

Многослойность иронии Стендаля определена и насмешливым отношением автора к самим «либералам», вернее — «псевдолибералам». Тот факт, что сын плотника, Жюльен Сорель, оказался в составе почетной гвардии, встречающей короля, возмутил многих, но сильнее всего — поборников «политического ра-

¹ *Stendhal*. Pensées: Filosofia nova. Paris, 1831, vol. 1. P. 137–141 (перевод мой. — Л. В.).

² Если сравнение романа с зеркалом в первый раз появляется как чужое слово, во второй — как рассуждение автора, то в третий — со ссылкой на это рассуждение: его употребляет издатель в вымышленном споре с автором о том, следует ли вставить в роман страницу многоточий. Примечательно, что хотя Стендаль в романе не использует стернианский прием постановки многоточий (которым, кстати, Пушкин в *Евгении Онегине* пользуется), мысль о нем присутствует в сознании автора *Красного и черного*, и он хочет, чтобы читатель знал о ней.

³ *Эпштейн М.* О стилевых началах реализма (поэтика Стендаля и Бальзака) // Вопросы литературы. 1977, № 8. С. 109.

⁴ Напомним эпиграф Стендаля ко второй части трактата Расин и Шекспир: «Старец: Продолжаем. Юноша: Исследуем» (7, 43).

⁵ *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 43. В дальнейшем: *Лотман Ю. М.* Роман в стихах.

¹ О множественной точке зрения у Пушкина см.: *Лотман Ю. М.* Роман в стихах. С. 44–46.

² *Бальзак О. де.* Собр. соч. в 15 тт. Т. 15. М., 1955. С. 364.

венства»: «Все в один голос принялись возмущаться мэром, в особенности либералы» (157). В таком же ключе комментируется их преувеличенное усердие в чествовании короля: «А вечером в Верьере либералы ухитрились устроить иллюминацию на своих домах во сто раз лучше, чем роялисты» (167). Авторский иронический комментарий как нельзя лучше воссоздает политический климат французской провинции кануна революции 1830 г.

У Пушкина (*Евгений Онегин*, *Капитанская дочка*)¹, и особенно у Лермонтова (*Княгиня Лиговская*, *Герой нашего времени*) схожий прием «полуиронии» встречается весьма часто. Однако для Лермонтова, чье мироощущение окрашено в трагические тона в гораздо большей степени, чем пушкинское, это неумовимое «что-то» часто соседствует с желчной насмешкой, исполненной сарказма.

Ирония, многогранно разработанная как тип мироощущения и стилиевой прием просветителями XVIII в., была заново пересмотрена немецкими романтиками, придавшими этой категории значение краеугольного камня всей их эстетической концепции. Для них также характерна игра точками зрения, которые меняются по прихоти автора. Однако романтическая ирония отрицает истинность мира: игра точками зрения раскрывает двойное отношение единого субъекта, но мы ничего не узнаем об объекте. Реалистическая ирония предполагает один и тот же объект и множественность субъектов. Для Пушкина, Стендаля, Мериме, Гейне, Лермонтова истина в том, что мир сложен и истинна множественность мира; ирония помогает эту сложность раскрыть. Философски такое понимание близко концепции Гегеля, определявшего ценность иронии в зависимости от того, способствует ли она установлению объективного смысла действительности. Выдвигая на первый план высоко им ценимую сократовскую иронию, автор *Эстетики* отрицал любое прямолинейное определение. «Истинным романтикам», для которых ирония — не столько стилиевой прием, сколько мироощущение, такой взгляд был органически близок. Осознанно или нет, они трактуют иронию в гегельянском ключе, для них она важный способ познания жизни и одновременно эстетический механизм оценки действительности.

¹ См.: Greenleaf M. The Double Lorgnette of Irony // Greenleaf M. Pushkin Romantic Fiction: Fragment. Elogy. Orient. Irony. Stanford. University Press. 1994. P. 215–237.

Третья глава

«УДАНЫ С ОБНАЖЕННЫМИ САБЛЯМИ ПРЕСЛЕДОВАЛИ НЕСКОЛЬКО КУР»

(Как изображать войну и природу?)

С полудня до трех часов мы хорошо видим все,
что вообще можно видеть из сражения,
то есть ровно ничего.

Стендаль

Автобиографическая проза «истинного романтизма» — новый этап в развитии автобиографических жанров. Дневники Стендаля, письма и путевые очерки Пушкина, переписка Мериме, путевые очерки Гейне при всем своеобразии стиля каждого из писателей обладают одной важной общей чертой — отсутствием субъективного пафоса. Живая связь «новых романтиков» с окружающим миром отчетливо видна при сравнении с дневниками и письмами Байрона, чья автобиографическая проза при многих чертах сходства (раскованность, разговорность, «мозаичность», ирония) обладает и существенным отличием — принципиальной обращенностью автора на себя (исключение составляют лишь дневники и письма Байрона последнего, «греческого» периода; субъективный пафос им свойственен в значительно меньшей степени).

Новаторское своеобразие поэтики автобиографической прозы Пушкина и Стендаля удобнее всего проследить на обработке ими излюбленных тем романтиков: темы войны и темы природы. Трактовка этих тем обоими писателями отражает общий процесс переосмысления «истинными романтиками» прекрасного как эстетической категории. В новом понимании область искусства — не только прекрасное (или его антитеза — безобразное), но и вся действительность в целом, а общая оценка того или иного реального явления как внеэстетического отнюдь не означает его трактовку как художественно малозначащего. Существенной для «истинных романтиков» была и борьба против отождествления эстетически значимого и *исключительного*, героического. Отсюда важная роль развенчания войны как апофеоза героической личности.

Тема войны, имеющая устойчивую одическую традицию (предмет *сладкозвучных лир*) и традицию батальной романтики (безумные удалцы, выказывающие чудеса храбрости, и мрачные «байронические герои», ищущие смерть или вершащие месть на поле брани), связывается в русской и французской литературной традиции конца XVIII — первой трети XIX в. с системой штампов, придающих войне ореол героики и красоты. Если учесть к тому же, что наполео-

новская эпоха внесла в военные действия добавочный элемент эстетического (Наполеон стремился превратить сражение в грандиозное театральное действо¹), станет ясно, какая творческая энергия и смелость потребовались от писателей эпохи для деэстетизации войны. Завершат эту линию в XIX в. в России Л. Толстой, во Франции Э. Золя, но честь зачинателей нового изображения войны принадлежит Пушкину и Стендалю.

Новый метод изображения войны разрабатывается ими прежде всего в автобиографической прозе. Новаторский подход было легче проявить на материале не совсем связном, без традиционных признаков художественных жанров (сюжет, занимательность, любовная интрига); форма письма, дневника или очерка лучше отвечала заданию.

Хотя привлекаемые нами для анализа произведения — *Путешествие в Арзрум* Пушкина и *Дневник* и *Жизнь Анри Брюллара* Стендала — различны по жанру и нуждаются в разных ключах для дешифровки, приемы деэстетизации войны в них во многом сходны. Идейная основа сходства — общность позиции. Пушкин критически воспринимает поход Паскевича, Стендаль — итальянскую, австрийскую и русскую кампании Наполеона.

В описании войны оба писателя строго «фактичны» и избегают каких-либо элементов «занимательности»: «Нигде у Пушкина нет и попытки сюжетно оформить свои записи, ввести в них фабульный элемент. Он не сочиняет ни речей будто бы сказанных, ни людей, будто бы им встреченных в нужный момент. Всюду строгая достоверность; даже ни одна фамилия не переименована...»².

Деэстетизация войны требовала обновления всех приемов, от самых общих до деталей и частных. Прежде всего «истинные романтики» предлагают новое видение битвы, предстающей не как исполненное зловещей красоты грандиозное зрелище (см., например, описание битвы Денисом Давыдовым³), а как сниженная и малопривлекательная картина. Их путь в этом отношении был различен: Стендаль с первых шагов писателя видел войну именно такой, а Пушкину надо было преодолеть привычные представления.

В юношеских стихах Пушкина-лицеиста, воспевающих победу 1812 г., звучали «фанфары» и «литавры» сладкозвучных од, и даже в конце 1820-х гг. в *Полтаве* он еще предлагает героизированное изображение боя; но это было в чем-то данью жанровой структуре и определялось требованиями поэтической традиции. Однако в автобиографической прозе конца 20-х г. он уже решительно отходит от такого изображения битвы. Сражение здесь — расщепленное на мелкие эпизоды событие, воспринимаемое отдельными участниками как малопонятная и сумбурная батальная суета. В таком же ключе отказа от «эпического всеведения» делает и Стендаль дневниковую запись в мае 1813 г.: «С полудня до трех часов мы хо-

рошо видим все, что вообще можно видеть из сражения, то есть ровно ничего» (6, 601). Опыт русской кампании и его осмысление в автобиографической прозе обогатили Стендала-художника, подготовили его к созданию хрестоматийно известного описания в *Пармской обители* битвы при Ватерлоо.

В *Путешествии в Арзрум* та же композиционная техника батальных сцен. Картина боя дается в динамике, высвечиваются детали, которые способна различить одна пара глаз, и все описание построено так, чтобы оно производило впечатление отсутствия какого-либо продуманного плана: «Я остался один, не зная в которую сторону ехать, и пустил лошадь на волю божию <...> Я увидел генерала Муравьева, расставлявшего пушки. Вскоре показались делибаши, закуружились в долине, перестреливаясь с нашими казаками <...> Турки обходили наше войско, отделенное от них глубоким оврагом. Граф послал П<ущина> осмотреть овраг. П<ущин> поскакал. Турки приняли его за наездника и дали по нем залп. Все засмеялись» (VIII, 469). Современная исследовательница, сравнив официальные репортажи и страницы военной литературы с рисующим тот же эпизод пушкинским текстом, отмечает нарочитую сдержанность автора: «Пушкин находится в оппозиции к несколько цветистой военной беллетристике»¹.

В изображении батальных сцен у Пушкина и Стендала есть как бы два плана: война, как она представляется романтическому воображению, и война, как она есть на самом деле. В такой манере подачи материала берет начало то *переигрывание* романтических ситуаций и картин, которое будет столь характерно для русского и французского реализма (Гоголь, Гончаров, Л. Н. Толстой, Мери-ме, поздний Бальзак, Флобер и др.). Важным средством подобного изображения становится ирония. Иронический эффект достигается столкновением точек зрения автора — участника битвы — и незримо присутствующего читателя, воспитанного на романтической литературе.

Герой событий — и у Пушкина и у Стендала — *новичок*, плохо разбирающийся в военной обстановке. У Пушкина это свободно путешествующий, сугубо штатский наблюдатель, у Стендала — молодой офицер, которому куда больше подошло бы писать комедии: «Я был похож на вольного наблюдателя, откомандированного в армию, но предназначенного для того, чтобы писать комедии, как Мольер» (13, 309). Ю. Н. Тынянов тонко подметил стиливую иронию *Путешествия в Арзрум*, обязанную нарочитой, намеренной «непонятливостью» авторского лица, которая «превращается у Пушкина в метод описания»². «...я встретил генерала Бурцова, который звал меня на левый фланг. Что такое левый фланг? подумал я, и поехал далее» (VIII, 469), — иронически подчеркивает Пушкин свою «неосведомленность». Так же нарочито иронизирует Стендаль над своими злосчастными разнообразными «неумениями»: скакать на лошади, фехтовать,

¹ Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 тт. Таллинн. 1992. Т. I. С. 274.

² Лежнев А. Пушкин и реальность факта // Наши достижения. 1937. № 1. С. 128.

³ Давыдов Д. Сочинения. М., 1962. С. 217.

¹ Мясоедова Н. Е. Подходы к изучению «Путешествия в Арзрум» А. С. Пушкина // Русская литература. 1996. № 4. С. 29.

² Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 192–208.

стрелять из пистолета (хотя он, как и Пушкин, отличный стрелок, с молодости упражнявшийся в этом искусстве).

Для Л. Н. Толстого прием изображения битвы, увиденной глазами ничего не понимающего «новичка», станет подлинным открытием: «Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю <...> Это два несравненных шедевра (*Пармская обитель* и *Красное и черное*. — Л. В.). Перечитайте в *Пармской обители* рассказ о битве при Ватерлоо. Кто до него описал войну такую, какова она есть на самом деле. Помните Фабрицио, переезжающего поле боя и «ничего» не понимающего?»¹. Заметим, что Пушкин на десять лет опередил Стендаля в подобном изображении войны. В связи с этим весьма убедительным представляется предположение Ю. Н. Тынянова о воздействии *Путешествия в Арзрум* на батальные сцены романа *Война и мир*, хотя сам Толстой в этой связи пушкинские очерки не упоминал, но зато вспоминал Стендаля.

Деэстетизация достигается также развенчанием поэтического ореола, сложившегося в культурно-исторической традиции вокруг образов войны. И здесь ирония — действенный стилизованный прием, способствующий демифологизации таких священных понятий, как *оружие, знамя, подвиг, воинская дружба*. Образ оружия для Стендаля весьма значим. Не случайно сущность отличия «эпигонского» классицизма от «истинного» (античного) он иллюстрирует в трактате *Расин и Шекспир* на примере изображения оружия. Заштампование приема Стендаль иллюстрирует сравнением образов оружия на скульптурных группах римских арок и парижской арки XVII в. Пор-Сэн-Мартэн. Заметим также, что и в живописи классицизма эпохи французской революции образ оружия — важнейший знак. Существенная деталь картины Давида *Клятва Горациев* — связка мечей над поднятыми в клятве руками братьев. Лицеист Пушкин сам в свое время отдал дань этой традиции: «В сгущенном воздухе мечами стрелы свищут, // И брызжет кровь на щит».

В иной функции представлено оружие в *Путешествии в Арзрум*. «Эстетическое» здесь предстает как разрушаемое, а «неэстетическое» — как разрушающее: «Проехав верст 20, въехали мы в деревню, и увидели несколько отставших уланов, которые спешась с обнаженными саблями преследовали несколько кур» (VIII, 473). Несоответствие важного тона военной реляции и сниженного эпизода создает иронический эффект: «Р<аевский> приказал прекратить преследование кур» (VIII, 473). Похожую картину рисует и Стендаль, с той лишь разницей, что вооруженные саблями солдаты Рейнской конфедерации преследуют не кур, а гусей.

Совлечению с войны покрову красоты служит и нарочитая прозаизация таких понятий, как *подвиг, храбрость, солдатская дружба*. Подвиг рисуется как поступок обычный, естественный, Пушкин о нем рассказывает самым будничным тоном: «Подполковник Басов послал за подмогой. В это время сам он был ранен в ногу. Казаки было смешались, но Басов опять сел на лошадь и остался

при своей команде» (VIII, 467). Самоирония — для Стендаля способ совлечь покров напыщенности с романтического представления о храбрости: «Я был чрезвычайно храбр в седле, но храбр, постоянно спрашивая капитана Бюрельвиллье: Не убьюсь ли я?» (13, 306).

И Пушкин, и Стендаль владеют искусством детали, с особенной силой раскрывающей бесчеловечный лик войны. «Турки исчезли. Татары наши окружали их раненых и проворно раздевали, оставляя нагих посреди поля» (VIII, 469), — с подчеркнутым бесстрашием сообщает Пушкин. Обоих писателей не страшит зрелище смерти. Внешне бесстрашно, но с явным сочувствием описывают они тело мертвого врага, давая *крупным планом* лицо, и этот образ становится сильнейшим обличением варварства войны. При этом Стендаль, неутомимый искаатель *разгадки* национального характера, и здесь стремится отметить национальные черты: «На мосту лежал мертвый немец с открытыми глазами; мужество, преданность и немецкое добродушие были написаны на этом лице, выражавшем лишь легкую грусть» (14, 238). В такой же тональности рисует облик убитого врага и Пушкин: «Она (лошадь. — Л. В.) остановилась перед трупом молодого турка, лежавшим поперек дороги. Ему, казалось, было лет 18; бледное девическое лицо не было обезображено <...> обритый затылок прострелен был пулею» (VIII, 469 — 470). В дальнейшем Стендаль переосмыслит наполеоновские войны с исторической перспективой, на его взгляд, они не идут ни в какое сравнение с патриотическими войнами Республики: «Преступления, допускаемые в армии Наполеона, никогда бы не совершились безнаказанно в армии Республики (от 1793 до 1800). То были действительно героические времена французской отваги»¹.

«Новичка», воспитанного, как Анри Брюлар, на батальной романтике в духе Ариосто, ждет разочарование в бескорыстной воинской дружбе: «Вместо чувств героической дружбы, которой я от них ожидал после шести лет героических размышлений, питавшихся образами Феррагуса и Ринальдо, я увидел раздраженных и злых эгоистов; часто они ругали нас, злясь на то, что мы были на лошадях, а они пешком. Еще немного, и они отняли бы у нас лошадей» (13, 311).

Общее место батальной романтики — восторженное описание боевого коня, его ловкости, красоты и бесстрашия. Стендаль согласен отпустить своему коню комплимент, но лишь в форме шутки, включив и сюда свой излюбленный регистр *национального характера*: «К счастью, у меня был швейцарский конь, смиренный и рассудительный как швейцарец; если бы он был римлянином и предателем, он убил бы меня сотню раз» (13, 306). Пушкин, которого тоже в опасную минуту лошадь не подвела, описывает этот случай нарочито будничным тоном: «...мы стали спускаться в овраг; земля обрывалась и сыпалась под конскими ногами. Поминутно лошадь моя могла упасть, и тогда сводный уланский полк переехал бы через меня» (VIII, 469).

¹ Цит. по: *Бирюков П. И.* Лев Николаевич Толстой. Биография. М., 1911. Т. 1. С. 280.

¹ *Stendhal. Courier anglais.* Т. 5. Paris, Le Divan, 1936. P. 130.

Война подчас оборачивается и комической стороной. Постой, бивуак, средства передвижения, дороги — все эти будни войны предстают в автобиографической прозе Пушкина и Стендаля часто в виде комических сенок. А. Сеше, анализируя батальные сцены *Пармской обители*, писал о новаторстве Стендаля: «Он первый указал на то мелкое, эгоистическое, дурное, тщеславное и жадное, что есть в войне параллельно с храбростью и эгоизмом. После него война перестала быть эпопеей. Рядом с трагическим, рядом с театральным героизмом он видит героизм простодушный и даже нечто комическое в предметах, в людях, в положениях»¹. К этому справедливому замечанию можно только добавить, что отмеченные романские черты были уже и в автобиографической прозе Стендаля, которую с этой точки зрения изучали мало. Характеристику А. Сеше можно, на наш взгляд, с полным правом отнести и к автобиографической прозе Пушкина.

Существенную модификацию в автобиографической прозе обоих писателей претерпевает и столь важная для романтической литературы тема *природы*. Новаторство в решении этой темы особенно значимо: для литературы Просвещения, романтизма и для будущего реалистического искусства природа неизменно остается среди высших поэтических ценностей. Однако для предшествующей Стендалю и Пушкину традиции характерно, что поэтически ценный пейзаж отождествлялся с пейзажем *красивым*. Здесь художественно значимое, как и в случае с военной темой, не совпадает с привычно понимаемым *прекрасным*, а обыденное, повседневное, ранее остававшееся незамеченным, утверждается как эстетически ценное. Борьба с романтическим штампом и здесь становится методом описания.

Картины природы в *Путешествии в Арзрум* и в *Дневнике* Стендаля принципиально противостоят традиции *красивого* пейзажа. Известно, какое решительное неприятие вызывал у Стендаля стиль Шатобриана, его *экзотика* и *вдохновенные описания* природы. Пушкин в *Путешествии в Арзрум* также полемизирует с Шатобрианом, в частности с его путевыми очерками *Путешествие из Парижа в Иерусалим*². В сознании Стендаля, более всего опасавшегося «впасть в отвратительный порок декламации» (13, 307), нарочитое преувеличенное восхищение природой ассоциируется с фальшью. Он вспоминает, какое отвращение к *красотам природы* вызывали в нем подобные тирады: «Из-за того что отец мой и Серафи (тетка Стендаля. — Л. В.), как истинные лицемеры, чрезвычайно расхваливали красоты природы, мне казалось, что я ненавижу природу» (13, 309). Его особенно раздражали привычные восхваления горного пейзажа Швейцарии, ставшие после описаний Руссо общим местом литературы: «Если бы кто-нибудь заговорил со мной о красотах Швейцарии, мне стало бы тошно» (13, 309).

Пушкину также претит преувеличенное восхваление «знаменитых» пейзажей Крыма и Кавказа. В *Отрывке из письма* (1824) со скрытой иронией в адрес Ша-

тобриана, умевшего отдать дань «памятным» местам, он подчеркнуто равнодушно упоминает Митридатovu гробницу, развалины Пантикапеи, Чатыр-Даг. Ирония и здесь — важнейший стилиевой прием. Оба писателя предпочитают подчас дать не непосредственное впечатление, а опосредованное литературной или живописной традицией. Стендаль если и разрешает себе пейзажную зарисовку, то дает ее как ироническое воспроизведение поэтики природоописаний Руссо: «Если я задумывался, то лишь о фразах, которыми Ж.-Ж. Руссо мог бы изобразить эти хмурые, покрытые снегом горы, возносящие к облакам свои острые вершины, которые постоянно закрывались густыми, серыми, быстро несущимися тучами» (13, 311).

Особенную роль в процессе «оживления» памяти играет живопись, она часто отесняет непосредственное восприятие. Стендаль свои впечатления от Альп связывает не с реальным пейзажем, а с гравюрой, на которой он их увидел впервые: «...я отлично представляю себе спуск (через Сен-Бернар. — Л. В.), но не хочу скрывать, что через пять или шесть лет после этого я видел гравюру, которая показалась мне очень похожей, и мое воспоминание — это только гравюра» (13, 312). Пушкин также красоту Дарьяльского ущелья воспринимает через призму картины Рембрандта *Похищение Ганимеда*: «Клочок неба, как лента, сияет над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта. К тому же и ущелье озарено совершенно в его вкусе» (VIII, 451).

Война и природа изображаются обоими писателями в подчеркнуто «антиромантическом» ключе. Естественно, что такая манера не могла вызвать понимание читателей, воспитанных на романтических штампах. Характерна рецензия Ф. В. Булгарина: «Есть ли что-нибудь <...> в *Путешествии в Арзрум*? Виден ли тут поэт с пламенным воображением, сильною душою? Где гениальные взгляды, где дивные картины? Где пламень? И в какую пору был автор в этой чудной стране! Во время знаменитого похода! Кавказ, Азия и война! Уже в этих трех словах есть поэзия, а *Путешествие в Арзрум* есть не что иное, как холодные записки, в которых нет и следа поэзии»¹.

Современники Пушкина и Стендаля полагали, что Кавказ и Альпы, с которых совлечен романтический покров, непременно потеряли бы свое обаяние. Читательские вкусы должны были претерпеть существенные изменения, чтобы пришло новое понимание: жизненная суровая простота поэтичнее помпезности. Увиденные сознательно прозаизирующим взором, горы оказываются местом истинной поэзии, своеобразной поэтической антирезой бюрократическому Петербургу и буржуазному Парижу. Автобиографическая проза Пушкина и Стендаля, создаваемая в перманентном споре с романтиками, «воспитывала» читателя, формировала новые вкусы; вместе с тем для обоих писателей она становится своеобразным *опытным полем*, позволяющим «проверить» новаторскую поэтику «истинного романтизма»: от этого жанра прямой путь к художественной прозе.

¹ Séché A. Stendhal. (La vie anecdotique et pittoresque des grand écrivains). Paris, 1893. P. 5.

² См.: Комарович В. Л. К вопросу о жанре «Путешествия в Арзрум» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М. —Л., 1936, вып. 2. С. 326–338.

¹ Северная пчела. 1836. № 129. С. 516.

Четвертая глава

ШЕКСПИРИЗМ ПУШКИНА И СТЕНДАЛЯ

Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив.

Пушкин

В отличие от романтиков с их «уходом» из прозаической обыденности (в сказку, в мечту, в «двоемирие», в сон, в «мистическое», в историю), адептов «истинного романтизма» неудержимо манит живая жизнь. В силу жанровой регламентации сфера литературы, изображающей обыденную жизнь, была закреплена за комедией и романом. «Покорить» комедию обоим писателям, как уже отмечалось, не удалось. С конца 1820-х гг. Пушкина и Стендаля начинает неудержимо манить жанр, которому суждено будет в XIX и XX вв. занять ведущее место в литературе, — *роман*.

Стендаль ценит роман как самый *свободный* жанр, неподвластный нормам и правилам, способный дать всеобъемлющее и правдивое изображение жизни: «Г-н Трасси говорил мне: правды можно достигнуть только в романе. С каждым днем я все больше убеждаюсь, что в других жанрах это пустая претензия»¹. Пушкина для создания всеобъемлющей картины русской жизни также «устраивал» лишь один жанр — роман, хотя и не совсем обычный: *Евгений Онегин* — «роман в стихах». Но и в художественной прозе первые пушкинские опыты принадлежали роману.

В 1827 г. Стендаль и Пушкин создают свои первые романы — *Арманс, или Сцены из жизни французского салона в 1827 году* и *Арап Петра Великого*. Трудно найти два произведения, более различные, чем эти. Первое — о современности, эпохе *безвременья*, трагическое и сатирическое одновременно; с героем, окруженным тайной, с углубленным психологизмом. Второе — о прошлом, эпохе *созидания*, в чем-то апологетическое, с героем ясным, хотя и не лишенным комплексов, с предельно сжатым изображением душевной жизни. И все же в глубинных пластах обнаруживается сходство произведений «истинного романтизма». Оно — в позиции автора, в концепции личности, в некоторых чертах психологизма, в трактовке *национального, исторического, автобиографического*. В свернутом виде в романах присутствуют многие темы, сюжеты, коллизии, которые найдут развитие в дальнейшем творчестве Стендаля и Пушкина, составят существенный пласт их параллельных исканий. Близость их пер-

вых романов можно рассматривать как миниатюрную модель типологической общности двух художественных систем в целом.

Оба писателя стремятся создать *высокую прозу*, насыщенную крупными идеями, страстями, характерами. Такая установка обязывала авторов к нахождению героя нового типа, который определил бы общечеловеческую значимость романа. В этом отношении, как нам представляется, особую важность приобрела для обоих писателей шекспировская традиция. Проблема «шекспиризма» Пушкина и Стендаля в связи с их интересом к *драматургии* изучена основательно¹. Нас интересует мало изученный аспект — воздействие шекспировской традиции на Пушкина и Стендаля в момент обращения их к *прозе*.

Культ Шекспира — характерная особенность теории и практики европейского романтизма. Для романтиков (А.-В. Шлегель, де Сталь, Гизо и др.) творчество Шекспира важно прежде всего как воплощение народности и историзма. Пушкин и Стендаль разделяют эту концепцию, они воспитаны на новом *прочтении* Шекспира романтиками, на *шекспировской легенде* первой трети XIX в. Однако «шекспиризм» «истинных романтиков» несет и новаторские черты. В момент обращения Пушкина и Стендаля к прозе для них на первый план выдвигается объективность, многоплановость Шекспира, его умение изображать страсти.

Восхищение Шекспиром сопутствовало Стендалю всю его жизнь, он ценил в английском трагике «естественность», «объективность», способность к *универсальным сочувствиям*. Позиция Пушкина во многом сходна. В его глазах английский трагик — непревзойденный знаток страстей, мастер изображения характера во всей его многосторонности и противоречивости. По мнению Стендаля, Шекспир как никто другой мог дать людям новой эпохи то искусство, в котором они нуждались больше всего, и подражать ему следует именно в способе изучения *своего, современного* мира. Образец такого *прочтения* Шекспира оба писателя дали в своих первых романах.

«Истинные романтики», создавая новую структуру личности, стремились, в противоположность «рутинным» романтикам, к поискам героя *неисключительного*, но крупного, наделенного недюжинными способностями, а не измельчавшего под влиянием обстоятельств, как это часто будет у поздних реалистов. В этом отношении конструктивным для «новых романтиков» оказалось обращение к характерам, уже санкционированным литературой прошлого, и в первую очередь ориентация на Шекспира как на художника, отразившего великие страсти вне проблемы *исключительной* личности. За два столетия знаменитые образы Шекспира с каждым новым прочтением обнаруживали все большую емкость. В случае усвоения прозой этих образов она могла бы приобрести общечеловеческую значимость и глубину.

¹ Цит. по: Реизов Б. Г. Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978. С. 10.

¹ О «шекспиризме» Стендаля см.: Реизов Б. Г. 1) Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика Л., 1974. С. 328–330; 2) Стендаль. Годы учения. Л., 1968. С. 145–165. О «шекспиризме» Пушкина см.: Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965. С. 162–200 (там же и литература вопроса).

Стремясь передать удушливую атмосферу Франции кануна революции 1830 г., Стендаль ищет героя, который воплотил бы ощущение исторического тупика и не был бы повторением уже успевшего стать штампом — скорбного эгоцентриста (Рене, Адольф) или байронического бунтаря. Ему нужен герой, который был бы в гуще социальной жизни, страдал бы от несовершенства общественного порядка, но воплощал бы эпохальный конфликт *по-новому*. Гамлет с его потрясенностью повсеместным господством зла становится для Стендаля важным ориентиром.

Октав де Маливер (*Арманс*), один из первых образов *кающегося дворянина* в западноевропейской и русской литературах, совестливый, ощущающий себя одиноком в «человеческой пустыне», — духовный брат Гамлета. Для Стендаля, как и для романтиков, выделявших из всех шекспировских героев Гамлета как самого для себя близкого («Гамлет — это **мы**»¹), важна концепция, развитая Гизо в *Жизни Шекспира*: бездействие героя вызвано не слабостью характера, а тем, что он перерос нравственные нормы эпохи. Проблема *совестливости* — одна из важнейших в *Арманс*. Стендаль пожелал отделить в чем-то своего героя от шекспировского, осовременив его и наградив его каким-либо комплексом (в данном случае — скрытая аллюзия на импотенцию), но в то же время сделать его трагическим и *высоким* героем. Октав нравственно возвышается над окружающим его обществом, постоянно вершит суд над самим собой, терзается собственным несовершенством, ищет выход в самоубийстве. Решительное неприятие социальных отношений оборачивается для него *личной* трагедией. Не случайно Стендаль определил его состояние как «болезнь века». В примечаниях к первой главе *Арманс* Стендаль писал: «Где тот молодой человек, который смог бы, не сойдя с ума, пережить противоречие между тем, что он ценит, и тем, что предлагает ему его будущая жизнь?»². Загадочная душевная болезнь героя в какой-то мере сродни *помешательству* Гамлета. Примечательно, что проблеме самоуважения Стендаль в дальнейшем придаст характерологическое значение при построении образов своих любимых героев (Жюльена Сореля, Люсьен Левен, Фабрицио дель Донго, Ферранта Палло). Все они постоянно заняты вопросом: «Что нужно делать, чтобы уважать самого себя?»³

Если на уровне структуры образов роман Стендаля генетически связан с трагедией *Гамлет*, то в сюжетном плане *Арманс* есть очевидные переключки с *Отелло*. Мотив клеветы, которая должна разрушиться счастье любящих, распространен и банален, но детали завлечения героев в *адскую сеть* нюансированы в сходном ключе. Клеветники (Яго и де Субиран) обуреваемы жадной разбогатеть. Назойливый рефрен поучений Яго — *набей кошелек*. Дядя Октава де Субиран панически боится потерять из-за женитьбы племянника всякую надежду когда-либо получить хоть частицу свалившихся внезапно на того миллионов. Хотя

мотивы у Яго и Субирана различные, *цель* — разрушение доверия, и *приемы* борьбы во многом сходные.

Близость Октава Гамлету была отмечена исследователями¹. Связь героя *Арана Петра Великого* с шекспировской традицией осталась практически вне внимания пушкинистов²: внимание исследователей было сконцентрировано на автобиографической линии романа, связи Ибрагима с прадедом Пушкина. Кроме того, генезис *Арана Петра Великого* привычно описывался в связи с романной традицией Вальтера Скотта, что вполне оправдано с точки зрения анализа жанровой структуры, но не построения главного образа.

Отелло притягивал творческую фантазию Пушкина на протяжении всей его жизни. Он упоминает имя мавра в *Table-Talk*, в *Египетских ночах*, в критических заметках. Поэту принадлежит оригинальная и неожиданная трактовка шекспировского образа: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (XII, 157). Эта идущая вразрез с общепринятым мнением оценка свидетельствовала о глубоком прочтении Пушкиным Шекспира и определяла некоторые грани построения образа Ибрагима.

Отелло значим для всех планов *Арана Петра Великого* — автобиографического, исторического, психологического. Знаменательно, что мысль о литературной обработке жизнеописания Ганнибала приходит в момент кульминации увлечения Пушкина Шекспиром³. Думается, уже тогда в сознании поэта за фигурой прадеда возникал образ шекспировского мавра.

Шекспир, создавая характер Отелло, как будто угадал исторического двойника своего героя в далекой России. Жизнь вымышленного персонажа удивительным образом пересеклась с многими сторонами биографии Абрама Ганнибала. Отелло, как и Ганнибал, — черный мавр, он, как и тот, царственного происхождения, полководец на службе чужой и далекой страны, знавший трагические переломы судьбы, женившийся на прекрасной белой женщине и испытывший яростные приступы ревности. Заметим в скобках, что современная пушкинистика выявила *мифологическую* основу многих фактов его биографии, в том числе и миф о *царственном* происхождении Ганнибала⁴.

Однако Пушкин не склонен был рассматривать свое произведение как точное изложение жизни прадеда. Используя факты биографии Ганнибала, отталкиваясь

¹ Реизов Б. Г. Стендаль. Художественное творчество. С. 25.

² Нам известно только беглое замечание М. П. Алексеева о значении для *Арана Петра Великого* истории любви Дездемоны и Отелло. См.: Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. С. 188.

³ См. отрывок «Как жениться задумал царский арап» (1824).

⁴ См.: Nabokov V. Pushkin and Gannibal // Encounter. 1962. № 106. P. 11–26; Набоков В. В. Пушкин и Ганнибал. Версия комментатора (Вступительная статья и публикация В. П. Старка) // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 53; Букалов А. М. Роман о царском арапе. Очерки истории одного пушкинского шедевра. М., 1990. С. 3–85; Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996. С. 207–220.

¹ Hazlitt W. Characters of Shakespeare's Plays. London, 1817.

² Del Litto V. Stendhal lecteur d'«Armance». Stendhal Club. № 71. 1976. P. 197.

³ Прево Ж. С. 294.

от них, он подчинял их замыслу художественного произведения и потому сознательно изменил ряд обстоятельств жизни, не смущаясь анахронизмами¹.

Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима синтетичен. В нем проглядывают одновременно черты исторической личности, прадеда поэта, а также светского человека пушкинской поры, самого поэта и, как нам представляется, черты Отелло. Пушкин уловил секрет мастерства Шекспира, сумевшего наградить немолодого мавра неотразимым обаянием. Главное в Отелло — его способность к героическому деянию. «Красота Отелло — в подвиге Отелло», — говорит Дездемона. Ей вторит дож Венеции:

Ваш темный зять
В себе сосредоточил столько света,
Что чище белых, должен вам сказать².

Хотя воздействие *Отелло* на любовный эпизод романа (Ибрагим — графиня Д.) не отмечалось исследователями, оно очевидно. Перед Пушкиным стояла задача: как психологически верно изобразить зарождение взаимной любви черного арапа и белой женщины, светской дамы? Шекспир мог снабдить убедительной мотивировкой, которую, кстати, Пушкин хорошо помнил: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» (VIII, 5). Подобный импульс зарождения чувства дает он и своей героине. «Простой и важный» разговор Ибрагима пленил графиню Д., «которой надоели вечные шутки и тонкие намеки французского острословия» (VIII, 5). Отдаленная переключка с Шекспиром слышится и в интерпретации темы ревности, которой мучительно боится Ибрагим. При одной мысли о возможной измене графини «ревность начинала бродить в его африканской крови, и горячие слезы готовы были течь по черному лицу» (VIII, 14).

В тексте романа нет прямых реминисценций из *Отелло*, дело обстоит сложнее и тоньше. Пушкин как бы переносит частицу *внутреннего света* Отелло на Ибрагима. Его герой — также натура глубокая, деятельная, цельная, он умеет быть благодарным. Он, как и Отелло, неотразимо привлекает окружающих. Не только русский царь и любящая его графиня сердечно привязаны к нему, но и правитель Франции Филипп Орлеанский, и дочери царя. Даже в доме боярина Ржевского он «всех успел заворожить» (VIII, 32).

Отелло помещен Шекспиром в кипящую атмосферу Венеции, сражающейся с турками. Венецианская республика показана как государство нового типа: ломаются привычные средневековые нормы, возникают новые представления о справедливости, законности, правах личности. Дождь, не колеблясь, в трудную минуту ставит во главе флота черного мавра. Параллель со сражающейся со

шведами Россией, напоминающей «огромную мастерскую» (VIII, 13), напрашивается сама. Ибрагим счастлив участвовать во всех преобразованиях Петра, так же как Отелло — многократно сражаться с турками.

Таким образом, шекспировская традиция оказывается близка Пушкину и Стендалю в момент исканий в области новой прозы. Как это ни парадоксально для формирования прозы «истинного романтизма», Шекспир в чем-то мог дать больше, чем предшествующая романная традиция. М. Бахтин, утверждая, что «драма по природе своей чужда полифонии», Шекспира причисляет «к той линии европейской литературы, в которой вызревали зародыши полифонии»¹. Множественная точка зрения оказалась немаловажной для овладения обоими писателями психологизмом и для выработки новой структуры образа. Усваиваемые «истинными романтиками» бессмертные персонажи Шекспира делали прозу более глубокой, укрупняли, поднимали над эмпирикой повседневности.

¹ См.: Леец Г. Абрам Петрович Ганнибал. Таллинн, 1980; Телетова Н. К. Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л., 1981.

² Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 тт. М., 1960. Т. 6. С. 302, 305 (пер. Б. Пастернака).

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 59.

Пятая глава

«Я ВСПОМНЮ РЕЧИ НЕГИ СТРАСТНОЙ...»

(Психологизм ранней прозы Пушкина и Стендаля)

Им было по двадцать лет, все свое время они проводили вместе и, в довершение неосторожности, нисколько не скрывали, что счастливы <...>. Свет должен был отомстить за себя

Стендаль
Арманс

Ранняя проза Пушкина и Стендаля интересна как первый опыт художественного исследования ими жизни души. «Истинные романтики», они и здесь занимают промежуточную позицию: подобно романтикам стремятся к изображению сильных страстей, подобно реалистам — к раскрытию их социальной детерминированности. Однако, хотя для Пушкина и Стендаля категория «социального» (не названного еще этим словом) важна, она не занимает того ведущего положения, какое займет у реалистов середины и конца XIX в. Существенным параметром поведения человека для обоих писателей (как и для классицистов, сентименталистов, романтиков) является страсть¹. Хотя социальную детерминированность поведения героев Стендаль раскрывает иначе, чем Пушкин, все же и его персонажи подчиняют свое жизненное поведение в конечном итоге спонтанно вспыхивающим в них страстям. Социально детерминированным оказывается только верхний пласт сознания, осознанные стремления, решающими же в конечном итоге становятся глубинные пласты психики — страсти. По отношению к Пушкину вопрос может ставиться скорее не о социальной детерминированности, а о конкретизации и нюансировании изображения страстей. Двойственность в мотивации поведения героев сближает Стендаля и Пушкина одновременно и с более поздними реалистами и с романтиками, составляя одну из особенностей переходного этапа реализма в освоении новой структуры образа.

Своеобразие психологизма обоих писателей проявляется ярче всего в изображении любовного чувства. Обращение к любовной теме не случайно. Любовная тема имела такую богатую литературную традицию, что именно в ней казалось наиболее важным и особенно трудным сказать *новое* слово. Вместе с тем для Стендаля и Пушкина любовь — высшее проявление богатства личности, эквивалент на право считаться человеком. Для обоих писателей любовь становится

¹ См.: Фридман Н. В. Романтизм в творчестве Пушкина. М., 1980 (там же и литература по проблеме «Пушкин и романтизм»).

школой реалистического психологизма, его первым этапом, достижения которого будут усвоены психологизмом как методом целостного изображения личности.

К изображению любовного чувства Стендаль готовится исподволь, можно сказать, в течение четверти века. Одна из особенностей дневников молодого Стендаля и его незаконченного юношеского произведения *Filosofia nova*, составленного из мыслей, наблюдений, заметок о методе, постоянное воспитание себя как писателя. Бесконечные назидания самому себе, установки, предписания подчинены одной цели — глубже узнать людей, изучить характеры и страсти¹. Скрупулезный анализ собственных переживаний, трактаты по физиологии, учение просветителей о страстях, анекдоты и, может быть, самое важное, постоянная любовная игра — все это послужит материалом его трактата *O любви (De l'Amour, 1822)*, первого анализа чувства.

Пушкин также, как уже отмечалось, готовит себя исподволь к этому испытанию. С середины двадцатых годов, когда его начинает манить «суровая проза», он не сомневается, что какой бы жанр он ни выбрал, любовная тема прозвучит непременно: «Я вспомню речи неги страстной, // Слова тоскующей любви...»; «Несчастной ревности мученья, // Разлуку, слезы примиренья» (6, 57).

Самонаблюдения в дневниках и письмах обоих писателей, литературные *маски* Сен-Пре, Вальмона, Ловласа, страстные любовные письма (пять писем Пушкина к А. П. Керн и пять писем Стендаля к Матильде Дембовской) — путь к постижению человеческого сердца. В этом же плане следует рассматривать и *дон-жуанские списки* обоих писателей, насчитывающие у Пушкина 16 (в основной части), а у Стендаля 12 имен. Хотя Стендаль оформляет свой список во вступлении к *Анри Брюлару* как важнейший итог душевного опыта всей жизни, а Пушкин — всего лишь как мгновенную шалость (запись в альбом Ел. Н. Ушаковой), для обоих писателей это важный момент самопознания. Все это в какой-то мере определило своеобразие психологизма их первых романов.

Несмотря на то, что *Арманс* и *Аран Петра Великого* — ранняя проза, художественное исследование душевной жизни выполнено уже здесь с немалым мастерством. Хотя оба писателя в этой области существенно отличаются друг от друга (Стендаль нацелен на исключительное внимание к душевной жизни, а неброский психологизм Пушкина как бы отмечен «аскетизмом»), в их методе много и общего. Сходство определяется близостью концепции личности, стремлением раскрыть *шекспировскую* многосторонность характеров, *игровую* природу человека, а также решительным неприятием схематичных героев, будь то персонаж классицистов, сентименталистов или романтиков. Для обоих важно раскрытие сильных страстей высокого накала (но не *исключительных*) во всей их противоречивости, конкретности и стихийности. В этом отношении особую важность в их анализе приобретают нюансы, подробности, художественная деталь. Оба писателя высоко ценят умение художественно *нюансировать* движение ду-

¹ «Мне уже больше 20, если я сейчас же не брошусь в жизнь и не буду пытаться узнавать на опыте людей, я *nozub*» (*Stendhal. Pensées Filosofia nova. Paris, 1931, I. P. 78*).

ши. Стендаль, восхищавшийся даром Вальтера Скотта «угадывать» души целых народов, критиковал его за неумение «угадать» хоть одно человеческое сердце. Пушкин иронизирует над пристрастием русских элегиков к штампам в изображении страстей, их беспомощностью в изображении нюансов движения души.

Поэт выказывает себя мастером изображения любовного чувства в элегиях 1820-х гг., южных поэмах, в *Евгении Онегине*, в *Борисе Годунове*. Его привлекает раскрытие внутренних мотивов, определяющих парадоксы поведения. В хрестоматийно известной сцене *У фонтана* природа страстей раскрыта во всей ее стихийности и противоречивости. Герои ведут себя непоследовательно и вопреки здравому смыслу. Григорий *проговаривается* в том, что ему больше всего надлежало бы скрывать; Марина умеет вызвать у него признание в обмане, она же заставляет его *забыть* это признание. Пушкина манят загадки поведения, неумение героев понять самих себя. Показательна пушкинская оценка интриги *Горя от ума*: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину — прелестна! И как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия» (XIII, 138).

Для психологизма *Арманс* и *Арана Петра Великого* важна просветительская концепция страстей. В романе Стендаля Октав влюблен в гордую бесприданницу Арманс, дочь бедной француженки и русского генерала, погибшего в 1812 г. Оба они нравственно выше окружающего их общества, презирают его, их страстная любовь неизбежно должна была вызвать осуждение света: «Им было по двадцать лет, все свое время они проводили вместе и, в довершение неосторожности, нисколько не скрывали, что счастливы и очень мало заботились о мнении света. Свет должен был отомстить за себя» (4, 143). Любовная тема осложнена в романе мотивом раскаяния Октава: ему кажется, что он ее опозорил и погубил.

Стендаль стремится анализировать зарождение страсти, логику ее развития. Художественное произведение оказалось в чем-то правдивее трактата *О любви*. То, что там решалось несколько схематично (при обилии тонких наблюдений), в романе приобрело плоть и кровь. Сердцевед-Стендаль выше всего ставит умение раскрыть спонтанность и нелогичность страсти. Его герои не понимают самих себя, боясь признаться себе в неожиданно возникшем чувстве, удивляются капризам собственного сердца. В *Арманс* уже создан тип стендалевского героя, пытающегося руководить тем, что ему не подвластно — *чувством* (Жюльен Сорель, Матильда, Люсьен Левен). Арманс движет гордость бесприданницы и чувство долга. Только страх за жизнь кузена, защищавшего на дуэли ее честь и смертельно раненого, заставляет ее выслушать признание Октава, решившегося на объяснение исключительно в связи с уверенностью в быстрой смерти. Герои с упоением делают открытие во взаимной любви, впервые в жизни испытывая всю полноту счастья: «...удивление, исполненное неотразимой прелести, заставило их теперь забыть об угрозе смерти» (4, 133). Стендаль стремится овладеть техникой изображения переломов, нарастаний и спадов в жизни души.

Такое же стремление свойственно и Пушкину при создании *Арана Петра Великого*. Выше уже отмечалось воздействие *Отелло* на любовный эпизод романа.

Однако в целом в этом эпизоде Пушкин далек от Шекспира. Здесь иной тип поведения, иная ситуация, иная авторская позиция. Мозаичный образ Ибрагима поворачивается новой гранью — светского молодого человека пушкинской поры. Воспитанник парижского военного училища, владеющий этикетом, искусством салонной беседы, Ибрагим нарисован как человек глубоко светский. Иная и ситуация — не брачные узы, а запретное чувство связывает любящих; Ибрагим — не жертва супружеского обмана (пусть мнимого, как в *Отелло*), а его виновник. Авторская позиция в романе определена в чем-то просветительской теорией оправдания страстей (Дидро, Гельвеций и др.). В этом отношении видна скорее пушкинская близость не Шекспиру, а Констану (*Адольф*) в его изображении отношения Адольфа к Элленоре в первый период страсти.

Еще в большей степени сходство с *Арманс* заметно в *Романе в письмах*. Хотя метод писателей как психологов различен (Стендаль посвятил исследованию чувства в *Арманс* многие страницы, а пушкинский *Роман в письмах*, также построенный на любовной интриге, написан почти без слов о любви), оба писателя выступают как новаторы, стремящиеся исследовать жизнь души во всей ее противоречивости. Своих главных персонажей Стендаль награждает волей, умом, душевным благородством, но при этом, что важно, он дал им и определенную социальную «неустроенность»: Октава мучает комплекс вины, Арманс — уязвленная гордость компаньонки-бесприданницы. Пушкин через два года после создания *Арманс* в *Романе в письмах* выведет героиней бесприданницу из обедневшей аристократической семьи, полную гордости и чувства долга, которая, подобно Арманс, будет отстаивать в любви свою независимость и достоинство. Заметим в скобках, что роман *Арманс* в России известен не был (как, впрочем, и во Франции).

Стендалю для исследования стихии подсознания, болезнетворных комплексов, подавляемых инстинктов потребовалась новая техника письма; *Арманс* с этой точки зрения — экспериментальный роман, в котором прошли проверку многие новаторские приемы: *внутренний монолог*, *двойной диалог*, *сужение поля зрения*, *игра уровнями мотивации* и др.

Первым романом Стендаля, как качественно новым этапом европейского психологизма, интересовались многие исследователи¹. Первый пушкинский роман с этой точки зрения почти не изучался. Между тем *французский эпизод* любви Ибрагима к графине Д. отмечен существенными чертами новаторства и составляет, при всей своей краткости, определенный этап в развитии русского литературного психологизма.

Рашиновское искусство в передаче тончайших переломов, нарастаний и спадов в жизни души Пушкин соединяет с предельным лаконизмом и мастерством художественной детали. Герой его первого романа также награжден умом, волей, душевным благородством, но и некоторой социальной *неустроенностью* — он черный. Настороженность Ибрагима передана исподволь, едва заметно, как по-

¹ См.: Забабурова Н. В. С. 87–97 (там же и литература).

стоянно действующий импульс подсознания («недоверчивость его исчезала», VIII, 7). Весь *французский* эпизод мог бы послужить иллюстрацией к афоризмам Ларошфуко о любви, ревности, разлуке, охлаждении. Сам стиль, стремление Пушкина к максимальной обобщенности напоминают сентенции французского моралиста (напр.: «Ничто так не воспламеняет любви, как ободрительное замечание постороннего» или «Любовь слепа и, не доверяя самой себе, торопливо хватается за всякую опору», VIII, 7). Тот из двух, кто любит сильнее, первым начинает бояться охлаждения: «Ибрагим предвидел уже минуту ее охлаждения; доселе он не ведал ревности, но с ужасом ее предчувствовал» (VIII, 8).

Тема ревности во многом автобиографична; она нашла отражение в пушкинской лирике середины двадцатых годов (*Простишь ли мне ревнивые мечты* (1823), *Сожженное письмо* (1825), перевод фрагмента из *Orlando Furioso* Ариосто (1826)). В последнем рыцарь Орlando охвачен приступом ревности к мавру Медору, он даже, впад в безумие, начинает рубить деревья, на которых влюбленные вырезали вензеля: свои имена и сердце. Пушкинисты задавались вопросом, почему из большой поэмы Пушкин выбрал для перевода именно этот отрывок и именно в это время. Можно предположить, что тема ревности к сопернику-мавр у отвечала и автобиографическому интересу, и замыслу романа о Ганнибале. Отсюда же и внимание Пушкина в это время к шекспировскому Отелло.

Обаятельный человеческий облик Ибрагима во всей полноте раскрывается прежде всего в любви. В отношениях с графиней ему свойственны благородство, верность и альтруизм. Анализ его чувства, от момента возникновения страсти до рождения черного ребенка, — блестящий образец новаторского психологизма. Без всякой чувствительности и дидактизма, с редким лаконизмом и тактом отмечены все этапы развития страсти. Любовный эпизод романа прокладывал путь новой поэтике, вел к жанру *светской повести*, к *Повестям Белкина*.

Шестая глава

«НАЦИОНАЛЬНОЕ» И «ИСТОРИЧЕСКОЕ» В РАННЕЙ ПРОЗЕ ПУШКИНА И СТЕНДАЛЯ

Даже самый простой поступок совершается в Риме не так, как в Париже.

Стендаль

Типологическое сродство Пушкина и Стендаля проявляется и в художественной интерпретации ими категорий национального и исторического. Оба писателя разделяют трактовку романтиками понятия «национального своеобразия», и, прежде всего, концепцию «национального характера» Жермен де Сталь: «Что такое национальный характер, как не результат учреждений и обстоятельств, которые воздействуют на судьбы народа, на его интересы и привычки»¹. Для обоих существенно ее убеждение, что национальный характер — отнюдь не постоянная величина, он меняется под влиянием исторических обстоятельств: «Национальный дух зависит преимущественно от религии и закона»². Стендаль в своей концепции *итальянского* национального характера, а Пушкин *русского*, будут исходить из подобного понимания. Для них важно и то, что де Сталь первая со всей остротой поставила проблему «воспитания» публики, и именно по отношению к жанру комедии, который в начале пути их неудержимо притягивает: «Для создания настоящей комедии необходимы гений одного человека и *вкус многих*» (курсив мой. — Л. В.)³. Стендалю близко также новаторское стремление писательницы связать особенности комического театра (в данном случае — английского) с потребностями зрителя, он разовьет эти идеи в трактате *Расин и Шекспир*. Отношение к де Сталь Пушкина и Стендаля во многом сходное. Они высоко ценят многие ее эстетические и политические идеи, но не прощают аффектации и выспренности. Пушкину скучны «...слезы да печаль [И] фразы госпожи де Сталь» (11, 176). «Это превосходно, — заключает Стендаль, — если не считать напыщенности и фальши чувств»⁴.

К ее требованию изучать национальный характер они вносят важное дополнение: необходимы точность и конкретность. «Даже самый простой поступок совершается в Риме не так, как в Париже» (10, 137), — утверждает Стендаль.

¹ *Сталь Ж. де*. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 242. Пер. В. А. Мильчиной.

² Там же. С. 242.

³ Там же. С. 206.

⁴ *Stendhal*. Correspondance. Paris, 1967. Т. 1. Р. 578 (перевод мой. — Л. В.).

По его мнению, важно изучать оттенки и нюансы, ибо француз, итальянец, англичанин и немец по-разному гневаются, ревнуют, мстят, скучают и по-разному отправляются «на охоту за счастьем». Наблюдения Стендаля базировались на опыте, он годами жил в Италии, часто посещал Англию и Германию. Многие писатели и теоретики литературы XIX в. (Бальзак, Мериме, И. Тэн и др.) со временем оценят Стендаля как непревзойденного мастера изображения национальной психологии.

У Пушкина нет опыта европейских путешествий, он — знаток русского национального характера, а также охотно будет изображать в деталях единственно знакомый ему тип обрусевшего немца. Его также будут интересовать нравы диких народностей России: цыган, горцев, калмыков (с позиции руссоистской антитезы *природа — цивилизация*). Ему в высшей степени свойственна «всемирная отзывчивость», по меткому определению Достоевского. Гениальной интуицией Пушкин умел схватить дух прошлых эпох, своеобразие нравов, неповторимый национальный колорит.

Стендаль уже в своем первом романе выдвигает задачу разработки национального характера. В дальнейшем подобная ориентация будет «подсвечивать» все его художественные произведения. Примечательно, что в *Арманс* он делает попытку разработки именно *русского* национального характера, который он знает хуже других. Однако он все же мог составить о нем некоторое представление благодаря горестному опыту русской кампании 1812 г. Он мог также почерпнуть сведения о русских людях из рассказов четы Ансело (писательница Виржини Ансело вместе с мужем провела в 1826 г. полгода в Петербурге и Москве). Жак Ансело в своей книге *Шесть месяцев в России* с восхищением писал о женах декабристов, последовавших за мужьями в Сибирь.

Вряд ли в армии Наполеона было много военных, осознавших подвиг русских людей столь же глубоко, как Стендаль. Его восхищение велико: «...ни один старик, ни один безногий, ни одна роженица не остались в Москве <...> самое удивительное моральное явление в нашем столетии»; «Патриотизма и подлинного величия я больше нашел в деревянных домиках России» (6, 42). После 14 декабря 1825 г. он с не меньшим восхищением пишет о декабристах, «благородных безумцах»¹, которых он воспринимает в одном ряду с итальянскими карбонариями. В 1826 г. в одной из статей для английского журнала Стендаль саркастически описывает реакцию Сен-Жерменского предместья, сделавшего *открытие*, что «свободолюбие существует даже в недрах русской армии»². Неудивительно, что своей любимой героине, именем которой назван роман, он пожелал дать полорусское происхождение.

Генезис образа Арманс сложен, он связан с сентименталистской и романтической традицией женских характеров большой цельности и глубины (Кларисса,

Юлия, Дельфина, Коринна). Однако в девушке нет схематизма ее знаменитых предшественниц. Арманс включена в бытовую среду и, хотя превосходит других образованностью, силой критического ума, независимостью духа, она не является натурой *исключительной*. Она страдает от униженности статуса девушки-компаньонки, но умеет сохранить достоинство и в этом положении. Одна из причин ее вызывающе независимого поведения по отношению ко всем членам семейства Маливер — вечный страх хоть в чем-нибудь испытать пренебрежение, столь часто выказываемое богатой родней бедной родственнице. Получение аристократической семьей Октава двух миллионов компенсации за имущественные потери, причиненные революцией 1789 г., и завистливое восхищение окружающих с ее стороны вызывают лишь презрительное отчуждение.

Пушкин в *Романе в письмах* создает русский вариант такого же характера. Одна из причин побега из Петербурга пушкинской Лизы, которая, так же как Арманс, «вооружалась холодностию», «даже видом пренебрежения», — нежелание зависеть от «внука бородатого миллионщика» (VIII, 50).

С точки зрения обрисовки национальных черт образ Арманс в достаточной степени абстрактен (ощущается этап ученичества), но все же и здесь конкретизация, точность, деталь — главные приемы воссоздания национального характера. «Психологический» портрет раскрывает душевный облик героини: «Было что-то азиатское в чертах ее лица <...> Ее красоту я не побоялся бы назвать чисто русской, ибо в ней сочетались черты, которые <...> говорили о полном простодушии и способности к беззаветной преданности, каких уже не сыскать у слишком цивилизованных народов <...> В этом исполненном глубокой серьезности лице не было ничего заурядного» (5, 39); «...она была словно окутана очарованием изящества и обаятельной сдержанности» (5, 37). Естественность, неколебимая прямота, бескорыстие и преданность — так понимал Стендаль русский национальный характер: «Под чарующей мягкостью м-ль Зоиловой скрывалась твердая воля, достойная того сурового края, где протекало ее детство» (5, 37).

Пушкин исследует категорию национального в ином плане: его интересуют не столько конкретные черты национального характера, сколько общий облик эпохи. В романе *Арап Петра Великого* он создает впечатляющую картину парижских нравов эпохи Регентства. Он стремится раскрыть самую сущность эпохи «перелома»: противоречия, странности, парадоксы. В быстром, сжатом очерке оживает целая эпоха с ее неповторимыми нравами, духом, культурой. Основные стилевые приемы в этом описании — антитеза, оксюморон, контраст. Тон описания задан уже характеристикой регента: «Герцог Орлеанский, соединяя многие блестящие качества с пороками всякого рода, к несчастью, не имел и тени лицемерия» (VIII, 3). Насыщенность мыслью, точная деталь, энергичный «вольеровский» ритм прозы — и одной страницы достаточно, чтобы обрисовать все веяния эпохи, этические, пекуньерные, гедонистские: «...алчность к деньгам соединилась с жадной наслаждения и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распалось под игристые припевы сатирических водевилей» (VIII, 3). Первая попытка Пушкина-

¹ В число *благородных безумцев* (излюбленная характеристика Стендаля) он включал людей высокого и бескорыстного идейного порыва (донкихотов).

² *Stendhal*. Courrier anglais. Paris, 1936. Т. III. P. 32.

прозаика художественно воссоздать прошедшую эпоху станет началом целой галереи картин разноязычных культур. В различных жанрах, в стихах, в прозе, используя приемы стилизации или обходясь без них, он будет «оживлять» прошедшие эпохи, восстанавливая неповторимый дух времени.

Историзм Стендаля и Пушкина изучен основательно. Однако сопоставительный анализ их исторического метода не привлекал внимания исследователей. А между тем он немаловажен для изучения типологической общности обоих писателей.

Диалектика одновременного усвоения и отталкивания, определяющая отношение Стендаля и Пушкина к романтизму, находит отражение в их концепции истории. Споря со схематизмом классицистов, отвергая антиисторизм просветителей, романтики вырабатывают новую трактовку исторического процесса как вечного движения и обновления. Однако их открытия — лишь начальный этап овладения художественным историзмом. Для Стендаля и Пушкина неприемлем их субъективистский пафос в трактовке прошедших эпох, недооценка социальных конфликтов, недостаточно разработанная психология нравов. Признавая важность введенного романтиками новаторского понятия *местный колорит* (*couleur locale*), оба писателя расширяют семантическое поле термина, включая как важное звено историческую психологию.

Образцом объективного исследования прошедших эпох, умения раскрыть главные веяния времени, слить частные судьбы с историческими становится для Стендаля и Пушкина творчество Вальтера Скотта, которому оба писателя отдают дань восхищения. «Скотт — величайший романтический писатель Европы, на которого должны ориентироваться не только романисты, но и драматурги», — писал Стендаль в трактате *Расин и Шекспир*. «Главная прелесть романов Valter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с enflure французских трагедий <...> но современно, но домашним образом» (VII, 529), — отмечал Пушкин в 1825 г. Историзм ранней прозы обоих писателей во многом определен их стремлением перенести достижения *шотландского волшебника* (Пушкин) на художественное исследование современности.

Обдумывая в 1826 г. замысел *Арманс*, Стендаль отчетливо осознавал преемственную связь с Вальтером Скоттом, в творчестве которого он особенно ценил интерес к философии истории, к нравственной проблематике, умение показать противоречивость единства человека и общества, зависимость национального характера и нравов страны от политической истории. «Никто еще не изобразил сколько-нибудь подробно нравы французов, созданные различными правительствами, тяготевшими над ними в течение первой трети XIX века. Когда-нибудь в романе сохранится картина этих древних нравов, как в романах Вальтер Скотта»¹. По его убеждению, в современном романе писатель должен дать верную картину нравов с детализацией и тонкой нюансировкой чувств, на фоне злободневных социальных конфликтов и политических страстей. Неслучайно, критикуя новеллу Мериме *Венера Ильская*, Стендаль заметит: «...автору не хватает

моральной и политической точки зрения» (курсив Стендаля. — Л. В.) (375). Историзм Стендаля складывается как сложное пересечение категорий философских, социальных и психологических с упором на необходимость постижения художником тайников души современного человека. По его мнению, последнее качество не составляло сильную сторону таланта Вальтера Скотта: «Я <...> считал его слабым в изображении страстей, в знании человеческого сердца»¹.

Историзм Пушкина складывается в русле тех же требований к роману. В *Арапе Петра Великого* картина переломной эпохи отражает главные социальные конфликты петровской России, точно схваченные нравы времени. Не в меньшей степени это характерно и для *Романа в письмах*. Казалось бы, эпистолярный роман, излюбленный жанр сентименталистов, наименее приспособлен для решения такого рода. И все же Пушкин в своем первом произведении, обращенном к современности, нарушая привычные каноны жанра, подсвечивает роман своим пониманием *историзма*.

Социальная критика в *Арманс* и в *Романе в письмах* определена позицией авторов, которая в некоторых отношениях далеко не совпадает. Прежде всего, у писателей различное отношение к дворянству. Отношение Стендаля — в целом критическое, хотя за лучшими представителями сословия он и признает превосходство утонченной культуры. Позиция Пушкина — сложная и неоднозначная, но в гораздо большей степени сочувственная, особенно по отношению к древним обедневшим родам. Разница в оценке ими дворянства объясняется многими факторами, в том числе биографическими, но основная причина — различная историческая роль, которую играло дворянство во Франции и России первых десятилетий XIX в. В одном случае — французское дворянство, утратившее остатки своей былой исторической прогрессивности, в другом — русское дворянство эпохи Отечественной войны и революционности декабристов. В то же время оба писателя критически относятся не только к буржуазным *нуборишам*, но и к *новому дворянству* и светской *черни*.

Однако при всей критичности их подхода Стендаль и Пушкин больше всего опасаются нарисовать пристрастную картину. Стремление к объективности становится одним из основополагающих принципов их историзма. В предисловии к *Арманс* автор критикует пристрастный подход современных английских романистов, изображающих высший свет в духе пасквиля: «...занятые карикатуры на людей, по прихоти случая или рождения занимающих место, которое вызывает всеобщую зависть» (4, 5). От такой позиции Стендаль решительно отмежевывается: «...таких “литературных” достоинств нам не нужно» (4, 5). По его мнению, у писателя должен быть широкий взгляд, лишенный узко группового подхода, он должен уметь замечать правоту каждой из сторон: «Часто бывает так, что люди, равнозаслуживающие у в а ж е н и я (разрядка Стендаля. — Л. В.)», высказывают «противоречивые точки зрения о состоянии общества» и путях, «ведущих нас к счастью» (4, 5).

¹ Stendhal. Mélanges de littérature. Paris: Le Divan, 1933. Т. 2. P. 375.

¹ Stendhal. Souvenirs d'égotiste. Paris: Le Divan, 1950. P. 119.

Хотя в жанре эпистолярного романа, лишенного авторского комментария, диалогическом по структуре, труднее осуществляется функция объективации, Пушкин свой принцип реализует и здесь. Оба писателя своего главного героя выбирают из среды, к которой относятся весьма критически, что не мешает им изображать протагониста с сочувствием, даря ему свои самые сокровенные мысли. Стендаль выбирает своего героя из среды дворян-эмигрантов, Пушкин — из семьи дворян-нуборишей.

Следуя за Вальтером Скоттом, первым писателем в европейской литературе, сумевшим в художественном произведении слить частные судьбы с историческими, Стендаль ищет в общественной жизни Франции второй половины 20-х гг. значительное событие, отношение к которому могло бы приобрести характерологическую функцию в обрисовке героев. Таким событием становится для него вызвавшее неоднозначную реакцию принятие парламентом закона о компенсации миллиарда франков эмигрантам за национализированные во время революции земли. Многие герои *Арманс* как бы «высвечены» этим законом, отношение к нему становится в романе своеобразной *лакмусовой бумажкой* для экзамена на человеческую подлинность.

Виконт Октав де Маливер считает закон о компенсации несправедливым и испытывает стыд за лживую родню. Открытие, что его молоденькая кузина Арманс в отличие от всего его окружения, выказывающего завистливое восхищение, преисполнилась к нему из-за этих денег презрения, наполняет его ощущением счастья: «Октав еще не размышлял над тем, каким образом ему удастся вернуть себе утраченное уважение кузины, пока что он блаженно наслаждался тем, что его потерял» (4, 36). Отношение к закону о компенсации помогает обрисовать личность матери Октава, его отца и дяди. Госпожа де Маливер забывает о двух миллионах при известии о болезни сына и с радостью отказалась бы от них, лишь бы он излечился от меланхолии. Напротив, маркиз де Маливер страстно мечтает об этих деньгах, которые, как он полагает, обеспечили бы счастье сына. Дядя Октава, командор де Субиран, рассчитывает завладеть этими деньгами, не гнушаясь самыми черными приемами. Судьбы героев оказываются фатально связанными с законом о компенсации: из-за подложного письма де Субирана кончает самоубийством Октав, уходят в монастырь потрясенные его смертью Арманс и госпожа де Маливер.

Историзм Стендаля не только в умении связать частные судьбы с общими, но и в постоянном ощущении быстро меняющегося ритма времени, изменчивости форм жизни. В двадцатые годы многие молодые люди из аристократических семей хотели бы, подобно Октаву, заняться полезной практической деятельностью, но в этом десятилетии профессии врача, юриста, естествоиспытателя, инженера были еще практически закрыты для отпрысков аристократических семей. Стендаль стремится показать, как быстро меняется отношение не только к *буржуазным* профессиям, но и к духовной карьере и к военной службе: «Мы больше не желаем, чтобы вы, как в прежние времена, становились полковниками в двадцать

три года, а мы — капитанами в сорок» (4, 22), — говорит провинциальный буржуа, депутат парламента.

В пушкинском романе также передан пульс времени, подвижность перемен в общественных нравах. Владимир иронически разъясняет в письме к другу: «Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг, нам было неприлично танцевать и некогда заниматься делами. Честь имею донести тебе, теперь это все переменялось» (V, 75). Лиза в письмах к Саше как примету времени рассматривает изменение читательских вкусов.

Ощущение быстрых перемен определяет потребность обоих писателей в точном установлении дат. Стендаль указывает год в подзаголовке к *Арманс*, в дальнейшем он неоднократно будет прибегать к этому приему (подзаголовки к новелле *Ванина Ванини*, к роману *Красное и черное*). Пушкин заставляет Владимира уточнить дату вплоть до года: «Не я, а ты отстал от своего века — целым десятилетием» (VI, 75).

Многие важные исторические события в жизни Европы и России приобретают в *Арманс* знаковый характер: война 1812 г., освободительная война греков против турок, восстание декабристов. Судьба Арманс оказывается связанной с этими событиями. Ее отец — русский генерал, погибший в Отечественной войне 1812 г., наследство ей достается от братьев отца, декабристов: «Во время политических беспорядков в России покончили с собой ее трое дядюшек, совсем еще молодые люди. Их смерть держали в тайне; но все же через несколько месяцев письма, не попавшие в руки полиции, дошли до м-ль Зоиловой» (4, 151). Восстание декабристов Стендаль определяет как «немаловажное событие», несколько слов о нем, при всей их краткости, передают внутренний драматизм событий дворянской революции. Знаковый смысл приобретают и упоминания в романе о борьбе греков. Октав мечтает умереть, как Байрон, в борьбе за свободу Греции; Арманс отмечает флажками позиции турок во время осады Миссолунги. Она награждена автором особой, *исторической* памятью: Стендаль заставляет ее с восхищением вспоминать взятие русскими Измаила. Высмеивая бахвальство командора де Субирана, члена Мальтийского ордена, она упоминает о мальтийских рыцарях, «которые только кричат о своей ненависти к туркам, в то время как никому не известные русские воины приступом берут Измаил» (4, 137).

Историзм Пушкина в *Романе в письмах* во многом определен его отношением к крепостничеству. Позиция героев в оценке *рабства* крестьян приобретает характерологическую функцию. Для обрисовки Владимира как человека, обеспокоенного судьбами отечества, очень важны его рассуждения об обязанностях дворян. Пушкин отдает ему свои мысли: «Звание помещика есть та же служба. Заниматься управлением трех тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать депеши...» (VI, 71). Обеспокоенность судьбой крестьян — типичная черта передовых дворян эпохи — возвышает героя, придает ему «совестливость», наподобие тревог Октава, делает его значительным и думающим человеком. В отличие от

Стендаля Пушкин в романе не упоминает восстание декабристов — сочувственные отклики на него в печати исключались — но за рассуждениями Владимира явственно просматривались идеи декабризма: «Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, не простительно. Чем более мы имеем над ними прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении» (VI, 71). Важным приемом характеристики Владимира становится и упоминание им нарицательных литературных имен, несущих память о целом комплексе идей, связанных с крепостничеством: «Какая дикость! для них не прошли еще времена Фонвизина. Между ними процветают еще Простаковы и Скотинины» (VI, 71).

Характерным знаком времени предстает в пушкинском романе и упадок родов аристократии, ее оттеснение «аристократией чиновной». Примечательно, что элгические размышления по этому поводу Пушкин отдает тому же Владимиру, «внуку бородатого миллионщика», не связанному с древними прославленными родами: «Я без прискорбля никогда не мог видеть унижения наших исторических родов; никто у нас ими не дорожит, начиная с тех, которые им принадлежат» (VI, 72). Столь важная для Пушкина задача объективации повествования реализуется весомее от того, что сожаления о древних родах вложены в уста *нубориша*. Пушкинский историзм включает как важный компонент осознание необходимости исторической памяти, уважения к героическим страницам прошлого, культурным традициям народа. Вспоминая о подвиге князя Дмитрия Михайловича Пожарского и мещанина Козьмы Минича Сухорука, Владимир с горечью замечает: «Но отечество забыло даже настоящие имена своих избавителей. Прошедшее для нас не существует. Жалкий народ!» (VI, 71).

Для обоих писателей понятие «историзма» включает не только изображение конфликтов эпохи, но и верную картину нравов. Стремясь к нюансированию чувств, Стендаль награждает главных героев романа некоторой социальной ущемленностью. Писатель окутал ореолом загадочности болезнь Октава, намекнув при этом на одну из причин — импотенцию. На наш взгляд, их несколько, и немаловажное значение имеет та, о которой пишет современная исследовательница Н. В. Забабурова: «В основе навязчивой идеи Октава лежит своеобразный комплекс неполноценности, ощущение вины и неспособности исполнить диктат нравственного долга»¹.

Если в структуре образов главных героев *Арманс* и *Романа в письмах* сходство лишь в «совестливости» по отношению к общественным недостаткам современности, то героини обоих романов — родственные натуры, наделенные схожими характерами и психологией. Генетически они связаны с сентименталистской традицией.

У нас нет сведений о знакомстве Пушкина с романом Стендаля (*Арманс* не был известен не только в России, но и во Франции), первое пушкинское упоминание имени Стендаля связано с романом *Красное и черное*, но типологическое сходство в структуре женских образов разительно. Обе героини, принадлежащие

к древнему разорившемуся роду, отличаются независимостью духа, критическим умом, внутренним благородством и острым чувством собственного достоинства. Они начитанны, образованны, мир культуры — важная часть их жизни. Лизе Пушкин отдал свои мысли о литературе, сделал ее своеобразным *арбитром вкуса*.

Примечательно, что в поисках нового типического женского характера оба писателя наделили своих героинь социальной ущемленностью: девушки-компаньонки, остро ощущающие униженность своего положения. Арманс болезненно переживает положение зависимой воспитанницы при знатной даме, пожалевшей благодетельствовать бедную родственницу из далекой России: «Великосветские дамы не более злы, чем просто богатые женщины, но люди, которые постоянно общаются с ними, становятся особенно самолюбивы и поэтому глубоко чувствуют обидные упреки» (4, 75). Как и Арманс, героиня пушкинского романа глубоко уязвлена своим унижительным положением: «Многое должна была я сносить, во многом уступать, многого не видеть, между тем как мое самолюбие прилежно замечало малейший оттенок небрежения» (VI, 60). Пушкин также стремится подчеркнуть типические черты в поведении Лизы, передоверяя ей свое стремление к обобщениям: «Заметила ли ты, что все девушки, состоящие на правах воспитанниц <...> обыкновенно бывают или низкие служанки, или несносные причудницы?» (VI, 60).

Таким образом, несмотря на существенные различия в романах, в подходе к изображению современности в них много общего. Хотя они и не нацелены специально на изучение истории (это прежде всего романы любовные и бытовые), в них уже вырабатывается то сложное качество «историзма», включающее философию истории, объективность, психологизм, интерес к социальным проблемам (а для Стендаля часто — и к политическим), которое найдет дальнейшее развитие в поздней прозе обоих писателей и составит важное отличие «истинного романтизма» от исторического подхода романтиков.

¹ Забабурова Н. В. С. 97.

Седьмая глава

«УМОЛЯЮ ВАС ПРИСЛАТЬ МНЕ ВТОРОЙ ТОМ КРАСНОГО И ЧЕРНОГО. Я ОТ НЕГО В ВОСТОРГЕ»

Давно не читал я столь занимательного романа, как этот — Стендаля.

А. Н. Вульф

Вынесенная в название главы пушкинская оценка романа Стендаля, сделанная после знакомства в 1831 г. с *Красным и черным*¹, — важное свидетельство изменения сути творческой связи, включения в нее механизмов преемственности: с этого момента на типологическую общность как бы *накладывается* генетическое воздействие. «Наложение» не следует понимать схематично, как механическую «добавку», дело обстоит сложнее и тоньше. Близость *по духу*, творческая *конгенитальность* остаются главными и решающими в этой связи, но добавляются едва заметные следы воздействия.

У нас нет точных свидетельств знакомства Пушкина с текстами Стендаля до момента чтения *Красного и черного*. Однако такое предположение не лишено оснований. Поэт мог читать публиковавшиеся в России в 1822 г. под разными псевдонимами фрагменты из *Жизни Россини* Стендаля². Не исключено, что он мог знать печатавшиеся с начала 1825 г. в газете романтиков «Globe» отрывки из трактата *Расин и Шекспир*³. Очень возможно, что Пушкин обратил внимание на письмо Байрона Стендалю о Вальтере Скотте, напечатанное в «Globe», в котором английский поэт весьма лестно отзываясь о творчестве своего французского корреспондента (в «Globe» были также опубликованы фрагменты из трактата Стендаля *О любви*). В *Воспоминаниях о Байроне*, которые публиковались в «Вестнике Европы» (1828, № 1), часто упоминались встреча английского поэта со Стендалем в миланской опере la Scala в 1817 г. и письмо, которое Байрон ему написал (в библиотеке Пушкина хранилась большая часть работ о Байроне, вышедших с 1824 по 1830 гг.). В 1827 г. в «Московском телеграфе» (№ 16,

с. 99–128) было опубликовано под псевдонимом стендалевское *Письмо Англичанина из Парижа*. «Литературная газета» А. А. Дельвига (и Пушкина) в 1830 г. публиковала страницы из его *Прогулок по Риму* (т. II, № 58, с. 173–175; № 59, с. 181–183; № 60, с. 196–197). Многие из этих статей печатались анонимно и, по видимому, не связывались в сознании читателей с именем Бейля-Стендаля¹. Но вот, наконец, наступил момент ясности. В 1830 г. «Литературная газета» сообщила: «Имя барона Стендаля <...> вымышленное: под ним и под разными другими долго скрывался один остроумный французский писатель, г. Бель (Beyle). Замысловатая его оригинальность, превосходный тон критики, острый и меткий взгляд <...> могли бы точно прославить трех или четырех литераторов. Лорд Байрон почтил г. Беля письмом <...> в котором сказал много лестного сему автору-псевдониму» (т. 2, № 58, с. 173–174)². Хотя только с этого момента факт знакомства Пушкина с произведениями Стендаля может считаться научно доказанным, мнения о французе он вернее всего слышал и раньше. Поэту наверняка были известны восхищенные отзывы его знакомцев о *Жизни Россини*. П. А. Вяземский, например, вспоминал, что влюбился в Стендаля «с *Жизни Россини*, в которой так много огня и кипятка, как в самой музыке героя»³. Заметим, между прочим, что отзыв Вяземского по страстности интонации перекликался с восторженной оценкой Гете Стендаля (*Рим, Неаполь, Флоренция*): «Он привлекает, отталкивает, занимает, выводит из себя; короче от него нельзя оторваться. Сколько ни перечитай эту книгу, она каждый раз чарует по-новому; некоторые места хочется выучить наизусть»⁴.

По-видимому, кроме *Красного и черного*, Пушкин, знал новеллу Стендаля *Напиток (Philtre, 1836)*, входившую в хранившийся в его библиотеке сборник *Книга Двенадцати (Dodécation ou le Livre de Douze. Paris, 1837, появившийся в 1836)*⁵. А. Д. Михайлов высказал также вполне резонное предположение, что Пушкин знал трактат *О любви*, поскольку его размышления в *Станционном смотрителе* о разных типах любви перекликаются со знаменитой классификацией Стендаля из первой главы трактата («любовь-страсть», «любовь-влечение», «любовь-тщеславие», «физическая любовь», напомним, — поясняя зарождение последней, он уточняет — любовь «в шестнадцать лет» (4, 363)⁶. У Пушкина: «Читатель ведает, что есть несколько родов любовей: любовь чувственная, платоническая, любовь из тщеславия, любовь пятнадцатилетнего сердца и проч., но из всех любовь дорожная самая приятная» (VIII, 2, 645). На наш взгляд, Пушкин потому и не включил этот фрагмент в окончательную редакцию, что

¹ Пушкин читал первое издание романа, вышедшее в начале марта 1831 г. в Париже «Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX siècle». А Paris, 1831, chez Levasseur, v. 1–2. На нем рукой Н. Н. Пушкиной написано: А. Puchkine (см.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. С. 342, № 1408).

² См.: *Меуниех А.* К вопросу о Стендале в России // Россия и Запад. Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 104–109.

³ См.: *Кочеткова Т. В.* Стендаль и русские писатели // Проблемы лингвистики и зарубежной литературы. Рига, 1968. С. 115–126.

¹ Псевдоним *Стендаль* Бейль взял по названию прусского городка, где стояла его часть, и тем самым прославил его в веках.

² *Мюллер-Кочеткова Т. В.* Стендаль. Встречи с прошлым и настоящим. Рига, 1989. С. 18.

³ Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 3. СПб., 1899. С. 233.

⁴ Цит. по: *Андрие Р.* Стендаль, или Бал-маскарад. М., 1985. С. 236.

⁵ *Михайлов А. Д.* Пушкин и Стендаль // Искусство слова. М., 1973. С. 121–124.

⁶ Там же.

не стремился маркировать аллюзию с источником. Современный исследователь В. Трубецкой, соглашаясь с мнением А. Д. Михайлова, использует этот пример для иллюстрации пушкинского дара «игры»: «...он шутит, он пародирует, добавляя пятый род любви <...> с удовольствием подражая Стендалю, он одновременно подсмеивается над ним, что — очень «по-пушкински», как и «по-стендалевски» (и «по-моцартовски»: пародировать свой собственный мотив, как и мотив чужой)»¹.

На фоне суровых оценок Пушкиным современной французской прозы — Гюго (XIV, 172), Сю (XIV, 166), Виньи (XII, 140) и др. — его откровенное восхищение *Красным и черным* выглядит разительным. Роман Стендаля, как известно, сумели в полную меру оценить лишь немногие «избранные умы»²; в России к ним в первую очередь принадлежали Вяземский и Пушкин. Вяземский в письме от 14 августа 1831 г. писал Пушкину: «Читал ли ты le noir et le rouge? Замечательное творение» (XIV, 214). Подобную оценку оставляет в своем дневнике 23 августа 1832 г. и А. Н. Вульф: «Давно не читал я столь занимательного романа, как этот — Стендаля».

Однако, даже оценивая высоко *Le Rouge et le Noir*, Пушкин сумел в нем заметить недостатки. Ведь для него никогда не существовало безусловных авторитетов, он воспринимал критически даже наиболее ценимых им писателей: Шекспира, Мольера, Вольтера, Байрона, Вальтер Скотта, Б. Констана, Карамзина. Естественно, что и со Стендалем он сразу же вступает в творческий спор. После чтения второго тома *Красного и черного* он выражает по-прежнему позитивное, но уже более сдержанное мнение: «*Красное и черное* хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса» (XIV, 172). Что имел в виду Пушкин? Можно согласиться с Б. В. Томашевским, предположительно отнесшим упреки поэта на счет «элементов социальной сатиры, проповеди и памфлета»³. Заметим, что сам Стендаль не одобрял прямые экскурсы в политику («Политика среди событий воображаемых — то же, что выстрел на концерте...» (375), но считал, что в правдивом романе без нее не обойтись. В воображаемом разговоре *автора с издателем* последний возражает на приведенные выше слова: «Если ваши французы не будут говорить о политике, значит, они не французы 1830 года, и роман ваш, вопреки вашим уверениям, вовсе не зеркало (373)». Пушкин на недоумение Вяземского по поводу аполитичности *Евгения Онегина* отвечал, что это соответствует его замыслу (заметим, что, находясь в ссылке, вряд ли можно было избрать другую позицию).

Естественно, что после знакомства Пушкина с романом Стендаля, вызвавшим его восхищение, характер творческой близости несколько изменился. С этой

точки зрения — интересно сопоставить роман Стендаля с *Евгением Онегиным* и *Пиковой дамой*, поскольку первое произведение написано до знакомства Пушкина с *Красным и черным*, а второе — после.

Романы Стендаля и Пушкина были закончены почти в одно и то же время: *Красное и черное* в конце августа 1830 г., *Евгений Онегин* — в знаменитую болдинскую осень. Хотя это произведения глубоко различные (их различает жанр, форма, сюжет, историческая и социальная атмосфера), есть в них и общее: новая манера видения многогранной сложной действительности, движущейся по законам жизни, а не литературы, авторская позиция, ирония. Для обоих романов характерен эпический охват национальной жизни: в них нашли отражение многие существенные проблемы жизни России и Франции. Оба романа — произведения, отличающиеся подлинным историзмом. В романе Стендаля жизнь Франции конца Реставрации изображена с предельной конкретностью, в *Евгении Онегине*, хотя исторические факты и не упоминаются, прошлое и настоящее России органично вошло в подтекст романа¹. Центральные персонажи романов, Евгений Онегин и Жюльен Сорель, — герои эпохальных конфликтов, образы-типы, воплотившие национальные черты, характерные социальные коллизии, духовные проблемы эпохи². При этом оба романа по-особому *лиричны*, они пронизаны особым, неповторимым *автобиографизмом*, каждый автор отдал своим героям частицу *себя*³.

Есть общее и в поэтике, прежде всего — *стернианство* романов (размышления о том, как *сделан* роман («роман о романе»), авторские обращения к читателю, характер иронии, «игра» с эпиграфами, пропущенными строками, отточиями). Выше говорилось об «игре» точками зрения в обоих романах, лежащей в основе построения образов и многих приемов композиции. Стендаль эту «игру» использует в иронических названиях глав (*Министерство добродетели*, *Высоко нравственная любовь*), в эпиграфах с «двойным дном» и ложной атрибуцией. Например, слова эпиграфа, предпосланного роману, — «*Правда, горькая правда*» — приписаны Дантону, который таких слов не произносил. И вообще из семидесяти трех эпиграфов *Красного и черного* только пятнадцать принадлежит тем авторам, чьим именем они обозначены, остальные — псевдоцитаты⁴. Игра с эпиграфами, как известно, характерна для многих произведений Пушкина, в ча-

¹ Trubetskoy V. Folie et bonheur. Quelques réflexions sur Pushkin et Stendhal // Campagnes en Russie. Sur les traces de Stendhal. Rencontres stendhaliennes franco-russes. Paris, 1996. P. 146–155.

² См.: Томашевский Б. В. С. 372.

³ Томашевский Б. В. С. 373.

¹ Листов В. С. «Евгений Онегин» как исторический роман // Болдинские чтения. Горький. 1982. С. 62–72.

² См.: Курянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 270–272. Альми И. А. «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка». Единство и полярность художественной системы // Болдинские чтения. 1987. С. 85.

³ Шутливо отбиваясь от упреков в *автобиографизме*, Стендаль писал Виржини Ансело: «Господи! Да разве я когда-либо влезал к вам по лестнице в окно? Я, без сомнения, часто мечтал об этом, но заклинаю вас богом, разве когда-нибудь у меня хватило на это дерзости?» (15, 226).

⁴ Hamn J.-J. *Le Rouge et le Noir* d'un lecteur d'épigraphe. Stendhal Club, № 77, 1977. P. 19–36.

стности, и для *Евгения Онегина*. Например, двойной эпиграф ко второй главе («O rus!.. Ног. О Русь!») создавал каламбурное противоречие между литературным образом деревни и реальным¹. В *Красном и черном* автор сообщает о своем намерении (правда, невыполненном) заменить опасные размышления на политические темы несколькими страницами многоточий. Пушкин подобное намерение как бы реализует и мистифицирует читателя, заменяя отточиями первые строфы четвертой главы.

Ирония, как уже отмечалось, составляет важный ключ к стилю *Евгения Онегина* и *Красного и черного*. Специфику иронии обоих произведений удобней всего проследить на примере каких-либо схожих мотивов, эпизодов или сцен, отражающих, как в миниатюре, структурные черты поэтики. Сопоставим сцены первого любовного объяснения героев в *Евгении Онегине* и *Красном и черном* (Евгения и Татьяна, Жюльена и Матильды). При всем различии сцен, в их поэтике есть и общее — множественная точка зрения и ирония, «подсвечивающие» стелевую структуру отрывков, начиная от эпиграфов и кончая особенностями пейзажа, бытовых реалий и авторского комментария. Эффект иронии определен столкновением точек зрения героев, автора и читателя, воспитанного на романтической беллетристике.

Отметим прежде всего характерную «игру» эпиграфами. Эпиграф к четвертой главе *Евгения Онегина* «La morale est dans la nature des choses» («Нравственность — в природе вещей»), как это часто бывает у Пушкина, имеет двойной смысл: утверждения конечного торжества нравственности и знака подспудной иронической характеристики героя (это связано со словом «мораль» — «Так проповедовал Евгений»)². Эпиграф к главе XVI романа Стендаля — цитата из Мессинджера: «Сад был очень большой и разбит он был с изумительным вкусом тому назад несколько лет <...> Им (деревьям. — Л. В.) было более ста лет. От них веяло каким-то диким привольем» (428). Слова эпиграфа, своеобразная увертюра к любовной сцене, получают в дальнейшем ироническое наполнение.

В восприятии читателей эпохи романтический пейзаж à la Байрон — зачин к любовной теме. Поначалу читательское восприятие не обмануто, все как будто развивается «по правилам» (в *Евгении Онегине* — сад, аллея, мостик, озеро, одинокая скамья; в *Красном и черном* — ночь, сад, луна, приставная лестница, pistols), однако все традиционные представления оказываются перевернутыми. Онегин, «подобно грозной тени» возникший перед Татьяной, в соответствии с романтическими представлениями эпохи должен был бы выступить в роли «зло-

дея-искусителя», губящего невинную душу, или идеального героя, со всем пылом души ответившего на чувство Татьяны. А он дает ей «урок» и читает проповедь как воспитанный и порядочный человек.

Опасаящийся засады Жюльен, весь обвешанный пистолетами, со страхом следящий за набирающей силу луной («она с ума сошла...»), меньше всего напоминает романтического любовника. Казалось бы, он совершает подвиг любви — рискуя жизнью проникает в окно Матильды — однако, оказавшись с ней наедине, он испытывает одну лишь тягостную неловкость. Герой охвачен непреодолимым желанием заглянуть под кровать, так как боится засады, и совсем не огорчен, получив отпор при попытке обнять возлюбленную. Матильда принуждает себя говорить ему «ты» (по ее книжным представлениям о свиданиях любовники обращаются друг к другу только так), и это непривычное обращение поглощает все ее внимание.

Ирония возникает при столкновении «литературного» взгляда на мир с реальностью. Подобно Татьяне, воспринимающей свою личность в ряду любимых героинь («Кларисса, Юлия, Дельфина»), Матильда на протяжении всего романа строит свое поведение по образцу Маргариты Наваррской. Пушкин с мягкой иронией подшучивает над «книжностью» Татьяны, присвоившей себе «чужой восторг, чужую грусть», Стендаль в подобном ключе иронически комментирует «книжность» поведения Матильды: «Она стала припоминать про себя все описания страсти, которые читала в *Манон Леско*, в *Новой Элоизе*, в *Письмах португальской монахини*» (397). Ее поведение в момент свидания с Жюльеном моделируется по образцу книг: «Надо же нам объясниться, — подумала она наконец, — так принято: с любовниками объясняются» (340).

Как уже отмечалось, любовный психологизм в произведениях Пушкина и Стендаля вообще тесно связан с литературным бытом эпохи, вторжением беллетристики в жизнь. Моделирование собственного поведения по книжным образцам было свойственно людям разных эпох (Средневековья, Возрождения, XVIII в.) но для читателей (и особенно читательниц) пушкинской поры это особенно характерно. Один из главных образцов для подражания — Юлия (героиня романа *Юлия или Новая Элоиза*), которая, в свою очередь, стремится походить на другую книжную героиню, Элоизу. Руссо первым в европейской литературе с оттенком самоиронии (а также иронии в адрес «блюстителей нравственности») в предисловии к роману с нарочитой озабоченностью предупреждал об «опасности» чтения своего романа юными девицами: каждая, прочитавшая эту книгу, уверял автор, — «погибла». В этом же ключе шутливо пеняет Пушкин отца Татьяны, не озабоченного тем, «какой том дремал у дочки под подушкой» и с какой «опасной» книгой она «бродит».

Иронический эффект в *Евгении Онегине* и *Красном и черном* связан также с множественной точкой зрения, создаваемой «игрой» семантико-стилистическими пластами. В *Евгении Онегине* условно-поэтическое соседствует с прозаическим, пародируемый одический штамп — с простодушным провинциализмом, торжественное и комическое уравниваются. В *Красном и черном* семантико-

¹ См.: Лотман Ю. М. Комментарий. С. 175.

² Эпиграф взят Пушкиным из работ Ж. де Сталь. Эти слова произносит ее отец, Неккер, обращаясь к Мирабо (*Considérations sur les principaux événements de la Révolution française, ouvrage posthume de madame la baronne de Staël*. Paris, 1818. Т. II. P. 419). Подробнее об эпиграфе см.: *Вольперт Л. И.* Пушкин после восстания декабристов и книга мадам де Сталь о Французской революции // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 118–119.

стилистические переключения также создают не фокусированную, а множественную точку зрения. Матильда встречает Жюльена, с опасностью для жизни проникшего через окно, до комизма неуместным этикетным приветствием: «Vous voila, Monsieur» («Вот и вы, Сударь»). Шуточный вопрос Жюльена, восхитивший Матильду, иронически копирует говор горничной-креолки: «Et comment moi m'en aller?» («А я как уходить?»). Она удачно попадает в тон: «Vous, vous en aller par la porte». («А вы, вы уходить через дверь»). Тут же рядом разговорное словечко несобственно-прямой речи Сореля: «Il n'avait pas d'amour du tout» («Он не испытывал любви, ну нисколько»).

Как видим, обе сцены подсвечены едва заметной авторской иронией. «Стремление Стендаля к максимальной правдивости <...> — один из важнейших элементов его последовательно антиромантической системы»¹, — отмечает Е. Г. Эткинд в тонком анализе этой сцены. Примечательно, что психологизм *Красного и черного* у многих читателей и критиков вызывал недоумение (а иногда и раздражение): «Эта хроника — не что иное, как форменный донос против человеческой души, некий анатомический театр, в котором автор рассекает ее по кусочкам...»². Все привычные представления о романтическом свидании оказывались «перевернутыми» и «обманутыми». В дальнейшем в русской и европейской литературах XIX в. подобное «переигрывание» романтических любовных объяснений будет встречаться неоднократно (Мериме, Гейне, Толстой, Гончаров, Флобер, Мопассан), но Пушкин и Стендаль — зачинатели такого типа любовно-психологизма. До них в европейской и русской литературах подобного пародийного «переигрывания» романтических штампов еще не встречалось.

¹ Эткинд Е. Г. Семинарий по французской стилистике. 1. М.—Л., 1964. С. 144.

² Revue de Paris, 28 ноября 1830.

Восьмая глава

СТЕРНИАНСТВО ПУШКИНА И СТЕНДАЛЯ

Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету; — они составляют жизнь и душу чтения. — Изымите их, например, из этой книги, — она потеряет всякую цену: — холодная, беспросветная зима воцарится на каждой ее странице.

Стерн

Жизнь и мнения Тристрама Шенди

Тема «Пушкин и Стерн» исследована недостаточно¹. Сопоставление в этом плане Пушкина со Стендалем не проводилось вовсе. Важность стернианской традиции для обоих романов отметил Ю. М. Лотман. Об *Евгении Онегине* он писал: «Пушкин опирался <...> на опыты “игры с литературой” от Стерна до *Дон Жуана Байрона*»². Что касается Стендаля, то в статье *Несколько слов к проблеме «Стендаль и Стерн»* ученый, основываясь на сопоставлении иронической тональности романов *Красное и черное* и *Тристрам Шенди* (L. Sterne. *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentelman, 1760–1767*), предложил новую расшифровку символической колористики названия стендалевского романа.

Пушкин и Стендаль оказались восприимчивы к новаторским поискам Стерна благодаря общности их концепции игры. Близкий во многих планах сентименталистам, в этом отношении Стерн решительно от них отличался. Для сентименталистов игра — понятие негативное, противопоставленное чувствительности как неискренность и фальшь. Понимание Пушкина и Стендаля близко стернианскому: игра присуща человеческой природе, свидетельствует о богатстве личности, исполнена обаяния, не исключает искренности. Как эстетическая категория игра, на их взгляд, способна подсвечивать авторефлексию творца и художественную структуру произведения в целом.

Однако не все, как они, сумели по достоинству оценить Стерна. Во всяком случае восемнадцатый век это сделать в полную меру не мог. Первый роман Стерна у многих вызвал раздражение, особенно строго его осудили соотечественники (Смоллет, Голдсмит и др.). Зато те, кто сумел оценить новаторство Стерна, восхищались безмерно. Вольтер назвал Стерна «английским Рабле», Дидро писал о *Тристраме Шенди*: «Эта книга, столь взбалмошная, сколь мудрая и веселая <...> — всеобщая сатира»³. В диалогах *Племянник Рамо* и *Жак-*

¹ См.: Шкловский В. Евгений Онегин (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. В дальнейшем: Шкловский.

² Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 15.

³ Diderot Denis. Lettres à Sophie Volland. Paris, 1930. Т. II. P. 194–195.

Фаталист, творчески развив стернианскую традицию, он блистательно перенес ее на французскую почву.

Деятнадцатый век уже вполне созрел для восприятия новаторства Стерна. *Стернианство* в каждой стране приобретало специфический характер в зависимости от того, какая грань поэтики писателя оказалась там наиболее востребованной. Французы восприняли в первую очередь сочетание лирического тона повествования с ироническим скептицизмом. В Англии выше всего оценили новаторство в области композиции («распадающаяся», как бы бессвязная фабула). Теоретически наиболее глубоко Стерн был воспринят немецкими романтиками, предтечей которых он, фактически, был. Их концепция искусства впитала эстетические поиски Стерна: художественный «взрыв», ломка привычных представлений, отказ от нормативной поэтики. В Германии стернианские находки подхватили также Жан-Поль Рихтер, Гофман и Гейне. Но для Гейне важнее оказался второй роман Стерна *Сентиментальное путешествие по Франции и Италии* (*Sterne. A Sentimental Journey through France and Italy*, 1768). Европа восприняла в первую очередь *Тристрама Шенди*, а Россия (за исключением Пушкина) — именно второй роман. Не только *Письма русского путешественника* Карамзина, но и *Новый чувствительный путешественник* П. Шаликова, *Письма из Лондона* П. Макарова отдали дань этой традиции¹.

Пушкин упоминает имя Стерна в переписке, критических статьях и в *Евгении Онегине* (всего — 12 раз), приводя цитаты из обоих романов. В лицейские годы Тристрам — завсегда игрового мира поэта. В приглашении на обед 30/XI 1816 г. Пушкин пишет: «Мой милый господин Жуковский, надеюсь, что завтра я буду иметь удовольствие видеться с вами; покорнейше прошу Задига, Трист. <рама> и др. отобедать у нас сегодня, если возможно» (XVI, 429).

Во времена южной ссылки встречается единственное (но какое!) упоминание романа *Тристрам Шенди*. В письме к Вяземскому от 2/1 1822 г., иронизируя над пристрастием Жуковского к английскому поэту Муру, Пушкин шутливо негодует: «Жуковский меня бесит — что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся *Лалла-рук* не стоит десяти строчек Тристрама Шанди» (XIII, 34).

Во времена северной ссылки Пушкин впервые упоминает Стерна в художественном произведении и — что закономерно — именно в *Евгении Онегине*, самом «стернианском» произведении Пушкина. Восклицание Ленского на могиле Дмитрия Ларина («Роог Yoick») Пушкин считает необходимым снабдить примечанием, подчеркивающим релевантность: ««Бедный Иорик!» — восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и Стерна)» (VI, 192). Сетование Гамлета, столь существенное для Стерна, поэт упоминает несколько раз по-английски и по-русски. Как известно, в *Тристраме Шенди* пастор Йорик изо-

бражен в высшей степени привлекательно, он исполнен обаяния, великодушен, образован, умеет посмеяться над самим собой. Он — любимый герой Стерна, что, заметим в скобках, отнюдь не мешает автору над ним иронизировать. Для *Евгения Онегина* существенно, что и стерновский герой обречен на гибель: он погибает из-за доброты и пристрастия к шуткам (его до смерти избивают). Для Пушкина этот факт весьма значим. Слова «Роог Yoick» сначала *уныло* произносит Ленский на могиле Ларина, а после гибели поэта на дуэли уже в перефразированном виде это восклицание дважды повторяет автор: «Мой бедный Ленский!» (VI, 143)

Пушкин упоминает Стерна и в последний период творчества. За два года до смерти в статье *О ничтожестве литературы русской* (1834), отмечая общеевропейское значение французской словесности («Европа, оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание...» (XI, 172), Пушкин уточняет: «Англия следует за Франциею на поприще философии. Ричардс<он>, Фильд.<инг> и Стерн поддерживают славу прозаич.<еского> романа» (XI, 272). В вариантах этой статьи, выражая сожаление, что Вольтер не имеет «ни одного подражателя в России» (XI, 496), поэт ставит рядом с «гигантом-Вольтером» автора *Сентиментального путешествия*: «Стерн нам чужд — за искл.<ючением> Карамзина» (XI, 496).

Пушкин мог читать *Тристрама Шенди* как в русском анонимном переводе (роман вышел в 6 томах в 1804-1807, СПб., Имп. тип.), так и во французском переводе (в 1825 г. в Париже появился перевод, созданный группой литераторов — *Oeuvres complètes de L. Sterne, traduit de l'anglais par une société de gens de lettres*, Paris, 1825). Этот перевод скорее всего читал и Стендаль, но в отличие от Пушкина он мог читать Стерна и в оригинале.

Важный вклад в изучение проблемы «Пушкин и Стерн» внес Виктор Шкловский. В небольшой по размеру, но емкой по мысли статье *Евгений Онегин (Пушкин и Стерн, 1924)*, он наметил многие подходы к описанию данной творческой связи. Однако исследователя прежде всего интересовала общая суть стернианского новаторства: специфика пародии, эстетический «взрыв» всяческих норм, шаблонов и схем (проблема, как известно, живо привлекавшая «опоязовцев»).

Конкретному сопоставлению текстов *Евгения Онегина* и *Тристрама Шенди* В. Шкловский уделяет всего несколько страниц. Он не приводит из романа Стерна ни одной цитаты (за исключением восклицания «Роог Yoick!») и лишь мельком останавливается на моментах сходства (авторская игра со временем, построение романов, функция отступлений). Литературные корни В. Шкловского интересуют мало: «...я не столько буду стараться выяснить вопрос о влиянии Стерна на Пушкина, сколько подчеркну черты творчества, общие для обоих писателей»¹. Наша задача иная: попытаться описать именно черты *воздействия* Стерна на Пушкина.

¹ См.: *Банах И. В.* Традиции Л. Стерна в сентиментальных путешествиях «малых стернианцев» конца XVIII – начала XIX века // Третьи майминские чтения. Псков, 2000. С. 4–10.

¹ Шкловский. С. 206.

Наибольшее значение для создателя *Евгения Онегина*, на наш взгляд, имел образ Шенди-«мемуариста». Он — главный герой книги о писателе, пишущем роман, и одновременно — своеобразный *двойник* Стерна. Однако на протяжении всего романа дистанция между автором и «мемуаристом», то уменьшаясь, то увеличиваясь, неизменно сохраняется, поскольку автор относится к создателю мемуаров с изрядной иронией. В романе, как известно, многие герои имеют «хобби». «Конек» Тристрама — намерение оставить свое жизнеописание. Неудачливый мемуарист, которому никак не удается свести концы с концами (на протяжении трех томов он не может родиться, что его сильно беспокоит, а в конце последнего, девятого тома — ему 5 лет), Тристрам Шенди не только жаждет написать мемуары, но еще и поделиться секретами своего мастерства. Так возникает одно из главных эстетических открытий Стерна — *металлан* романа. Мемуарная форма для описания на «метауровне» оказалась исключительно конструктивной, она способствует «стереофоничности» повествования: «Двухъярусное построение дает возможность множественности планов, точек зрения, <...> позволяет запутать читателя (и исследователя), где ироническое и где искреннее чувство»¹.

О том, как надо *строить* роман, писали и до Стерна. Например, Филдинг в предисловиях к главам *Тома Джонса* разъяснял суть понятий романного времени, структуры образа, речевой характеристики, но делал это «от себя», а не от имени комического «мемуариста». Изъятие авторских рассуждений из *Тома Джонса* нанесло бы ему несомненный ущерб, но не разрушило бы произведения. И наоборот, изъятие метарассуждений из *Тристрама Шенди* разрушило бы роман, так как они составляют саму поэтику «романа о романе». Как писал исследователь романа Стерна Н. Фрай, «...мы не только читаем книгу, но и наблюдаем автора в работе <...>»².

Именно при раскрытии *металлана* романа, в минуты эстетических *находок* и *прозрений* «зазор» между автором и рассказчиком становится минимальным. У них как бы общая задача; она не только в том, чтобы помочь другим понять суть творческого процесса, но и способствовать формированию новых читательских вкусов.

Шенди делится мыслями о романе со *своим* кругом читателей. Важный новаторский прием: Стерн стремится вывести на сцену «мемуариста» и читателя, обсуждающих роман. Чаще всего это «Мадам», но есть еще «Милорд», «Милая Дженни», «Сэр», «Ваши милости», «Ваши преподобия» и, наконец, — «Евгений», друг Тристрама и пастора Йорика. К «Евгению» автор часто обращается: «дорогой мой» (450).

«Собеседники» в целом обрисованы Стерном туманно и расплывчато, это как бы условный читатель. Исключение, на наш взгляд, составляют «Мадам» и «Евгений». Психологический портрет «Мадам», хоть и набросан легкими штрихами, все же *профильно* обрисован. С нею автор беседует запросто, фамильярно, может попенять за невнимательное чтение текста или шутливо посоветовать «обузды-вать свое воображение» (502). «Мадам» не трудно себе представить: благожелательная, любопытная, с богатым воображением, она всегда рада послушать очередную фривольную историю. «Евгений» также появляется часто (особенно — в начале романа). Любитель давать *благоразумные* советы, он чувствителен, легко ударяется в слезы (обильно проливая их, например, над умирающим Йориком) и психологически более пронизателен, чем остальные. Насколько значимо имя стернианского персонажа для автора *Евгения Онегина* — судить трудно, но, думается, это не исключено.

Метапоэтика «романа о романе», как известно, существенна и для Пушкина. На протяжении всего произведения сообщается, *какая* она делается. Образ читателя также занимает в *Евгении Онегине* важное место (об этом в пушкинистике написано немало). Читательский мир у Пушкина разнообразен: друзья, враги, строгие критики, поклонники устаревшего или современного чтения, любители штампов или новинок. Сложность этого мира определяет множественность обращений поэта («братья», «друзья мои», «друзья Людмилы и Руслана», «читатель благородный», «достопочтенный мой читатель», «Зизи, кристалл души моей», «И вы, чувствительные дамы...», «Кто б ни был ты, о мой читатель, Друг, недруг...» VI, 189). Можно предположить, что художественные находки Стерна в этом отношении не ускользнули от внимания создателя жанра «роман в стихах».

Шенди, постоянно ощущающий себя писателем, особенно охотно обсуждает с друзьями вопросы композиции. Его задача — не только описание механизмов построения романа, но и *воспитание* своего читателя. Обращаясь к «Сэру», готовя его к восприятию «странной» структуры романа, он объясняет *внутреннюю механику* произведения: «By this contrivance, the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into, and reconciled which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too — and at the same time»¹ («...в нем согласно действуют два противоположных движения, считавшихся до сих пор несовместимыми. Словом, произведение мое отступательное, но и поступательное в одно и то же время») (81)².

¹ *Sterne Laurence*. The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman. London. 1818. V. 1. P. 100. В дальнейшем: *Sterne L.*

² *Стерн Лоренс*. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. С. 81. Перевод А. А. Франковского. Оценка перевода автором вступительной статьи к этой книге А. Елистратовой: «...настоящий подвиг научного исследования и художественного воссоздания оригинала» (С. 656). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы.

¹ *Амарова К. Н.* «Тристрам Шенди» Л. Стерна (Проблемы жанра) // Писатель и жизнь. М., 1975. С. 196.

² *Frye N.* Towards defining the age of sensibility // Journal of the English literary history. Vol. 23, pp. 144—150.

Отступлениям (digressions) Стерн придает структурно важное значение. Им посвящен подлинный гимн, истинный поэтический дифирамб. Счастливые найденные сравнения создают яркий художественный образ: «Digressions, incontestably, are the sunshine, — they are the life, the soul of reading: — take them out of this book, for instance, you might as well take the book along with them; — one cold, eternal winter would reign in every page of it: restore them to the writer, — he steps forth like a bridegroom, bids All hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail»¹. Перевод А. А. Франковского исключительно удачен: «Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету; — они составляют жизнь и душу чтения. — Изымите их, например, из этой книги, — она потеряет всякую цену: — холодная, беспросветная зима воцарится на каждой ее странице, отдайте их автору, и он выступает как жених, — всем приветливо улыбается, хлопочет о разнообразии яств и не дает уменьшиться аппетиту» (82).

Нет необходимости говорить о структурной важности отступлений в *Евгении Онегине*, но хочется отметить, что стернианский метафорический образ в полную силу «работает» и по отношению к пушкинской поэме: изымите, хоть на минуту, лирические отступления из «романа в стихах», и он потеряет свое обаяние, в нем мгновенно воцарится «холодная, беспросветная зима».

Тристрам старательно приучает читателя к необычной композиции своих мемуаров. В романе Стерна раздробленность сюжета как бы рифмуется с нарочитой путаницей в построении романа: краткие главы из четырех или пяти абзацев кончаются страницами многоточий, их, в свою очередь, сменяет главка из одного абзаца, почти ничего не сообщающего (т. VI, гл. 4), а то и «чистая» нумерация глав без текста (т. VII, гл. 18, 19). Шенди честно пытается в этом сумбуре разобраться, то сообщая, что оставляет пустое место там, где, якобы, был пропущенный текст (т. VII, гл. 18), то сетуя, что несколько глав были потеряны типографщиками (при этом он с комической самокритичностью констатирует: «от потери глав книга выиграла»; 269).

«Мемуарист», любящий повторять, что всерьез считает себя писателем и всегда рад напомнить о своем «коньке» (488), стремится оснастить комментариями все уровни метапоэтики. То это метарассуждения о лучшем способе начать книгу, то сетования, что ему никак не удастся «свести концы с концами» (455), то разъяснение, почему он решил поместить посвящение в середине романа (173), то замечание о качествах, на его взгляд, совершенно необходимых писателю («остроумие и шутливость»; 512). Шенди любит обращаться к самому себе («О Тристрам! Тристрам!»; 289), поговорить о «своих долгах» (517), поинтересоваться о здоровье родных читателя (452), порассуждать о мелочах (например, о «красе ногтей» (514) или о том, что он «пишет ради копейки»; 261).

Эти приемы Пушкину, видимо, очень импонируют. Он также посвящение помещает в середину романа («Хоть поздно, а вступленье есть»; VI, 163), так же обозначает пропущенные строфы (их много в первой, шестой, седьмой главах, но

особенно неожидан пропуск в четвертой главе строф I, II, III, IV, V, VI, так как опущенным оказывается самое важное — начало главы). Поэт охотно заменяет поэтические строки многоточиями, предоставляя читателю самому решать, как их следует понимать. Он, как и Шенди, понукает рассказ («Вперед, вперед, моя история!»; VI, 118), советует читателю вернуться к зачину произведения: «В начале моего романа (смотрите первую тетрадь» (VI, 114), сообщает о намерениях («И эту первую тетрадь // От отступлений очищать»; VI, 118), вводит замечания в скобках («Я только в скобках замечаю»; VI, 80).

Стерн любит поинтересоваться, помнит ли еще о герое читатель. Пушкин также иногда «спохватывается», что «забыл» о герое («Что ж мой Онегин?»; VI, 20). Тристрам Шенди может объяснить литературный прием своим капризом («Я чувствую сильную склонность начать эту главу самым нелепым образом...»; 70), посетовать на обилие противоречий или прервать рассказ в завлекательный момент, отговариваясь усталостью. Пушкин также не прочь отметить этот недостаток («Противоречий очень много, Но их исправить не хочу»; VI, 30), а нарочитую «ретардацию» объяснить усталостью:

Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я.
Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть,
Докончу после как-нибудь.
(VI, 73)

Как можно предположить, не безынтересными для Пушкина оказались общие размышления Стерна о «началах» и концовках. *Метарассуждения* в этом отношении весьма наглядны: автор стремится объяснить суть нетрадиционного начала *Тристрама Шенди*. Как помним, роман начинается с середины мысли: «Я бы желал, чтобы отец мой или мать <...> поразмыслили над тем, что они делают в то время, когда они меня зачинали» (мать спросила отца: «...вы не забыли завести часы?»; 26). Шенди в манере Рабле подчеркивает резонность своей позиции: «Я убежден, что из всех различных способов начинать книгу, которые нынче в употреблении в литературном мире, мой способ наилучший...» (451). Примечательно, что *Сентиментальное путешествие* также начинается с середины фразы: «Во Франции, — сказал я, — это устроено лучше» (543).

Пушкин, подобно Стерну, отвергает традиционное начало, принятое в поэмах. Изгоняя малейший намек на экспозицию, он начинает роман с внутреннего монолога героя, в котором читатель ничего не слышал. Первая строфа *Евгения Онегина* целиком построена на эффекте обманутого ожидания. Стерн, разъясняя используемые им механизмы иронии, этот прием оценивает чрезвычайно высоко: «Я вменяю себе в особенную заслугу именно то, что мой читатель ни разу

¹ Sterne L. P. 81

еще не мог ни в чем догадаться...» (87), «Я стараюсь, чтобы читатель ни о чем не мог догадаться» (89).

В первой строфе *Евгения Онегина*, которая буквально заряжена иронией, автор, приучая читателя к новой художественной системе, *по-стерниански* подшучивая над героем, читателем и над собой, как главный механизм иронии использует *обманутое читательское ожидание*. Нетривиальное начало «антиромана», разрушающее традицию — еще одно свидетельство связи Пушкина со Стерном, творческой «переплавки» поэтом его эстетических находок.

Актуальный интерес для Пушкина, по-видимому, представляли и споры о законченности *Тристрама Шенди*. Многие исследователи, опираясь на утверждение автора «мемуаров», а также на письма Стерна, настаивали на незаконченности романа¹. Тристрам, сумевший довести свою биографию лишь до пяти лет, естественно, питал надежду ее завершить. Стерн же, явно «мороча» друзей и читателей, в письмах и разговорах шутливо и всерьез настаивал на *незаконченности* произведения. На самом деле *Тристрам Шенди* — роман с открытым концом. Тристрам не сумел завершить мемуары, а Стерн сумел, создал то, что задумал, так как «суть не в повествовании, которое ведет Тристрам, а в самом Тристраме, который ведет повествование»². Для читателя эпохи последние слова романа звучали непривычно и странно: «Господи, воскликнула мать, что это за историю они рассказывают? — Про БЕЛОГО БЫЧКА, сказал Йорик, и одну из лучших в этом роде, какие мне доводилось слышать» (540). Подобным же образом кончается и *Сентиментальное путешествие*: «Так что, когда я протянул руку, я схватил fille de chambre за — — » (652). В. Шкловский проницательно замечает, что незаконченность второго романа можно было бы объяснить смертью автора, но раз «не окончены у него два романа, то скорее можно предполагать определенный стилистический прием»³. Оба романа Стерна и пушкинский «роман в стихах» закончены, все три имеют задуманный открытый конец. Разница лишь в том, что Стерн, *играя*, настаивает на незаконченности *Тристрама Шенди* и *Сентиментального путешествия*, а поэт стремится подчеркнуть осознанность приема:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.
(VI, 190)

¹ См.: Booth N. Did Sterne complete «Tristram Shandy»? // *Modern Philology*, 1951, vol. 48. P. 172–183.

² Там же, с. 198.

³ Шкловский. С. 213.

Таким образом, Пушкин творчески *переплавляет* стернианскую традицию, модифицируя ее на свой лад и создавая особый жанр — «роман в стихах», разрабатывает невиданную по сложности новаторскую художественную систему.

Значительное влияние стернианская традиция оказала и на автора *Красного и черного*. Воздействие *Тристрама Шенди* сказалось прежде всего на иронической тональности, пронизывающей ткань романа. Как уже отмечалось, Ю. М. Лотман в названии *Красное и черное* уловил ироническую мысль Стерна об иллюзорности любой деятельности. «В *Тристраме Шенди*, — пишет Ю. М. Лотман, — сквозной темой является сопоставление черной рясы Йорика и красного мундира дядюшки Тоби»¹. Исследователь обратил внимание на то, что во французском переводе *Тристрама Шенди* (1825), который Стендалю без сомнения был знаком, профессиональная значимость символической колористики не уточнялась, сопоставлялись лишь цвета: «...Dieu est un maître si bon et si juste, que, nous avons toujours fait notre devoir sur la terre, il ne s'informerait pas si nous en sommes acquittés en habit rouge ou en habit noir»² («...Всевышний Бог настолько добрый и справедливый управитель мира, что если мы только исполняли в нем свои обязанности — никто не станет и спрашивать, делали мы это в черном или красном одеянии»). Оппозицию двух цветов («красное» и «черное»), которую обычно толковали как символ двух возможных карьер Сореля — *военной и духовной*, Ю. М. Лотман прочел с учетом стернианской традиции: иронического отношения писателя к своим любимым героям, пастору Йорику и дяде Тоби; один смешон в своих проповедях, другой — в «страсти» к *игрушечной* войне. Хотя проповеди Йорика — лучшие в своем роде (не случайно их все время норовят у него «стянуть»), а *игрушечная* война — занятие куда более достойное, чем *настоящая*, «...всепроницающая ирония Стерна в равной степени распространяется и на проповеди первого, и на игрушечную крепость второго»³.

Стендаль также иронизирует и над мундиром и над сутаной; в этом отношении характерны две сцены. Первая, когда Сорель, вынужденный поспешно натянуть на мундир сутану, не успевает сменить обувь, и аббат Шелан с негодованием замечает поблескивающие из-под сутаны шпоры. И вторая, когда Сорель, наблюдающий тайком за странным поведением молодого епископа перед зеркалом, никак не решается *понять*, что тот просто репетирует поклоны перед торжественным выходом к пастве. В символическом названии романа Стендаля Ю. М. Лотман увидел философско-обобщенное понимание эпохи: «Идея иллюзорности любой деятельности, лежащая в основе взгляда английского романиста,

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Том 3. Таллинн, 1993. С. 429. В дальнейшем: Лотман. Избранные статьи.

² Oeuvres complètes de L. Sterne, traduit de l'anglais par une société de gens de lettres. Paris, 1825. T. 2. P. 163.

³ Лотман. Избранные статьи. С. 429.

сменяется у Стендаля мыслью о призрачности любого поприща в позорный момент истории».

Для Стендаля, так же как и для Пушкина, важны эстетические открытия Стерна, связанные с метаописанием «романа о романе»: обращения к читателю («Эх, сударь...» или «Читатель забыл, конечно, маленького писаку по имени Танбо...»; 405), спор «автора» с «издателем» о возможностях романа, метаразмы о принципах построения произведения. Однако его позиция ближе к пушкинской, так как в *Красном и черном* нет промежуточного «мемуариста».

Стендаль, как и Пушкин, в чем-то следует за Стерном, а что-то вносит свое. Например, он также представляет нам рассказчика и «читателя», обсуждающих принципы построения романа, но делает это на *своей лад*: он выводит на сцену не условного читателя, а прагматически настроенного «издателя» (фигура, занимавшая и Пушкина). Именно тот спорит с автором о *правильном* построении романа. До Стендаля «издатель» в такой роли во французской литературе не появлялся.

Другое отличие Стендаля: словесные споры о поэтике романа у Стерна разворачивались в мирном, камерном пространстве *Тристрама Шенди* и никогда прямо не касались политики. А в *Красном и черном* словесные баталии «автора» и «издателя» проходят в наэлектризованной предреволюционной обстановке Франции 1830 г.

Жюльен, волею случая, оказался участником сверхсекретного заговора ультралибералов (маркиз де ла Моль представил его как *секретаря*). Перед ним ставится задача — запомнить наизусть прения аристократов и через пару дней в Лондоне по памяти их изложить. Панически напуганные угрозой новой революции, заговорщики решаются обратиться за помощью к Англии. «Автор» жаждет обнародовать пункты предательского решения, но дозволено ли это в художественном произведении? Может быть, резоннее заменить их многоточиями à la Стерн? Выводя на сцену «издателя» и «автора», Стендаль заставляет их как бы поменяться ролями: «издатель» защищает правомерность политической темы в романе, «автор» такой взгляд отвергает.

Их спор незаметно соскальзывает на метапоэтический уровень диспута о жанре романа. Вынесенный Стендалем «за скобки», он заслуживает быть процитированным, так как затрагивает метаплан романа:

«...здесь автор хотел поместить страницу многоточий.

— Это будет иметь плохой вид, — сказал издатель, — а для такого легкого произведения плохой вид — смерть.

— Политика, — сказал автор, — это камень, привязанный на шею литературе, который менее чем через полгода утопит ее. Политика среди тем, созданных воображением, — это выстрел во время концерта. Этот шум раздрает уши, не являя никакой силы <...>. Эта политика смертельно обидит одну половину читателей и усыпит от скуки другую...» (375).

Сравнения с «выстрелом во время концерта», с «камнем на шее литературы» — красноречивое свидетельство неуверенности «автора» в уместности по-

литической темы в романе. «Издатель», в свою очередь, для подтверждения своей правоты также прибегает к яркому сравнению: «Если ваши персонажи не будут говорить о политике, — возразил издатель, — то они не будут французами 1830 года, и таким образом ваша книга, вопреки вашим притязаниям, не будет зеркалом...» (375).

«Издатель» не случайно упоминает о зеркале. Сравнение романа с зеркалом — один из важных знаков *метаплана* романа. Примечательно, что Стендаль возвращается к нему трижды. В главе *Ажурные чулки* оно использовано в качестве эпиграфа как «чужое слово» (мысль Сен-Реаля): «Роман — это зеркало, которое наводишь, идя по дороге». К банальному сравнению (взгляд на искусство как на зеркало известен уже с античности) Сен-Реаль добавил идею движения и изменчивости отражения. Второй раз это — авторское слово, *по-стерновски* прямо обращенное к читателю: «Эх, сударь, роман — это зеркало, которое наводишь на большую дорогу. Оно отражает то небесную лазурь, то грязь дорожных луж. Почему же человека, который несет зеркало в своей дорожной котомке, вы обвиняете в безнравственности?»¹. Примечательно, что Стендаль стремится, пусть метафорически, назвать виновников «грязи»: «Обвиняйте лучше <...> смотрителя дороги, который допускает, что вода застаивается и образует эту грязь»². Обычно обращают внимание на ту сторону сравнения, которая полемична по отношению к поэтике классицизма («то небесная лазурь, то грязь дорожных луж»). Однако важнее другое: зеркало **не закреплено**, оно в заплочной сумке и все время меняет угол отражения. Одно и то же в нем поминутно отражается по-разному.

Найденный Стендалем образ как нельзя лучше воплотил идею нового видения мира, противопоставленного субъективизму романтиков: «В романтической поэзии художественные точки зрения радиально сходятся к жестко фиксированному центру, а сами отношения однозначны и легко предсказуемы (поэтому романтический стиль легко становится объектом пародии)»³. Стендалевский способ изображения жизни ученые (Жан Прево, Жан-Луи Бри, Я. Фрид) назвали «кинематографическим». Мир как бы видится одновременно множеством глаз во множестве ракурсов и проекций. Такое видение мира близко стерновскому, также *по-своему* «кинематографическому». Стерн был убежден, что объективная истина предстает людям во множестве своих относительных воплощений: каждый видит мир *по-своему*, и в этом видении всегда остается элемент иллюзорности.

Тристрам Шенди неоднократно описывался как «антироман». В этом случае исследователей в первую очередь интересовала не ироническая, а пародийная направленность произведения. Черты пародии описывать легче, они на поверхности. Поэтому сложными механизмами иронии исследователи занимались меньше. Иногда преимущественный интерес к пародии определялся принципи-

¹ Стендаль. Красное и черное. С. 355.

² Там же.

³ Лотман Ю. М. Роман в стихах. С. 43.

альной установкой исследователей. Например, «опоязовцев» (В. Шкловского, Ю. Тынянова и др.), живо интересовавшихся судьбой жанров, диалектикой их развития, прежде всего привлекала пародия, часто единственное средство «оживить» окаменевающий жанр. Виктора Шкловского, например, в первую очередь занимала специфика пародийности *Тристрама Шенди* и *Евгения Онегина*: «...в обоих романах пародируются не нравы и типы эпохи, а сама техника романа, строй его»¹.

Однако ирония — близкая родственница пародии, можно сказать, — ее блистательная спутница. Стернианская традиция в *Евгении Онегине* и *Тристраме Шенди*, в первую очередь, определяется именно иронической тональностью романов. Пушкину и Стендалю была органически близка всеохватывающая ирония Стерна. Поэтому, на наш взгляд, одна из самых конструктивных задач исследования стернианской традиции в их творчестве, причем до сих пор мало занимавшая внимание ученых, — описание *механизмов иронии*.

Девятая глава

«ДА РАЗВЕ Я КОГДА-ЛИБО ВЛЕЗАЛ К ВАМ ПО ЛЕСТНИЦЕ В ОКНО?»

(Ирония и автобиографизм в романах *Евгений Онегин* и *Красное и черное*)

Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

Пушкин
Евгений Онегин

Механизм иронии — один из главных ключей романов *Евгений Онегин* и *Красное и черное*. Определения иронии в современном словаре терминов («риторический троп», «фигура речи», «форма комического» и др.) слишком общие: нужна дефиниция, которая бы отразила не только специфику иронии в этих двух романах, но и ее роль в создании структурной целостности произведения. По отношению к *Евгению Онегину* наиболее релевантным представляется такое определение: *эстетическая категория, вербальная форма комического, предполагающая несоответствие точек зрения автора, читателя и героя по отношению к референтному ряду, и определяющая структуру произведения в целом*¹. Что касается романа Стендалю, то дать какую-либо четкую дефиницию много сложнее. Трудность такого задания и своеобразие стендалевской манеры в *Этюде о Бейле* счастливо определил Бальзак: «...что-то невыразимо ироническое и лукавое»².

Об иронии в каждом из романов существует множество отдельных, ценных замечаний; о романе Пушкина есть монографические исследования³. Сопостави-

¹ Там же. С. 206.

¹ При обсуждении специфики дефиниции иронии в «Евгении Онегине» ценные соображения высказали Л. Зайонц и Е. Погосян. Хотелось бы их поблагодарить.

² Бальзак О. де. Собр. соч. в 15 тт. Т. 15. М., 1955. С. 364. Перевод Р. Линцер.

³ Маркович В. Юмор и сатира в «Евгении Онегине» // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 67–88; Соколянский М. Г. Ирония в «Евгении Онегине» // Соколянский М. Г. И несть ему конца. Статьи о Пушкине. Одесса. 1999. Volpert L. L'ironie romantique dans «Eugène Onéguine» et «Le Rouge et le Noir» // L'Universalité de Poushkine. Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves. T. CIV. Paris. 2000. P. 49–59 (В дальнейшем: Volpert L. L'ironie...); Вольперт Л. И. Ироническая тональность в «Евгении Онегине» // «Душа в заветной лире». Материалы конференции «Шаляпинские собрания», посвященные 200-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина. М., 2000. С. 31–37.

тельный анализ двух романов по интересующей нас теме вообще не предпринимался. Пушкин был «в восторге» от романа Стендаля, думается, его как и Бальзака в первую очередь восхитила неповторимая стэндалевская ирония. На этот раз сходные черты поэтики Пушкина и Стендаля — факт типологической общности. В подобных случаях конкретное стилистическое сопоставление текстов конструктивно не только для анализа творчества отдельного писателя, но и для описания развития русской и французской литератур в целом.

Сравним одну строфу из *Евгения Онегина* и один фрагмент из *Красного и черного*. Так как нас интересует ирония в романном тексте, выберем из *Евгения Онегина* строфу, не связанную с лирическими отступлениями (в них ирония проявляется наиболее органично), и такую, чтобы иронические «токи» других строф на нее не воздействовали (в *Евгении Онегине* все взаимосвязано; имманентный анализ одной строки, строфы или главы, практически, не возможен). Требуется также такая строфа, в которой нет подсказки читателю, что перед ним иронический текст (Пушкин умеет это мастерски делать). И, наконец, самое главное условие — чтобы она по возможности хоть в чем-то соответствовала поэтике стэндалевской прозы. Думается: максимально подходит *первая строфа* первой главы. Внутренний монолог, как известно, — излюбленный характерологический прием Стендаля.

Первая строфа *Евгения Онегина* — своеобразный ключ ко всему роману. Хотя в ней прямо не звучит авторский голос, она важна: ею автор вводит читателя в мир романа, приучая к особенностям разговорной стихии, к специфике *романной беседы*, к скрытому автобиографизму, к тому, что автор будет и впредь *постерниански* подшучивать над героем, читателем и над собой.

Строфа изучена относительно хорошо. Поначалу исследователей интересовали иронические литературные реминисценции, прежде всего первая и последняя строки («Мой дядя самых честных правил» и «Когда же черт возьмет тебя!»; VI, 5). Первая — реминисценция из басни Крылова *Осел и мужик* («Осел был самых честных правил»). Последнюю, явно шокирующую (ругательства не были приняты в серьезных жанрах), Ю. М. Лотман убедительно связал с речевой маской щеголя в сатирической литературе¹. Многие (М. П. Алексеев, М. Ю. Лотман, П. С. Рейфман) отмечали сюжетную реминисценцию, связанную с мотивом «наследника и дяди» в европейском романе (*Мельмот Скиталец*, *Фоблас* и др.) Оригинальный анализ первой строфы предложил Е. Г. Эткинд в книге *Внутренний человек и внешняя речь*, рассмотрев внутренний монолог героя как многослойную мысль, содержащую несколько слоев психологии². Однако, с интересующей нас точки зрения, она изучена недостаточно: специфики иронической тональности ученые касались лишь вскользь (примечательно — М. Г. Соколянский в указанной работе и В. А. Кошелев в одной из последних монографий об *Евгении Онегине* ее не упоминают).

¹ В дальнейшем: Лотман Ю. М. Комментарий. С. 120.

² Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. М., 1998. С. 41.

Первая строфа *Евгения Онегина* буквально заряжена иронией. Она проявляется на всех уровнях: стилистическом, структуры образов, композиции. В ней два носителя иронии, два *ироника*: автор и герой. Термин — *ироник*, как представляется, точнее используемого М. Г. Соколянским обозначения *эйрон*, так как этот последний употребляется при описании древнегреческой комедии в суженном значении «шутливого самоуничижения» (противопоставленного безудержному самохвальству «балагура»). Автор каким-то загадочным образом сумел «пролезть» в строфу (во внутренний монолог героя), и высказать ироническое отношение к герою, читателю и к себе. Герой иронизирует над дядей, «начитанным» читателем и над собой.

Описать конкретные механизмы иронии — задача не из простых, некоторые осознаются далеко не сразу. *Явная* ирония проявляет себя в романе на стилистическом уровне (лексика, фразеология, непривычный в жанре серьезной поэмы фамильярный тон) и на уровне композиции (шутливая фабульная инверсия). Более скрытая связана с обыгрыванием литературных реминисценций. Вряд ли можно согласиться с мыслью Ю. М. Лотмана, что читатель не помнил строку «осел был самых честных правил»¹. Басни Крылова воспринимались как поэтические перлы, эта басня — «свежая» (1818); к тому же остроумно «приклеив» расхожий фразеологизм «самых честных правил» к *ослу*, Крылов сделал стих особенно запоминающимся. Пушкин, в свою очередь, применив возникший двойной план к *дяде*, столкнул точки зрения автора, читателя и героя. Другая литературная реминисценция связана с романом Метьюрина *Мельмот-скиталец* (1820), первая глава которого целиком посвящена грустным размышлениям юного Мельмота, приехавшего в деревню к умирающему богатому дяде, единственным наследником которого он является². В литературе тех времен *дядя* — фигура несколько комическая (дядя Тобби у Стерна, да и Сервантес не преминул заметить, что искренне горящая племянница после кончины Дон-Кихота все же не отказалась от ужина). Обычно само ожидание наследства племянником, тот факт, что у «дяди» нет семьи, прямых наследников, — усиливает комизм. Это как бы траур «несерьезный», над ним можно и пошутить. И далее в *Евгении Онегине* речь о смерти дяди окрашена едва заметной иронией («застал уж на столе, как дань, готовую земле»; VI, 27).

Но это — лишь верхние пласты иронии. При пристальном «вчитывании» осознаются глубинные механизмы: *обманутое читательское ожидание* и особый, онегинский «автобиографизм». Можно себе представить, какие чувства испытывал читатель той поры при первом знакомстве со строфой: загадочное авторское «Я» сначала вызывало недоумение, а затем и «ошарашивало». В крупных поэтических жанрах той поры (особенно — в романтической поэме) лирическое «Я» — всегда серьезно и «искренне», а «чертыханье» — решительно исключено. Важно и то, что в пушкинское время прямая речь кавычками не выде-

¹ Лотман Ю. М. Комментарий. С. 120.

² Пушкин в примечаниях к *Евгению Онегину* назвал роман «гениальным» (VI, 193).

лялась: первая строфа их не имела (заметим, кстати, что и сейчас мало кто держит их в памяти). Жанр — «роман в стихах» — только что изобретенный Пушкиным, был новшеством, о возможности подобной *свободы* в серьезном *важном* жанре не могли и помыслить. Читатель, встретивший знакомое «Я» (в форме притяжательного местоимения), преисполнялся уверенности, что речь идет об *авторе* и *его дяде*. Однако, последняя строка («Когда же чорт возьмет тебя!») повергала в изумление. И лишь прочтя начало второй строфы — «Так думал молодой повеса» — читатель мог прийти в себя и с облегчением вздохнуть. Известно, что на юге приятели часто заставляли Пушкина, «...помирающего со смеху над строфой своего романа»¹. Можно предположить, что эмоции озадаченного читателя веселили автора уже с момента создания первой строфы.

Что касается «автобиографизма», то он входит в роман именно с мотивом «заболевшего дяди». Василий Львович Пушкин — личность популярная, известный поэт, многие литераторы были с ним накоротке, для арзамасцев *Пушкин* — именно *он*, а не его юный *племянник*. С другой стороны, Василий Львович не мало значил в жизни автора. Оба *ироника* ироничны: герой — по отношению к *своему дяде*, автор — к *своему*. Как известно, Пушкин откликнется горестно-шутливым письмом на смерть дяди (П. А. Плетневу от 9/IX 1830), последовавшей по какой-то мистической логике почти в момент завершения «романа в стихах». Вряд ли Пушкин в 1830 г. не осознавал связь скрытых знаков, но нам важно, что в 1823 г. мотив получил зачин.

Самооценка Евгения Онегина не лишена сложности. Е. Г. Эткинд выделил во внутренней речи героя несколько слоев психологии, «сосуществующих и друг друга опровергающих»². Среди них, как отдельный слой, ученый отметил по отношению к его «дяде» — «уважительно-иронический». В этом пронизательном наблюдении все же, на наш взгляд, есть неточность: ирония подсвечивает *все* выделенные психологические пласты. Ирония автора как бы наслаивается на иронию героя. Не только отношение к *дяде*, но и жалость героя к самому себе, а также его способность критически взглянуть на себя со стороны, отмечены иронией.

Внутренний монолог в пушкинском романе имеет явную психологическую функцию. Онегин предстает не только как несколько циничный и легковесный молодой человек, но и не совсем заурядный. Он остроумен, пронизателен и, что особенно важно, способен к ироничной самооценке. Усиливающие эпитеты «низкое» («высокого» коварства не бывает), «печально» (подчеркивающий лицемерие притворства) и, наконец, заключительное ругательство (внутренняя речь во внутренней речи) создают откровенную ироническую интонацию. Заметим в скобках, что с критической самооценкой героя органично связан французский эпиграф к *Евгению Онегину*, но об этом — ниже.

¹ Зеленецкий К. П. Записи рассказов одесских старожилов // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. I. С. 394.

² Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. С. 41.

Обратимся к Стендалю. Для сравнения выберем из *Красного и черного* фрагмент, предшествующий сцене первого любовного свидания Жюльена Сореля с Матильдой де ла-Моль. О самом ночном свидании говорилось выше (см. с. 279–281). Напомним — вся сцена пронизана иронией и целиком построена на эффекте обманутого ожидания. Тут и романтический пейзаж (ночь, сад, луна, приставная лестница, пистолеты), и встреча наедине, и первые душевные порывы, но все традиционные читательские представления оказываются перевернутыми.

Из *Евгения Онегина* само собой отобралась для сравнения первая строфа, одна из немногих в романе, содержащая внутреннюю речь. *Красное и черное* переполнен внутренними монологами, но наилучшим образом для сопоставления с первой строфой, на наш взгляд, подходит один — размышления Сореля за несколько часов до свидания.

Жюльен только что получил от Матильды записку с приглашением — ни более, ни менее — в час ночи влезть по лестнице в окно ее спальни: «луна будет светить во-всю — не важно»¹. Жюльену мнится предательство, засада, собственная гибель, при этом он не утрачивает уверенности в себе. Его внутренняя речь подсвечена авторской иронией. Стендаль часто подсмеивается над своими любимыми героями (Октав, Фабрицио, Пьетро Миссирилли, Левен): они подчас слишком самонадеянно убеждены, что владеют ситуацией и собственными страстями.

Перед нами — сумбурное и противоречивое движение мысли героя. Решение немедленно укладывать чемодан сменяется сомнением: а вдруг Матильда искренна. Колебания, обдумывание мер предосторожности, возможных контрударов, мысли о мести лихорадочно сменяют друг друга. В тот момент, когда он готов отказать от «безумной» затеи, вопреки — казалось бы — всякой логике, Жюльен неожиданно для себя самого отбрасывает сомнения и решается на авантюру.

Е. Г. Эткинд во внутреннем монологе Онегина выделил пять пластов психологии, здесь их гораздо больше, и все они подсвечены авторской иронией. Внутренний монолог у Стендаля, как и у Пушкина, — структурно важный психологический прием. Доминирующая черта Сореля — дьявольская плебейская гордость. Больше смерти он боится унижения и бесчестия: другого решения быть не могло. Но в оценке ситуации Жюльен заблуждается, автор как бы с насмешкой наблюдает за его абсурдными подозрениями. Читатель авторскую иронию ощущает и разделяет. Он-то знает: записка Матильды искренна.

Здесь также два *ироника*, кроме автора, носителем иронии выступает и сам герой. Ничто и никто не избегает его насмешки. Он мысленно иронизирует над всей ситуацией, окружением Матильды, ею самой («эта прелестная особа», <...> «великолепная Матильда <...> хочет заставить меня пойти на такую чудовищную неосторожность»; 332), над ее сиятельными поклонниками, развязными слугами и даже над своим благодетелем, маркизом де ла-Моль.

¹ *Stendhal*. Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX siècle. Paris. 1960. P. 331. Перевод — мой, как и всех цитируемых в дальнейшем отрывков из романа (страницы будут отмечаться в скобках в тексте).

Важно, что он умеет иронизировать и над *самим собой*. Как и Онегин, он в состоянии критически посмотреть на себя со стороны («Хорош я был бы на своей лестнице!»; 332). Вспомнив о последнем свидании с госпожой де Реналь, он иронически обобщает свой опыт: «Видно, мне на роду назначено использовать это орудие» (лестницу. — *Л. В.*; 336). Он способен посмеяться над своей трусливой паникой («Да, голубчик, это дело нешуточное! — бодряческим гасконским говорком добавил он») и пошутить над поджидающими опасностями («Бойтесь участи Абеяра, господин секретарь»; 334). Как и Онегин, он не прочь процитировать классику (известные слова Дона Диэго из *Сиды* Корнеля — «Но честь у нас одна!»; 333), как пушкинский герой — чертыхнуться («Чорт возьми! полнолуние, а я должен лезть по лестнице <...> на высоту двадцать пять футов...!»; 332).

Как видим, в механизмах иронии много общего. У Пушкина и Стендаля внутренний монолог несет важную психологическую функцию. Свойственная обоим писателям позиция «всеведущего автора» (автор-«демиург» как бог читает в мыслях людей) помогает во внутреннем монологе раскрыть существенные черты характера, сложность и противоречивость героя, его слабости и обаяние.

Ироничное отношение к себе — основа и своеобразного «автобиографизма» обоих писателей. В *Евгении Онегине*, как известно, автор занимает особое место: он и действующее лицо, и друг героя, запросто беседующий с ним. В пушкинской поэме исключительно важную роль играет авторское лирическое «Я». В обычном романе такой возможности нет. Вместе с тем оба писателя обладали секретом *проникнуть* во внутреннюю речь героя, ирония была одним из главных механизмов этого неуловимого *ввинчивания*. Пушкин постоянно обращает внимание на свое родство с героем («Всегда я рад отметить разность Между Онегиным и мной»; VI, 26), но не забывает подчеркнуть и различия, шутивно отводя предьявляемые ему упреки («Как будто нам уж невозможно Писать поэмы о другом, Как только о себе самом»; VI, 26). Стендаля тоже упрекали, что любимым персонажам (Жюльен, Фабрицио, Люсьен Левен) он придал свои черты (страстность, гордость, влюбчивость, отношение к Наполеону и др.). Когда его обвинила в подобном «автобиографизме» его давнишняя приятельница Виржини Ансело, салон которой он частенько посещал, Стендаль в письме к ней взмолился: «Господи! Да разве я когда-либо влезал к вам по лестнице в окно? Я, без сомнения, часто мечтал об этом, но заклиная богом, разве когда-нибудь у меня хватило на это дерзости?» (15, 226).

Таким образом, сходство иронической интонации большое, но и различия существенны. Они — в размере приводимых фрагментов (одна онегинская строфа и четыре страницы романного текста), в особом *лиризме* пушкинского романа, в сжатой метафоричности стиха. Сравнима ли вообще ирония в поэтическом и прозаическом текстах? В колдовском поле поэзии сублимация иронических «токов» иная, способность сопрягать «несопрягаемое» (что часто дает иронический эффект) другая, алхимия стиха как бы может включать механизмы иронии, недоступные прозе (по крайней мере прозе пушкинского периода, за исключени-

ем Генриха Гейне). И такая смесь лиризма и иронии, как в *Евгении Онегине*, в прозе вообще вряд ли возможна. Запоминающееся восклицание Пушкина — «дьявольская разница!» относится и к пласту иронии. И все же, по отношению к Пушкину и Стендалю, типологически близким творцам, на наш взгляд, сопоставление закономерно и конструктивно.

Первая строфа — не начало *Евгения Онегина*, ей предшествуют французский эпиграф, подписанный «Tiré d'une lettre particulière» («из частного письма») и посвящение. О посвящении писали не мало. А вот эпиграф, как это ни удивительно, внимания исследователей не привлекал. Между тем он весьма значим: «Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire» («Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может мнимого»). Чье это письмо? Кому адресовано? Когда написано?

Эпиграф был сначала предпослан первой главе (там он и значился при первой публикации в 1825 г.). Но в 1833 г. Пушкин, как верно заметил С. Г. Бочаров¹, повысил этот текст в значении, выдвинув его в качестве общего эпиграфа ко всему роману. Однако тот же С. Г. Бочаров (как впрочем, и другие исследователи, включая Владимира Набокова) высказал уверенность, что это очередная мистификация поэта, мол, это творение его собственного пера². Пушкин, действительно, мог бы сочинить его сам (он умел это блистательно делать), но на этот раз, по-видимому, дело обстояло иначе.

В 1998 г. пушкинисту-любителю В. И. Арнольду посчастливилось открыть источник. Он высказал предположение, на наш взгляд весьма убедительное, что эпиграф — неточная цитация из *Опасных связей* Шодерло де Лакло³. Серьезная находка, можно даже сказать — небольшое *открытие*: ведь речь идет об эпиграфе *ко всему роману*. Жаль, что В. И. Арнольд не пошел дальше краткой констатации: он не попытался связать свою находку с поэтикой *Евгения Онегина*. По его мнению, слова взяты из письма г-жи де Турвель виконту Вальмону: «Je n'ai pas la vanité qu'on reproche à mon sexe; j'ai encore moins cette fausse modestie qui n'est qu'un raffinement de l'orgueil»⁴ («Мне чуждо тщеславие, в котором укоряют

¹ Бочаров С. Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) // Московский пушкинист. Т. 1. М., 1995. С. 212. В дальнейшем: Бочаров.

² Бочаров. С. 212.

³ Арнольд В. И. Об эпиграфе к «Евгению Онегину» // Изв. РАН. ОЛЯ. Т. 56. 2. С. 63–65.

⁴ Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres. Moscou. 1978. P. 142.

мой пол. Еще меньше у меня той ложной скромности, которая представляет собой лишь утонченную гордыню»¹).

По-видимому, источник эпиграфа оставался столь долго нераскрытым, потому что Пушкин несколько изменил французское высказывание. Он любил «игру» с чужим текстом (псевдоцитаты, эпиграфы с ложной атрибуцией, шуточные маргиналии). Из слов г-жи де Турвель поэт как бы заново *составляет* нужную ему «цитату». Заменяв первое лицо на третье, женский род — на мужской, и главное — добавив *свою* концовку, своеобразную *ироническую пуанту*, Пушкин наметил стилевой камертон романа в стихах и предложил один из ключей к разгадке героя. Незримая непосредственно связывает эпиграф с первой строфой.

Стилевая тональность *Опасных связей* оказалась весьма значимой и для Стендаля, высоко ценившего роман и его автора. Он неоднократно с восхищением упоминал Ш. де Лакло в дневниках и письмах, воспринимал *Опасные связи* как некий «Коран» игрового быта, назвал роман, с оттенком легкой иронии, «молитвенником провинциалов» (15, 265).

Своеобразное ироническое многоголосие, смешение на разных уровнях голосов нескольких *ироников* создает неповторимую атмосферу *Опасных связей*. Ироничны по отношению к своим жертвам блистательные злодеи Вальмон и Мертей. Ироничен автор, раскрывающий их недалекость: они полагают, что разыгрывают по своей прихоти *шахматную партию*, которую доведут до конца, а автор в финале романа неожиданно перемешивает по своей прихоти фигуры на доске. Овеяны авторской иронией письма наивных корреспондентов, позволяющих слишком легко завлечь себя в мир обманчивых иллюзий. Все это вместе создает особый ироничный фон и придает неповторимое обаяние роману.

Знаменательно и закономерно, что эпиграф к *Евгению Онегину* Пушкин заимствовал именно из *Опасных связей*. В романе Шодерло де Лакло заложена основа той стилевой традиции, которая оказалась значимой и конструктивной для создателей *Евгения Онегина* и *Красного и черного*. *Опасные связи*, самый игровой и самый *ироничный* роман эпохи, в области стиля стал своеобразным бесценным эталоном для Пушкина и Стендаля.

¹ Лакло Шодерло де. Опасные связи, или письма, собранные в одном частном кружке лиц и опубликованные господином Ш. де Л. в назидание некоторым другим. М., 1997. С. 100. Перевод Н. Рыковой.

Десятая глава

ИРОНИЯ В ПРОЗЕ ПУШКИНА И СТЕНДАЛЯ

(Романы *Капитанская дочка* и *Красное и черное*)

Митрофан на наших глазах, превращается в Пушкина.

М. Цветаева

Об иронии в *Капитанской дочке* нет ни одного специального исследования. Отдельных упоминаний множество, притягательное слово «ирония» манит, но охотников описывать конкретные механизмы иронии мало. Исключение — Пол Дебрецени. На эпизоде знакомства Петра Гринева с Белогорской крепостью исследователь описал эффект «обманутого ожидания» (остроумно — на уровне предмета)¹. *Комическому* в романе посвящено исследование Л. А. Степанова (его интересуют преимущественно фигуры Пугачева и Савельича, иронии ученый не касается)².

Ирония — категория субъективная, подчас трудно уловимая, «...это такой живой и сложный феномен, который не может быть загнан в жесткую схему»³. Общие словарные дефиниции иронии как эстетической категории («скрытая насмешка», «риторический троп», «фигура речи» и др.) мало дают для конкретного описания. Их, однако, можно использовать как опорные определения, которые необходимо всякий раз детализировать с учетом поэтики анализируемого художественного текста (касательно иронии в *Евгении Онегине* такие попытки делались). По отношению к *Капитанской дочке* уточнение связано со способностью формы «*Ich-Erzählung*» к смеховому наполнению. *Первое лицо* в романе может становиться «игровым» и зыбким. В этом случае возникает — «*неявный рассказчик*» (предлагаю такой термин), что и определяет «рабочую» дефиницию иронии: *скрытая насмешка, возникающая в слове «неявного рассказчика»* в результате «*подверстывания*» на *ценностном и семантическом уровнях авторского голоса к голосу героя*. Носитель иронии — *неявный рассказчик*, главный механизм — игра субъективными пластами, литературный генезис — традиция Стерна и Стендаля. Стерн в «*Тристраме Шенди*» первым в европейской литературе

¹ Дебрецени П. Блудная дочь Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996. С. 270–271.

² См.: Степанов Л. А. «Отличительная черта в наших нравах...». К поэтике комического в «Капитанской дочке» // Болдинские чтения. Горький. 1986. С. 106–128.

³ Пивоев В. М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск. Издательство Петрозаводского университета. 2000. С. 5 (там и литература).

обогастил форму *Ich-Erzählung* игрой голосов «мемариста» и автора. Шенди — главный герой книги о писателе, сочиняющем роман, и одновременно своеобразный двойник Стерна. Дистанция между ними неизменно сохраняется, «поскольку автор относится к создателю мемуаров с изрядной иронией»¹. Пушкин, как известно, ценил роман Стерна исключительно высоко: «Вся Лалла-Рук (Мура) не стоит десяти строчек *Тристрама Шенди*» (XIII, 34). Генетическая связь *Капитанской дочки* с *Красным и черным* менее заметна, роман Стендаля написан от третьего лица, в нем не используется форма *Ich-Erzählung*.

Если воздействие *Красного и черного* на позднюю прозу Пушкина, написанную от третьего лица (*Дубровский*, *Ликовая дама*) предстает с очевидностью, то творческая близость с *Капитанской дочкой* обнаруживается далеко не сразу (произведения различают жанр, композиция, структура образов и мн. др.). *Капитанская дочка* посвящена истории, в ней нет рефлектирующего героя и углубленного психологизма. И все же генетическая связь между романами несомненно существует. Черты сходства обнаруживаются уже на поверхностном, сюжетном уровне. Поворот в судьбе молодых героев вызван внезапным решением суровых отцов, оба они, и Гринев и Сорель, — «невольники чести» (один — дворянской, другой — плебейской), обоих в конце произведения ждет суд (причина — любовь), на суде обоих губит слово (Сореля — произнесенное, Гринев — произнесенное). Но Пушкин, в отличие от Стендаля, пожелал подарить своему герою *happy end*, применив своеобразный «*Deus ex machina*».

Эстетическая находка Стендаля — исключительная сложность третьего лица в *Красном и черном*, а конкретнее — разработка несобственно прямой речи. О разнообразных формах речи в романе, произнесенной и произнесенной (внутренний монолог) — писалось много, но вот такая форма как несобственно прямая речь осталась незамеченной. Как нам представляется, в европейской литературе Стендаль был среди первых приступивших к ее разработке. Кроме характерологической функции, эта форма несет и стилевую, определяя подчас едва ощутимую иронию. У Пушкина, как в дальнейшем будет видно, автор «вторгается» в первое лицо, в слово героя, а у Стендаля — слово героя «вторгается» в слово автора.

В такой форме дано, хотя и предельно лаконичное, но семантически узловое сообщение о казни Жюльена. Заключенное в одну строку, помещенное как бы «не в то место» (после этой строки следует разговор с Фуке о месте захоронения), оно построено в форме несобственно-прямой речи. Это как бы авторефлексия героя «с того света»; его оценка собственного поведения в момент казни: «*Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation*»²

¹ См.: *Вольперт Л.* Стернианская традиция в романах «Евгений Онегин» и «Красное и черное» // *Slavic almanach*. University of South Africa. Pretoria. 2001. № 10. Vol. 7. P. 77–90.

² *Stendhal*. *Le Rouge et le Noir*. Chronique du XIX siècle. Editions Garnier Freres. Paris. 1960. P. 506. Здесь и в дальнейшем перевод мой. В дальнейшем: *Stendhal*.

(«Все произошло очень просто, благопристойно и без всякой рисовки с его стороны» (здесь и далее перевод мой. — *Л. В.*). Вряд ли в каком-либо другом романе можно найти подобную характеристику гильотинирования. Использован язык Сореля, его иронические словечки «благопристойно», «рисовка». Тот же прием применен при описании будущих «зрителей» казни: «*M. de Cholin louera une fenêtre de compte à demi avec l'abbé Maslon. Eh bien, pour le prix de location de cette fenêtre, lequel de ces deux dignes personnages volera l'autre?*» (486) («Господин де Шолен, чтобы поглазеть, снимет окно на паях с аббатом Малонем. Интересно, кто кого при расчете надует из этих двух почтенных особ?»). Ироническая авторская характеристика использована и при описании Сореля, рыдающего после прихода кюре Шелана: «*Il n'avait plus rien de rude et de grandiose en lui, plus de vertu romaine...*» (459; «В нем не было больше ничего сурового, ничего величественного, никакой римской доблести»).

Подобные примеры можно было бы умножить. Пушкин был «в восторге» (XIV, 166) от романа; не исключено, что он заметил игру с *третьим лицом*. Новаторская поэтика могла сыграть роль творческого стимула, своеобразного импульса в построении *первого лица Капитанской дочки*: если *третье лицо* может быть сложным и игровым, то почему таким же не может стать и *первое*. Пушкин начал разрабатывать несобственно прямую речь уже в *Портрете Иконникова* (1815), так что в данном случае общность со Стерном и Стендалем, возможно, типологическая.

Иронию в *Капитанской дочке* как один из аспектов общей проблемы поэтики повествования¹, можно описывать, лишь решив главный вопрос — *кто рассказ-*

¹ Первое специальное исследование *Капитанской дочки* в этом плане принадлежало чешскому слависту, талантливому теоретику, руководителю кафедры славистики Карлова университета, Мирославу Дрозде. Он был одним из ближайших друзей Юрия Михайловича Лотмана и Зары Григорьевны Минц. Оккупация Чехословакии в 1968 г. сломала его судьбу: он был изгнан с кафедры, вынужден уехать из Праги, работать не по специальности. Лотманы сильно переживали за него, часто ему писали, всячески поддерживали (как они вообще умели поддерживать друзей в несчастье). В 1981 г. Дрозда с женой смогли приехать в Тарту. Было тяжело слушать рассказы о вхождении танков в Прагу, но радостно видеть, что Мирослав остался русофилом, влюбленным в русскую культуру. В лотмановском архиве Научной библиотеки Тартуского университета хранятся 90 писем Дрозды к Юрию Михайловичу. Они и с научной точки зрения, и с человеческой очень интересны. Заниматься наукой ему приходилось ночами, надо было кормить семью; Юрий Михайлович писал: «...он проявил незаурядное мужество ученого <...> неутомимо работал над все новыми и новыми научными вопросами» (*Russian Literature*. Special issue Miroslav Drozda, North-Holland — Amsterdam. XXXV–III/IV. 1994. S. 278.). В 1982 г. Дрозда смог опубликовать в *Wiener slawistisches Almanach* статью «Повествовательная структура “Капитанской дочки”». А в 1994 г., через 3 года после его смерти, в специальном выпуске «*Russian literature*» была издана его книга «Нарративные маски русской художественной прозы (От Пушкина до Блока)», куда вошла эта статья. К сожалению, на Дрозду редко ссылаются (сначала не рекомендовалось, позже, возможно, по инерции). Так, Н. К. Гей, издавший в 1989 г. ито-

чик? Спор о том, чей голос звучит в каждый данный момент — Петруши или Гринева-мемуариста — поначалу решался избирательно: Г. Макогоненко не сомневался — *зрелого Гринева* («Гринева мемуарист — один из главных героев романа»¹), Ю. М. Лотман был убежден — *юного Петруши*. Подобному подходу Н. К. Гей противопоставил новый взгляд: в романе *поочередно* звучат два голоса — мемуариста и героя. Тщательно различая слово зрелого и юного Гринева, пушкинист как бы раскладывает их голоса на разные «полочки»: «В этой системе отношений Гринева-повествователя и Гринева-персонажа аранжирован весь строй произведения»². Придавая особую значимость отходу Пушкина от повествовательной «одномерности», Н. К. Гей оценивает его эстетическую находку, как «величайшее открытие <...> “двусоставного” повествования»³. Это исключительно ценное наблюдение должно было бы быть, на наш взгляд, несколько расширено. Н. К. Гей исключает вмешательство автора на уровне слова: «И слово и поступок героев освобождены от авторской опеки»⁴. На наш взгляд, слово в романе как раз не «освобождено» от авторской опеки и повествование в «Капитанской дочке» — не «двусоставное», а «трехсоставное». Есть еще один «голос», *третий* вариант формы *Ich-Erzählung*, слово «*неявного рассказчика*». В него непостижимым путем умеет проникнуть *автор*; с ним и связана ироническая тональность романа.

К кому из героев, к Петруше или «мемуаристу», предпочитает «подверстываться» автор? Зрелый Гринева — не участник событий, с ним связано ретроспективное движение времени, его резонерские замечания, сентенции, афоризмы расположены, по мысли Н. К. Гея, как бы *рядом* с происходящим, это своеобразный «голос за сценой». Пушкин особо маркировал эту стилевую манеру: «Читатель легко может себе представить, что я не был совершенно хладнокровен»; «Вдруг мысль мелькнула в моей голове: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты» (Н. К. Гей приводит многочисленные примеры подобной стилевой манеры). Зрелый Гринева, как можно предположить, читал Фонвизина, слышал о Митрофане и Менторе, знает, где расположен Мыс Доброй Надежды, с ним трудно связать интонацию шуточной иронии. А Петруша слухом не слышал о своем литературном «прародителе», время для него движется перспективно, его жизнь открыта в неведомое будущее,

говую в этой области монографию «Проза Пушкина. Поэтика повествования» и автор объемной работы «Мир и слово “Капитанской дочки”» (1996) Л. П. Квашина в обширных сносках работы Дрозды не упоминают (к слову сказать, иронии все трое не касаются). Ю. М. Лотман предпослал книге Дрозды емкое предисловие «Иллюзия достоверности — достоверность иллюзии».

¹ Макогоненко Г. П. Исторический роман о народной войне // Пушкин. Капитанская дочка. Л., 1974. С. 209.

² Гей Н. К. «Капитанская дочка» // Проза Пушкина Поэтика повествования. М., 1989. С. 228. В дальнейшем: *Гей Н. К.*

³ Гей Н. К. С. 221.

⁴ Гей Н. К. С. 232.

навстречу ярким впечатлениям. Он простодушен, импульсивен, очаровательно невежествен, к его голосу автор «подверстывается» легко и естественно.

Важно, что литературный генезис Петруши точно маркирован: обозначены его «родословная» и «типология» («обнажение приема», по Шкловскому). В *Недоросле* немец Вральман учит Митрофана «...по-французски и всем наукам», у Пушкина француз Бопре должен был учить Петрушу «...по-французски, по-немецки и всем наукам» (VIII, 280); Вральман был кучером в Германии, Бопре — парикмахером во Франции; эпитафия к третьей главе взят из *Недоросля*. Ю. М. Лотман называл подобную игру с традицией «маркированностью литературным кодом»¹.

Некоторые исследователи не заметили авторской игры с фонвизинским текстом. Петруше — пишут С. З. Аграновская и Л. П. Рассовская «...не повезло, его настойчиво отождествляли с Митрофанушкой»². Однако «невозвращение» запрограммировано, исследовательницы ощущают подвох: «...это лишь кажущаяся интеллектуальная неразвитость»³. Еще бы не «кажущаяся»: из-за плеча Митрофанушки «выглядывает» автор. Мастер запускать бумажных змеев да лазать на голубятни, Петруша непостижимым образом оказывается носителем образованности, юмора и наблюдательности. Сочетание «интеллектуальной неразвитости» с умной насмешливостью и создает обаяние «*неявного*» рассказчика. О своей юности повествует «Петруша», но и не совсем он, это как бы недоросль на «метауровне», владеющий литературной традицией и способный к самоиронии.

Авторский голос «присоединяется» к голосу Петруши разнообразными способами: иногда это вербальная мимикрия под «недоросля», иногда голоса сливаются, иногда накладываются один на другой. Вторжение автора в «слово» рассказчика меняет оптику повествования, определяя новую романную систему. Существенно, что ирония в романе мягкая, никогда не саркастическая, иногда ее трудно отличить от шуточного смеха. Ее главные механизмы: *пародийная стилизация, остранение, эффект обманутого ожидания, игра с лексикой*.

Рассмотрим с этой точки зрения экспозицию, начальные абзацы романа. В первом — ирония едва заметна, но зато сразу начинается игра с литературной традицией. Читатель эпохи помнил рассказ Простаковой о детстве (конкретизация детали подсвечивает его черным юмором): «Нас детей было ... 18 человек, да, кроме нас с братцем, все, по власти господней, померли. Иных из бани мертвых вытащили. Трое, похлебав молока из медного котлика, скончались. Двое о святой недели с колокольни свалились, а достальные сами не стояли»⁴. Аллюзия

¹ Лотман Ю. М. Эволюция построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 3. Л., 1967. С. 131–173.

² Аграновская С. З., Рассовская Л. П. Истоки жанровой структуры «Капитанской дочки» А. С. Пушкина // Содержательность формы в художественной литературе. Проблемы жанра. Куйбышев. 1990. С. 36.

³ Там же.

⁴ Фонвизин Д. И. Избранное. М., 1983. С. 107.

на этот текст прозрачна: «Нас было девять человек детей, все мои братья и сестры умерли во младенчестве». Примечательно: первый звонок игры с литературой отзовется ироническим отзвуком в концовке романа.

Во втором абзаце подключается прием остранения. Функцию «чужака», замечающего свежим взором всяческие несуразности (абсурд, нелепость, ложь), незаметные привычному глазу, берет на себя «неявный рассказчик». Еще не родившийся Петруша (совсем *по-стерниански*) — успешно продвигается по службе: «Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом <...>». Родись девочка, положение не было бы безвыходным: «Если бы паче всякого чаяния матушка родила дочь, то батюшка объявил бы куда следовало о смерти неявившегося сержанта...» (злосчастная участь! мало того, что ему не удалось бы родиться, его тут же отправили бы на тот свет). Но поскольку Петруша родился, возникает мотив ученья, сначала условного — «я считался в отпуску до окончания наук» (*новорожденный... изучает науки*), а затем и реального.

Ученье дано *по-фонвизински*: иностранный и русский учителя обрисованы в *со-противопоставлении*, ироническую тональность создает игра с лексикой. К словарю Митрофана подключается авторский, рядом ставится бытовое слово и абстрактное, низкое и высокое, несовместимые словосочетания, таким образом достигается авторская мимикрия под недоросля: «С пятилетнего возраста отдан я был на руки стремянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки («трезвое» — бытовое слово, «поведение» — абстрактное, глагол полу-высокий — «пожалован»). «Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля». «Грамота» и «кобель» — уравнины, поставлены в один ценностный ряд, второе умение выше, именно оно сопровождается эпитетом «здраво» (легкая ирония над преувеличенной значимостью института *охоты* в помещичьем быте XVIII в.¹ и одновременно над пристрастием к *детали* Митрофанушки: не вообще «охотничьих собак», а именно «борзого кобеля»).

В этом же абзаце включается и тема «месье». Огласовка *играет*: то «мосье» — произношение провинциального барина («о» ближе к «е», чем «у») — то «мусье», в пейоративной огласовке слуг. Пушкин иронизирует над непостижимым, чисто русским смешением «галломании» и «галлофобии»: не нанять «мосье» нельзя, но и не презирать его невозможно. «Мосье», как сказано, «выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла», он «выписан» среди прочих «галльских» аксессуаров (и снова детализация — *откуда, сколько, чего* — определяет комическую интонацию).

Огорчение Савельича естественно, у него — своя *концепция* воспитания: «...дита умыт, причесан, накормлен...». «Дитя» — узловое слово, характерное для барского быта эпохи (Простакова своего восемнадцатилетнего олуха час-

тенько так именуется). Савельич в дальнейшем будет употреблять уменьшительное словечко преимущественно в минуты расстройств. В первый день «усердия (Петруши. — Л. В.) к службе» под руководством ротмистра Зурина (инициация *по полной* — бильярд, выпивка, Аринушка, долг 100 рублей) он подведет малоутешительный итог: «...дита пьет и играет».

В третьем абзаце тема «мосье» детализируется. Рассказ начинается вроде бы Петруша, но тут же «подверстывается» автор: «Бопре в отечестве своем был парикмахером, потом в Пруссии солдатом, потом приехал в Россию «pour être outchitel», не очень понимая значение этого слова». «Pour être outchitel» — голос Петруши, передразнивающего Бопре, орфография и разъяснение Пушкина (être с *accent sirconflex*), все вместе — смешение «французского с нижегородским».

Сравнение Бопре с Савельичем решительно не в пользу «мусье»: «К тому же не был он (по его выражению) и *врагом бутылки* то есть (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее». Французский фразеологизм (l'ennemi de la bouteille) сначала дается в переводе курсивом, но автор не удовлетворен (и русский не беден на фразеологизмы), и находит соответственный эквивалент: «...т. е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее». Бопре, как помним, «выписали» вместе с годовым запасом вина (не мало!), но за столом «обыкновенно и обносили», что вызвало в «мусье» некоторую утрату патриотизма: «...мой Бопре очень скоро привык к русской настойке и даже стал предпочитать ее винам своего отечества, как не в пример более полезным для желудка» (объяснение Бопре, передано Петрушей, лексика, синтаксис — автора, также как и ироническая мотивировка).

«Бутылка» — все же не главная слабость мусье, основная — «...страсть к прекрасному полу...». Мотив «француз и любовь», шаблонный и исхоженный, в зависимости от образованности читателя он включал разнообразные ассоциации от высокой литературной традиции (*Карта нежности, Езда в Остров любви*), до низкой (комедийной): «...нередко за свои нежности получал он толчки, от которых охал по целым суткам». Оксюморонная антитеза («слабые создания» — «мощные толчки») — вольтеровская. Читатель *Pucelle* помнил, какими могучими толчками награждала скотница Жанна многочисленных и разнообразных охотников похитить счастье Франции. Намек на Вольтера прозрачен: и русские дворовые девушки не лыком шиты. «Мусье» все же по-своему галантен, только «охлает по целым суткам», мог бы и ответить (не такой уж subtilный: обучил ведь Петрушу некоторым приемам фехтования).

Итоговая антитетическая характеристика Бопре («Он был добрый малый, но ветрен и беспутен до крайности») — типично пушкинская (*Евгений Онегин*). «Свой» итог подводит и Петруша: «мы тотчас поладили, и хотя по контракту обязан он был учить меня *по-французски, по-немецки и всем наукам*, но он предпочел наскоро выучиться от меня кое-как болтать по-русски, — и потом каждый из нас занимался уже своим делом». Петруша, как видим, более умелый методист (хоть обучил и — «кое-как», но зато — «болтать»), а Бопре — более способный ученик: «Мы жили душа в душу. Другого ментора я и не желал». «Ментор» — имя нарицательное, высочайший тип воспитателя, по отношению к Бо-

¹ На эту деталь, как и на некоторые другие черты русского помещичьего быта XVIII в., обратила мое внимание Е. Погосян. Я ей очень благодарна за ценные советы.

пре — иронический оксюморон. Петруша слова «ментор», естественно, не слышал, а автору оно знакомо, так же, как образованному читателю (и особенно читательницам) эпохи. В *Недоросле*, например, Софья восхищается *Телемахом*, а вот Стародум роман не читал (он, правда, слышал о Фенелоне много хорошего). Абзац завершается фразой в духе сентиментального романа (ироническая стилизация): «Но вскоре судьба нас разлучила».

Четвертый абзац — своеобразная кульминация экспозиции. В нем получают завершение мотивы «любовь», «бутылка», все линии, связанные с «мусье», расшифровываются многие ранее упомянутые понятия, и все это, как любила повторять А. Ахматова, «с умопомрачительным лаконизмом». «Прекрасный пол» в микромире Бопре — это кто? «Прачка Палашка, толстая и рябая девка, и кривая коровница Акулька как-то согласились в одно время кинуться матушке в ноги, винясь в преступной слабости и с плачем жалуясь на мусье, обольстившего их неопытность». «Мусье», вроде бы только «охал по целым суткам», но оказывается все же преуспел, и сразу у двух. Ироническая стилизация («винясь в преступной слабости», «обольстившего их неопытность») — штампы сентиментального романа. Какими словами «красавицы» изъясняли свое негодование, читатель может вообразить сам. «Батюшка потребовал каналью француза» — «каналья» — французское слово («la canaille»), усвоенное русским языком в том же значении. Закрывающая абзац фраза, подогревающая читательское любопытство, из словаря Петруши: «У него расправа была коротка».

Финал четвертого абзаца — завершение эпизода с «мусье», момент высшего вдохновения Петруши: он клеит бумажного змея. Атмосфера способствует творчеству: Бопре спит на диване «сном невинности» (ироническая стилизация). К своему занятию Петруша относится со всей серьезностью: «Я был занят делом», как выясняется, «разумным» использованием географической карты: «Она висела на стене безо всякого употребления и давно соблазняла меня шириною и добротой бумаги». Аллюзия на *Недоросль* прозрачна. Простакова демонстрирует Стародуму успехи Митрофана в науках именно на примере «географии». После полного провала следует бессмертный вопрос — «А извозчики на что?». Занятия географией Петруши представлены в том же ключе: «Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды». Петруша вряд ли слышал о мысе (карта ведь висела *безо всякого толку*), но инстинктивно угадывал его предназначение: чистейшее полукружие очертания юга Африки как бы самым богом было предназначено стать головой змея. А у автора Мыс Доброй Надежды, можно предположить, вызывал иные ассоциации: романтика морей, кругосветных путешествий, Магеллан, мало ли что еще? «Мыс Доброй Надежды» (все с большой буквы) звучит красиво (возможно — и с провиденциальной символикой — harry end(a) романа). Хвост, правда «мочальный», но в данном случае с задачей вполне гармонирует. «Увидев мои упражнения в географии, батюшка дернул меня за ухо, потом подбежал к Бопре, разбудил его *очень неосторожно*» (ироническая стилизация, курсив мой. — Л. В.). Бопре в смятении хотел было привстать и не смог: «несчастный француз был мертво пьян». Вот,

оказывается, что такое — «сон невинности». «Тем и кончилось мое воспитание», — голоса Петруши и автора слились.

Пушкин, как известно, экспозиции произведения придавал особую значимость (об этом писал еще А. Лежнев¹). Именно ирония сделала начало *Капитанской дочки* неотразимо привлекательным. Ирония будет звучать на протяжении всего романа. В последующих главах вступит в строй еще один прием, эффект обманутого ожидания, и не столько читательского, как в *Евгении Онегине*, сколько обманутого ожидания героя. Петруша проходит свои «университеты», постигает мир, «другими» оказываются полковая дружба, крепость, оружие, подвиг, смерть. Характерный пример — первые впечатления от Белогорской крепости (об этом, как уже отмечалось, писал П. Дебречени). Можно лишь добавить, что в данном случае картина более сложная: эффект обманутого ожидания наслаивается на прием остранения.

По мере возмужания Петруши ироническая тональность звучит все слабее, автор выглядывает из-за плеча юного героя все реже; как писала М. Цветаева: «Митрофан на наших глазах, превращается в Пушкина»². Однако ирония полностью не исчезает ни в один момент, а в конце романа снова как бы набирает силу. В целом она выполняет важную характерологическую и композиционную функцию. Шутливая экспозиция — первоначальная точка отсчета в структуре образа Петруши. Благодаря иронии диалектика характера как бы приобретает стереофоничность. «Каждый штрих в характеристике Петруши, — пишет Н. Н. Петрунина в книге *Проза Пушкина*, — вызывает множество бытовых, исторических, литературных ассоциаций, сообщая скупым строкам его биографии особую объемность»³. Как раз «объемность», во многом — заслуга той особой оптики, которую создает игра субъективными пластами. Но Н. Петрунина не стремится заметить иронию. Литературные ассоциации очевидны, с историческими — сложнее, они подчас не лежат на поверхности. Раскрыть их (и с блеском) удалось А. Осповату. Описывая релятивность исторических аллюзий в *Капитанской дочке*, он, фактически, затронул и глубинные пласты иронии. Хотя ученый о них прямо не говорит, на самом деле речь идет о скрытых механизмах иронии в романе, недоступных современному исследователю без специального исторического комментария⁴.

Еще более существенна в романе композиционная функция иронии. Дело не в эстетической роли контраста (потрясения на фоне мирной жизни), а в более глубоком ракурсе: ирония в чем-то структурирует роман. В этой связи особую значимость приобретает концовка, краткое послесловие *Издателя*, придающее роману завершенность. Концовке уделялось на удивление мало внимания, исследо-

¹ Лежнев А. З. Проза Пушкина. М., 1937. С. 117.

² Цветаева М. И. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М. 1994. С. 506.

³ Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 267.

⁴ Осповат А. Исторический материал и исторические аллюзии в «Капитанской дочке» // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 40–67.

ватели не стремились ее детально описывать, из нее лишь черпали нужные факты и сведения. Между тем, слово Издателя следует изучать в целостности, как важную часть общей структуры. Автор здесь впервые в романе выступает открыто, в концовке появляется *новое* время и *новый* герой.

Послесловие можно разделить на две части: в первой досказывается история Гриневых, во второй разъясняется факт появления в портфеле редакции некоей загадочной рукописи. О Гриневых сообщается: «Потомство их благоденствует в Симбирской губернии. В тридцати верстах от *** находится село, принадлежащее десятерым помещикам». Ирония в «официозном» глаголе и в «красноречивом» числительном: «*благоденствуют*» в селе, «принадлежащем *десятерым* помещикам». В подтексте — извечная горечь Пушкина по поводу неуклонного обнищания и исчезновения родовитого дворянства. Ироническая переключка с первым абзацем романа («нас было девять человек детей») создает своеобразную рамку. Она в каком-то смысле структурирует роман и маркирует одну из главных идей произведения: снова течет мирная жизнь, к которой собственно и стремились герои в пору потрясений, движутся ничем не примечательные люди, но если начнутся испытания, снова какой-нибудь Петруша выкажет свою *аутентичность*. А пока картина жизни выстроена так, чтобы реалии подтверждали достоверность рассказанной истории (как у Свифта, когда Гулливер демонстрирует португальскому капитану крохотных лилипутских овец): «...в одном из барских флигелей показывают собственоручное письмо Екатерины II за стеклом и в рамке. Оно писано к отцу Петра Андреевича и содержит оправдание его сына и похвалы уму и сердцу дочери капитана Миронова».

Вторая часть послесловия решительно вводит роман в современность, в пушкинское время, точнее — в 1836 год. Мистификация Пушкина органически связана с творческой атмосферой этого времени. Хотя в биографическом отношении этот год — один из самых тяжелых для поэта, творчески он весьма плодотворен. Более того, как это ни парадоксально, этот год полон игры: розыгрышей, мистификаций, подделок. Игра идет широким фронтом, с названиями (*Из Пиндемонта*, первый вариант был — *Из Мюссе*), с именами (Дурова, Вольтер) с жанрами (письма, дневники, мемуары); в данном случае — с жанром романа. Такое впечатление, что тяжелым ударам судьбы поэт решил противопоставить спасительное легкое пространство игры.

Пушкин, как известно, был всерьез озабочен сохранением тайны авторства. Близкие друзья секрет знали, но вовлекать в этот круг широкую аудиторию он решительно не желал. 27/VII 1836 г. поэт писал цензору П. А. Корсакову: «Вы один у нас умели сочетать щекотливую должность цензора с чувством литератора <...> прошу Вас сохранить тайну моего имени». Через месяц в письме к нему же: «О настоящем имени автора я бы просил Вас не упоминать, а объявить, что рукопись доставлена через П. А. Плетнева, которого я уже предупредил» (пушкинское стремление к «тайне» имело много причин; как нам представляется, одна из них — воздействие заманчивой «*игры с авторством*» Вальтера Скотта).

Самое значительное в концовке — появление в романе нового героя, *Издателя*. Он вроде бы — alter ego Пушкина (как и поэт, он имеет свой журнал «Современник», обеспокоен горестной судьбой древних дворянских родов), но вместе с тем это — вымышленное лицо, романский герой, больше всего озабоченный доказательством полной правдивости изложенной истории, вплоть до разъяснения загадки поступления в журнал рукописи. В сложном клубке все перемешалось: автор — это и «*Издатель*» и не «*Он*», «*Издатель*» — вымышленное лицо, но формирует портфель «Современника». Лукавое «мороченье» читателя завершается последней фразой, своеобразным ироническим пуантом. Его создали в дружном «соавторстве» вымышленный герой (*Издатель*) и автор романа *Пушкин* (примечательна выставленная в финале текста дата — «19 окт. 1836.»). В концовке подтверждается намерение «Современника» издать рукопись, полученную от внука некоего Петра Андреевича Гринева, участника пугачевских событий, и маркируется этическая лояльность редакции по отношению к гриневской родне.

Известно, что на юге приятели часто заставляли Пушкина, «помирающего со смеху над строфой своего романа»¹. Думается, при завершении *Капитанской дочки* автор испытывал нечто подобное и, примерив к себе обе ипостаси, не без внутреннего веселья начертал последнюю фразу: «Мы решились с разрешения *родственников* (семантический курсив, по Тынянову; курсив мой. — Л. В.) издать ее особо, приислав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена».

¹ Зеленецкий К. П. Записи рассказов одесских старожилов // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 394.

Одиннадцатая глава
ИГРА С СУДЬБОЙ
В ПРОЗЕ ПУШКИНА И СТЕНДАЛЯ

Любовное послание Германна «...было нежно, почтительно
и слово в слово взято из немецкого романа».

Пушкин
Пиковая дама

Тема игры с судьбой — одна из важнейших в творчестве Пушкина и Стендаля — нашла глубокое воплощение в *Пиковой даме* и *Красном и черном*. Символически она представлена в названиях произведений: «Рулеточным или картежным термином в заглавии уже задано понимание художественной действительности в аспекте азартной игры»¹. Однако этот взгляд, разделенный впоследствии многими пушкинистами (Б. В. Шкловский, Н. Л. Степанов, М. Гус и др.), вызвал возражения стендалеведов, не усматривающих в названии *Красное и черное* каких-либо ассоциаций с рулеткой. В статье *Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»?* Б. Г. Реизов, опираясь на мнения других исследователей, категорически утверждает: «Теорию азартной игры в настоящее время можно считать почти оставленной»².

В чем причина столь резкого расхождения во взглядах? Можно предположить, что исследователи *Пиковой дамы*, проникшие в самую суть параллели *жизнь — игра*, выделяют в названии преимущественно игрецкий его аспект, стендалеведы же больше всего опасаются, как бы аналогия с рулеткой не обеднила сложную семантику названия. Их главный довод: «...в романе нет никаких намеков на азартную игру»³.

Раскрыв несовпадение семантики цвета в разные эпохи (во время создания романа реакция не *черная*, а *белая*; революция не *красная*, а *трехцветная*; мундир, о котором мечтает Жюльен Сорель, не *красный*, а *голубой*; одеяние священника, которое его влечет, не *черное*, а *лиловое*), Б. Г. Реизов предложил свой вариант «дешифровки»: по его мнению, в названии *Красное и черное* нашла отражение символика двух узловых сцен, окрашенных в красные и черные тона. Ю. М. Лотман выдвинул свою трактовку оппозиции *красное — черное* как сим-

вола двух карьер Сореля — *военной* и *духовной*. Он усмотрел в названии цитату из *Тристама Шенди*, в которой выражается близкая Стендалю мысль о том, что для современного человека, стоящего на распутье, кроме сутаны и мундира выбора нет¹. Нам такое толкование не представляется убедительным, поскольку Сорель мечтает о голубом мундире, красный же — цвет английской военной формы, и вряд ли французскому читателю подобная символика была понятна. Но, видимо, однозначного толкования названия, как всякого символа, в принципе быть не может.

«Далековатые сближения» могут быть скорректированы обращением к записям самого Стендаля. Иронизируя в дневнике над собственным стремлением разбогатеть, Стендаль 5 мая 1805 г. составил шуточную программу: «Раз в месяц ставить 6 ливров и 4 монеты по 30 су на красное и черное («à la rouge et noir») на номер 113 и тогда я приобрету право строить испанские замки»². Заметим, что словосочетание «красное и черное» входило в язык как привычное, вызывающее однозначную ассоциацию с рулеткой. То, что сам Стендаль с юности употреблял его в значении *рулетка*, весьма характерно. Однако соотносить название романа только с цветами рулеточного поля также было бы ошибочно: заглавие принципиально полисеманлично. Важно лишь то, что идея игры с судьбой, ассоциативно связанная с рулеткой, существенна для понимания глубинного смысла романа, она может служить фоном для всех других толкований.

Примечательно, что в дневнике Стендаль перед словосочетанием «красное и черное» поставил артикль женского рода, а в заглавии романа дважды повторил артикль мужского рода, и прилагательные написал с заглавной буквы: *Le Rouge et le Noir*. Как нам представляется, Стендаль, желая сохранить ассоциативную связь, в то же время стремился уберечь название от попыток прямого отождествления с конкретной азартной игрой — чтобы философский и символический смыслы отеснили на задний план эмпирический; грамматическая категория рода и заглавные буквы выполняют функцию отграничения от ближайшей внетекстовой реальности.³

Название стендалевского романа вызвало множество споров и недоумений — оно было глубоко новаторским. Многовековая традиция называть роман по имени главного героя сохраняется и в первой трети XIX в. (*Коринна*, *Дельфина*, *Жан Сбогар*, *Бюг Жаргаль*, *Ган Исландец* и др.). Во втором и третьем десятилетии романтики вводят в моду и необычные, загадочные названия (*Гофман*, *Эликсир Дьявола*; *Жанен*, *Мертвый осел* и *гильотинированная женищина* и мн. др.), однако, в отличие от стендалевского, они всегда объяснялись текстом, где в том или

¹ *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. 2. М.–Л., 1965. С. 101. В дальнейшем: *Виноградов В. В.*

² *Реизов Б. Г.* Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 173. В дальнейшем: *Реизов Б. Г.*

³ *Реизов Б. Г.* Там же.

¹ *Лотман Ю. М.* Несколько слов к проблеме Стендаль и Стерн: Почему Стендаль назвал свой роман *Красное и черное*? // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 698. Тарту. 1985. С. 75.

² *Stendhal.* Pensées. Filosofia nova. Т. 1. Р. 209.

³ В русской переводческой традиции, чтобы избежать ассоциации с расовыми различиями, принято *черное* писать с маленькой буквы.

ином виде предлагалась их разгадка. Поэтому первые отклики на *Красное и черное* выражали недоумение по поводу непостижимой тайны названия: «В названии этой книги заключен порок или, если угодно, своеобразное достоинство: оно оставляет читателя в полном неведении относительно того, что его ожидает»¹. Читатель еще не был подготовлен к улавливанию «внутренней формы» (по выражению В. В. Виноградова) заглавия и самого романа: «...роман с тем же успехом можно было бы назвать *Зеленое и Желтое* или *Белое и Синее*».² Даже Сент-Бёв увидел в непостижимом заглавии «эмблему, которую нужно разгадать».³

Впечатления от романа имели, по-видимому, для Пушкина важное значение и в трактовке темы судьбы. Хотя, на первый взгляд, *Пиковая дама* и *Красное и черное* — произведения глубоко различные, есть между ними, как уже отмечалось, много общего. Оба произведения в значительной степени строятся на одной и той же проблематике, имеют схожих главных героев, используют похожую символику. Как справедливо утверждают пушкинисты, сходство начинается уже с заглавий. Можно предположить, что загадочное название, столь живо обсуждавшееся современниками, не оставило безразличным и Пушкина. Хотя у него употреблен картежный термин, а не рулеточный, как у Стендаля, водораздела между ними нет, оба устанавливают символическую параллель азартной игры и рока.

Примечательно, что в России эта связь еще до Пушкина получила чисто стэндалевскую интерпретацию. В отрывке *Два часа из жизни Эразма*, напечатанном в 1830 г. в литературном альманахе *Эхо*, символика карт органически слилась с символикой рулетки, включаясь в философское обобщенное понятие **игры с судьбой**: «Теперь, друзья мои! природа велит готовиться к той великой игре с судьбой, где потомственная чета Адама и Евы ставит одну темную и где ветхое Время, под покровом таинственности из колоды другой половины жизни мечет красное и черное, доколе Парка не совлечет покрова и не вскроет игры на доске гробового безмолвия»⁴.

При глубинном сходстве названий между ними существуют и различия. Название пушкинской повести находит объяснение в тексте: пиковая дама предстает в образе карты и графини (оппозиция *мертвое* — *живое* по Р. Якобсону). В романе Стендаля бытовая азартная игра не представлена вовсе. Это различие находит продолжение в самой структуре произведений: «...стоящие за игрецкими терминами внутренние формы игры и рока в *Красном и черном* являются лишь заданными и как бы скользящими призраками символических обобщений, а в *Пиковой даме* они даны и как бытовая реальность фабульного движения и как отразившийся в ней круг художественных образов»⁵.

¹ Revue de Paris, 1830. Т. 1. P. 209.

² Revue des romans. Paris, 1839. P. 60.

³ *Sainte-Beuve Ch.* Causeries du lundi. Т. 9. P. 265.

⁴ *Эхо*. 1830. С. 102.

⁵ *Виноградов В. В.* С. 101.

Символика названий во многом определена семантикой цвета. Колористика важна для обоих названий, но в каждом ее значение специфично. В пушкинском названии цвет (**черный**) скрыт в самом обозначении карты («пик»), он не имеет оппозиции и целиком главенствует в повести. В романе Стендаля обозначен еще и **красный** цвет, поставленный на первое место не только в смысле фатального следования спектральному порядку, но и по художественным причинам, как отражение общей атмосферы произведения. Пушкинская повесть, включающая сверхъестественное, ужас и безумие, существенно отличается от духа стэндалевского романа, завершающегося победой героя над самим собой и торжеством любви, трагической и светлой одновременно. Заметим, что Стендаль вообще придает большое значение колориту описываемых сцен, цвет нередко приобретает у него символическое значение. Жюльен, например, воспринимает, как грозное предзнаменование впечатление от церковного праздника: «Когда он выходил, ему показалось, что на земле около кропильницы кровь — это была разбрызганная святая вода, которую отсвет красных занавесей делал похожей на кровь» (71). Особенно тонко разработана в романе семантика красного цвета, представленного множеством смысловых нюансов, часто вступающих в сложные и парадоксальные соотношения. Красный цвет у Стендаля — это пыл и кровь, восторг и ужас, страсть и преступление, смерть и жизнь. В сочетании *красного* и *черного* есть также смысловые нюансы «выигрыша» и «проигрыша».

В пушкинской повести цвет используется предельно скупно. Пиковая дама упомянута, не считая эпиграфа, лишь один раз — в развязке. Цвет чаще всего дан в скрытом виде. **Черному** в повести противопоставлен **красный**, который дан или завуалированно (молодая девушка — «тройка червонная»), или как снятая часть оппозиции. Уже с заглавия — в отличие от *Красного и черного*, в котором как бы есть еще выбор, еще возможна надежда, — в пушкинской повести целиком царит черный цвет, он подавляет и давит, выбора нет, безнадежность подчеркнута эпиграфом.

Оба названия — воплощение надежд и отчаяния героев, бросивших вызов судьбе. Жюльен Сорель многим отличается от Германа: он не лишен обаяния, способен на великодушные поступки и сильное чувство; автор с восхищением относится к своему герою, предпочитающему смерть приспособлению к подлой действительности. Герман же начисто лишен великодушия, он сух и прагматичен во всем.

И все же Сорель и Герман — герои одного плана, честолюбцы нового образца, желающие изменить свой социальный статус, пробиться вверх и завоевать место под солнцем. Оба они мечтают разбогатеть. Хотя Сорель не осознает это желание столь отчетливо, как Герман, оно живет в нем постоянно. Возмущаясь господином Вально, сколотившим состояние на обкрадывании заключенных, Жюльен мысленно обращается к своему кумиру: «О, Наполеон, как радостно было в твоё время идти к богатству по пути боевых опасностей; но как подло увеличивать скорбь обездоленного!» (141).

Для обоих героев характерен расчет, оба жаждут выигрыша наверняка. Опровергая связь названия *Красное и черное* с рулеткой, Б. Г. Реизов как новый аргумент выдвигал возражение, что Сорель — человек детерминированного поведения: он «...отнюдь не игрок; это волевой человек, сознательно идущий к намеченной цели»¹. Б. Г. Реизов полагает, что понятия «игрок» и «расчет» несовместимы: «Сорель не хочет довериться случаю и “вдохновению минуты”, а потому составляет в письменном виде планы своего поведения»². Но в том-то и дело, что одно другому не противоречит. Буржуазный человек XIX в. вступает в игру с судьбой во всеоружии расчета. Рассудочность, прагматизм, расчет — качества буржуазного авантюриста, игрока наполеоновского типа.

Жюльен Сорель предстает перед читателем в двух ипостасях: актера, владеющего масками на сцене жизни, и игрока, бросающего вызов судьбе. Маска для него — тактический прием, способ борьбы. Он с легкостью меняет обличия — богобоязненного юноши в обществе духовников на маску ханжеского смирения в компании де Феврак или молодого светского вельможи в «синем костюме» у маркиза де Ла Моля. Он владеет этим искусством смены масок блистательно «подобно своему учителю Тартюфу, роль которого он знал наизусть» (323). Кроме этих масок, в чем-то для него искусственных, у него была еще и маска, близкая ему органически, — маска недоверчивого и холодного игрока, скрывающая от оскорблений гордого плебея, маска, которая приросла настолько, что ему с трудом удастся в конце романа отодрать ее от лица.

Жюльен Сорель игрок с судьбой, жаждущий вырвать у нее свой жребий. Стендаль постоянно ставит его перед проблемой выбора: принять или нет предложение друга Фуке, согласиться ли на отъезд в Безансон, решиться ли на ночное свидание — и всякий раз Сорель решает в пользу борьбы, бросая своеобразный вызов судьбе. При этом он, действительно, рассчитывает каждый свой шаг. Утверждение Б. Г. Реизова: «Сорель — не игрок» представляется нам не вполне обоснованным.

Расчет у Жюльена и Германна сопровождается кипением страстей, но при этом оба они самоосмысливают себя как людей холодных. Для обоих путь к успеху осуществляется через женщину, удачу должна принести любовь, «разыгрываемая» или истинная. Вслед за Стендалем, заставившим своего героя скопировать пятьдесят три скучнейших и почтительнейших любовных письма маршалше де Феврак, Пушкин использует этот сильнейший характерологический прием: любовное послание Германна «...было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа» (VIII, 237).

Однако сознательная любовная стратегия для Жюльена мучительна, она разворачивается в противовес движению души: «Роль соблазнитель была так ему тяжела...». Показательно, что победу ему приносит не искусно продуманный сценарий и хорошо сыгранная роль, а горячий искренний порыв. Сорель спосо-

бен преисполниться великого сочувствия при виде страданий госпожи де Реналь, причиненных болезнью сына, пожелать невозможного, чтобы вернуть ей душевное спокойствие: «Как это ужасно, что я не могу взять на себя болезнь Станислава?» (172). Германна страдания Лизы оставляют холодным.

Оба героя в критический момент жизни направляют пистолет против женщины. Они это делают при разных обстоятельствах и с разной целью, сравнение в данном случае не совсем правомерно, но нас интересует рефлексия героев, осмысление ими самими этого поступка. Для Жюльена выстрел в госпожу де Реналь — предмет глубокого раскаяния: причина поступка, на наш взгляд, — в потрясенности предательством со стороны самого близкого существа. Для Германна угроза пистолетом — простая тактика: «Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало, невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения» (VIII, 245). Для обоих героев фатальным в этот решающий момент оказывается вмешательство случая, окрашенное трагической иронией: госпожа де Реналь остается жива, хотя Жюльен стреляет дважды, а графиня отправляется на тот свет, хотя пистолет Германна не заряжен.

Заметим в скобках, что ирония в *Пиковой даме* вообще занимает существенное место. Так же как для *Красного и черного* (и *Евгения Онегина*), для поэтики пушкинской повести важно своеобразное «стернианство»: «игра» эпиграфами, «точками зрения», игра стилями. В *стендалевской* (и *стернианской*) манере Пушкин передает надгробную речь над телом графини священника, представившего ее конец как мирное усупение праведницы: «Ангел смерти обрел ее <...> бодрствующую в помышлениях благих, и в ожидании жениха полунощного». «Игра» семантическими пластами (для архиерея «жених полунощный» — господь, для читателя — иронически — Германн), так же как и эпиграфами, предвещающими каждую главу и подчеркнуто несоответствующими ходу действия¹, близка манере Стендаля.

Судьбы обоих героев во многом определены могуществом случая. Стендаль не исследует случай как философскую категорию, но как художник постоянно показывает его всевластие. В возвышении Жюльена случай играет не меньшую роль, чем волевой напор героя: случай приводит Сореля в дом Реналей, случай представляет сыну плотника возможность самообразования, случай спасает его ночью в саду от пули слуги, случай вывозит его из ада безансонской семинарии и вводит в дом де Ла Моля. И тот же случай начисто сметает возведенное с таким трудом блистательное здание карьеры: «Эготист обязан Случаю всем: друзьями, связями, любовницами»².

¹ Реизов Б. Г. С. 172.

² Там же.

¹ См.: *Виролойнен М. Н.* Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама» // Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1975. С. 173.

² *Crouzet M.* Le héros fourbe chez Stendhal ou Hypocrisie, politique, séduction, amour dans le beylisme. Cèdes, 1987. P. 161.

И Пушкин, и Стендаль постоянно подчеркивают связь своих героев с Наполеоном. В романе *Красное и черное* имя Наполеона мелькает на многих страницах: Жюльен читает его мемуары, вспоминает о нем непрестанно, мерит свои поступки «по Наполеону». В *Пиковой даме* имя Наполеона упомянуто всего три раза, но все упоминания исключительно значимы, имеют важную характерологическую функцию. Хотя оба героя — честолюбцы и игроки наполеоновского типа, их отношение к Бонапарту различно. Как заметил Н. Л. Степанов, «Германн похож на Наполеона, а Жюльен влюблен в него»¹. Это различие в чем-то определено позицией авторов по отношению к Наполеону. Стендаль отдал Жюльену свое юношеское преклонение перед молодым блистательным генералом, а в образе Германна сказалось пушкинское неприятие многих сторон личности Бонапарта.

В России пушкинской эпохи оценка Наполеона как человека расчета, авантюриста, игрока с судьбой была весьма популярной. Лучше всего эту оценку выразил князь П. Б. Козловский в статье *О надежде*. С помощью теории вероятностей Козловский доказывает тщету «надежды на перемену случая безо всякой причины для ожидания такой перемены»². На примере истории крупных держав, великих людей, частных судеб Козловский показывает, как необоснованная надежда на Случай приводит к краху, разорению, преступлениям, безумию и смерти. Статья Козловского, созвучная проблемам *Пиковой дамы*, ложилась в русло русской литературной традиции, определившей поздние раздумья Достоевского (*Игрок*), а также аналогичные рассуждения об игре со Случаем в романе Л. Н. Толстого *Война и мир*. Так же как «обдернулся» герой *Пиковой дамы*, «обдернулся» в России (по выражению Г. П. Макогоненко) Наполеон.

Двенадцатая глава

«ТРОЙКА, СЕМЕРКА, ТУЗ...»

(Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля)

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама.
Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

Пушкин
Пиковая дама

Большинство наблюдений пушкинистов, интересовавшихся проблемой творческой близости обоих писателей, относятся к сюжетно-образной связи *Пиковой дамы* и *Красного и черного*. Однако воздействие *Красного и черного* на *Пиковую даму* и на всю позднюю прозу Пушкина гораздо значительней. Проза Пушкина (и сама по себе, по логике внутреннего развития, и под воздействием лучших достижений европейской и русской литератур) развивается по линии усложнения. Стендалевская традиция в этом отношении имеет особенное значение. Углубленный психологизм, внимание к болезненным состояниям психики (монomanия, галлюцинации, аффекты, безумие), символизм, лейтмотивность — все это становится завоеванием как стендалевской, так и пушкинской поэтики.

Тема безумия в прозе Пушкина мало привлекала внимание исследователей. Несколько лучше этот вопрос изучен по отношению к пушкинским поэмам (*Полтава*, *Медный всадник*) и *Русалке*¹. Между тем изучение этой проблемы важно для понимания эволюции Пушкина-прозаика, процесса усложнения пушкинской прозы, развития углубленного психологизма.

Хотя интерес к этой теме в литературе начала века довольно высок, изображение безумия сентименталистами и романтиками сводилось к поверхностному описанию поведения сумасшедших. Отклонения психики и норма всегда оказывались разведенными на полярные полюса, причем строго различалось «женское» и «мужское» безумие. Для цельных и глубоких женских характеров потрясения несчастной любви заканчивались, как правило, набором устойчивых штампов: горячка, бред, безумие, смерть. Показательно, что именно в этом ключе Карамзин в *Письмах русского путешественника*, изображая Бедлам, рисует судьбы обитательниц женских палат. «Мужское» безумие выражалось чаще всего в форме экзотического бреда провидца (или гениального творца), а также

¹ Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962. С. 147.

² Козловский П. Б. О надежде // Современник. 1836. № 3. С. 23.

¹ О связи темы безумия с пушкинскими поэмами см.: Петрунина Н. Н. Пушкин, Булвер-Литтон и Бальзак (к интерпретации мотива безумия в «Медном всаднике») // Временник пушкинской комиссии, 1977. Л., 1980. С. 113–115.

псевдоруссоистских, иногда полумистических прозрений носителей «нищеты духа» (*Юродивый мальчик* Вордсворта). В отличие от великих писателей Возрождения (Сервантес, Шекспир), опередивших представления медицины о сумасшествии, писатели конца XVIII – начала XIX в. не много преуспели в художественном исследовании безумия.

Поворот в литературе к более глубокому изображению больной психики в какой-то мере был определен открытиями молодой науки — психиатрии. Для литературы особенно важной оказалась работа французского психиатра Ф. Пинеля *Медико-философский трактат об умственном помешательстве* (Pinel Ph. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, 1809), в котором утверждалась мысль о размытости границ между нормой и безумием и выражалась уверенность в возможности конструктивного диалога с больным («моральный» метод Пинеля).

С начала 1830-х гг. тема безумия все больше привлекает Пушкина, его начинает живо интересовать научная трактовка болезненных состояний психики (в библиотеке поэта хранилась книга Ф. Лере *Психологические фрагменты о безумии* (*Fragments psychologiques sur la Folie par François Leuret, Docteur en Médecine*. Paris, 1834)¹. Он ищет новых способов художественной интерпретации безумия в соответствии с научными достижениями эпохи и обращается к этой теме в самых разных жанрах: лирике, поэме, трагедии, прозе. Тема безумия привлекала поэта и в двадцатые годы (*Борис Годунов*, перевод из *Неистового Роланда* Ариосто), но теперь подход поэта качественно меняется.

Повышенное внимание Пушкина к проблеме психических отклонений от нормы в какой-то мере находит объяснение в биографических фактах: психически болен отец невесты поэта, Николай Афанасьевич Гончаров, и в таком состоянии он присутствует на свадьбе Натальи Николаевны. Примечательно, что о «безумии» Пушкин говорит по отношению к членам обеих семей, и Гончаровых, и Пушкиных. О. С. Павлищева в письме от 4 июня 1831 г. пишет: «...мой брат Александр уверяет, что у меня было начало помешательства». Похожим образом сообщает Пушкин Е. М. Хитрово о состоянии брата жены И. Н. Гончарова в декабре 1832 г.: «Он между безумием и смертью» (XV, 38).

Кроме того, глубокое сочувствие вызывает у Пушкина судьба К. Н. Батюшкова, которого он навещает в подмосковном домике в апреле 1830 г. Пушкин не оставил свидетельств об этом посещении, но нам известно, сколь горестны были впечатления М. П. Погодина, навестившего Батюшкова несколькими месяцами раньше: «Лежит почти неподвижный. Дикие взгляды. Взмахнет иногда рукой, мнет воск. Боже мой! Где ум и чувство! Одно тело чуть живое»². Заметим, что врач, лечивший Батюшкова, Антон Дитрих, входил в число знакомцев Пушкина.

В отличие от Пушкина Стендаль оставил множество свидетельств своего живого интереса к психиатрии, в его дневниках и письмах имя Пинеля упоминается

неоднократно и с неизменным восхищением. В письмах к сестре Полине он настойчиво рекомендует ей читать работы «превосходного доктора Пинеля»¹. Он справедливо полагает, что исследование больной психики открывает путь к более глубокому пониманию психики нормальной, и ждет от молодой науки помощи в постижении природы страстей. Его притягивает задача художественного исследования душевных болезней, тема безумия возникает в большинстве его романов, начиная с первого, *Арманс* (1827) и до *Пармской обители* (1839). Разрушая общие места романной психологии, Стендаль, как правило, изображает не стандартный тип болезненного поведения, а глубоко оригинальный, свойственный исключительно данному индивиду. Он стремится к художественному исследованию **промежуточных** состояний, загадочных отклонений психики, часто окружая героя атмосферой тайны и неразгаданности. Поскольку он не слепо следует достижениям современной психиатрии, но конкретизирует их собственным опытом человека и писателя, его картины отклонений от психической нормы и по сей день вызывают противоречивые оценки и споры².

Для нас наиболее интересно все, что связано с изображением больной психики в романе *Красное и черное*, поскольку с этого произведения началось знакомство Пушкина с творчеством Стендаля и его другие произведения он, вероятно всего, не знал.

С точки зрения интересующей нас темы наибольший интерес в *Красном и черном* представляет эпизод короткого *безумия* Жюльена, жаждущего «мести» госпоже де Реналь, и особенно кульминационная сцена романа — выстрел в нее Сореля в верьерской церкви. Предельно лаконичный, всего в несколько страниц, этот эпизод окутан дымкой загадочности и как бы «выпадает» из стиля романа. Автор почти целиком самоустраняется и отказывается от комментирования поступков героя. Решение Сореля не успевает созреть в форме внутреннего монолога и читателю остается неясным: выстрел — акт обдуманной мести или результат крайнего возбуждения в состоянии беспамятства?

Текст Стендаля дает основание для обоих взаимоисключающих толкований. Получив письмо Матильды, Жюльен сломя голову мчится из Страсбурга, у него не хватает терпения дочитать письмо госпожи де Реналь до конца, в карете его рука выводит какие-то неразборчивые каракули. В Верьере ему долго не удается растолковать оружейнику, что ему нужны пистолеты. После выстрела он впадает в оцепенение, ведет себя как-то «автоматически», медленно следуя за бегущей в страхе толпой. В тюрьме он мгновенно засыпает как мертвый. И только после того, как вечером он узнает от зрителя, что госпожа де Реналь жива, у него, наконец, проходит «то состояние физического напряжения и полубезумия (“demifolie”», в котором он находился со времени отъезда из Парижа)³. Заметим,

¹ *Stendhal. Correspondance*. Т. 1–3. Paris, 1967. Т. 1. P. 278.

² См.: *Забабурова Н. В.* С. 87–111.

³ В оправдание переводчика можно заметить, что автор как бы ввел его в заблуждение, отказавшись в этом эпизоде от каких-либо комментариев, и первое авторское

¹ В книге Ф. Лере разрезаны первые 40 страниц, посвященные галлюцинациям.

² Цит. по кн.: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1890. Кн. III. С. 36.

что переводчик романа на русский язык Г. П. Блок опустил слово «полубезумие», являющееся для Стендаля ключевым¹. Современная исследовательница Н. В. Забурова аргументированно доказывает, что Стендаль в этом эпизоде, опережая медицину своего времени, впервые дал научно точное описание *аффекта*.

С начала 1830-х гг. Пушкин, как и Стендаль, преодолевая литературные шаблоны в изображении безумия, стремится к описанию **переходных, промежуточных** состояний, представляющих нечто среднее между болезнью и нормой. Новый подход уже замечен в его стихотворении *Не дай мне бог сойти с ума*. Поэтическим представлениям о безумии здесь противопоставлена суровая картина реальности. Примечательно, что боязнь сойти с ума терзала и Стендаля: «С такими столь подвижными внутренними ощущениями я вполне могу сойти с ума. В этом случае я прошу отправить меня в Клэ, там я, быть может, излечусь»². Однако между поэтическим образом *страха* перед безумием в лирике и вполне реальным опасением конкретной личности — существенная разница. Заметим также, что лирическая пьеса, как и поэма, самой жанровой природой ограничена в возможностях изображения сложных отклонений психики, в этом отношении проза располагает большими ресурсами.

Знаменательно, что уже в первом прозаическом произведении, написанном Пушкиным после его знакомства с романом *Красное и черное*, тема безумия занимает немаловажное место. В *Дубровском* Пушкин следует реалистической концепции безумия: психические отклонения даются не как резкое противопоставление норме, а на фоне нормы, как проявление общих законов человеческой психики в экстремальных состояниях. Такой подход определяет новаторство Пушкина в изображении внезапного психического срыва героя. Сцена сумасшествия Андрея Гавриловича Дубровского при всей своей краткости является структурно значимой. Завершая первую часть повести, эта сцена в каком-то смысле становится кульминационной, концентрируя в себе критический пафос пушкинского замысла.

Для нас важен тот факт, что Пушкин изображает эмоциональный шок старого Дубровского как глубоко мотивированный, исподволь подготовленный тщательной психологической характеристикой. Используя авторский комментарий, оценки посторонних, автохарактеристику, язык, жест, поступки Дубровского, художественную деталь, бытовые реалии, автор создает характер независимый, свободный, исполненный достоинства, воплощающий лучшие черты русского старинного дворянства. Он дает своему герою и едва намеченную «ущербность» — оскорбленное чувство разорившегося дворянина, уязвленного оскорбительной бедностью. Так же как Стендаль в *Красном и черном* награждает

Жюльена Сореля «дьявольской» плебейской гордостью, так и Пушкин болезненную гордость обедневшего дворянина делает доминантной чертой психологического портрета. В этом ключе нарисована его манера держаться с Троекуровым, его ответы всесильному соседу. Предложение Троекурова о «покровительстве» могло быть принято только одним способом: «...Дубровский благодарил его и остался беден и независим» (VIII, 162). Матримониальные прожекты Троекурова также могли вызвать его единственный ответ: «Нет, Кирила Петрович: мой Володька не жених Марии Кириловне. Бедному дворянину, каков он, лучше жениться на бедной дворяночке, да быть главою в доме, чем сделаться приказчиком избалованной бабенки» (VIII, 162). Естественно, что соседи полны изумления перед «смелостью» старого Дубровского, свободно высказывающего свое мнение, «не заботясь о том, противоречило ли оно мнениям хозяина» (VIII, 162). Духом независимости исполнены строки его письма Троекурову: «...а я терпеть шутки от Ваших холопов не намерен, да и от Вас их не стерплю — потому что я не шут, а старинный дворянин» (VIII, 164).

Рисуя этот цельный характер, Пушкин дает почувствовать и некоторую психическую уязвимость Дубровского, его горячность, вспыльчивость, нетерпеливость. Поднаторевший в клязах судебный заседатель Шабашкин, получив его ответ на запрос, сразу понял, «что человека столь горячего и неосмотрительного нетрудно будет поставить в самое невыгодное положение» (VIII, 166).

Психический срыв старого Дубровского мотивирован и внезапностью обрушившегося на него удара: «...хоть он, бывало, всегда первый трунил над продажной совестью чернильного племени, но мысль сделаться жертвой ябеды не приходила ему в голову» (VIII, 167). Обстановка уездного суда, бытовые реалии, подлинный судебный документ — вся эта жизненная картина судебных нравов создает реалистический фон, объясняющий нервное потрясение Дубровского. К нему читателя готовит и ироническое резюме автора: «...всякому приятно будет увидеть один из способов, коими на Руси можем мы лишиться имени, на владение которого имеем неоспоримое право» (VIII, 169). Пушкин с психологической точностью рисует реакцию Дубровского на постановление суда, вопиющая несправедливость которого приводит героя к нервному срыву: «Вдруг он поднял голову, глаза его засверкали, он топнул ногой, оттолкнул секретаря с такой силою, что тот упал, и, схватив чернильницу, пустил ею в заседателя» (VIII, 171). Черновики повести показывают что Пушкин освобождает окончательный текст от слов-штампов, употреблявшихся для характеристики поведения безумцев. В черновиках значилось: «Дубровский заревел диким голосом» (VIII, 768) или: «сказал ему диким голосом» (VIII, 768); оценочные эпитеты были изъяты. Примечательно, что и бред Дубровского глубоко мотивирован. В нем как бы переплелись два мотива: знакомые Дубровскому с детства евангельские слова о необходимости изгнания торгашей из храма и запавшие ему в душу издевательские слова псаля Парамошки о дворянине, которому «не худо бы променять усадьбу на любую здешнюю конуру. Ему бы и сытнее и теплее» (VIII, 163). Примечательно, что Дубровский в момент помрачения сознания теряет ориента-

разъяснение могло показаться «выпадающим из стиля». В более позднем переводе С. П. Боброва и М. П. Богословской слово «полубезумие» сохранено.

¹ О семантике слова «безумие» у Стендаля см.: *Felman S. La «Folie» dans l'œuvre romanesque de Stendhal*. Paris, 1971. P. 54–152.

² *Stendhal. Oeuvres complètes*. Т. 1–50. Genève, 1967–1974. Т. 28. P. 39.

цию, обращаясь именно к Троекурову: «Слыхано дело, ваше превосходительство, — продолжал он, — псаря вводят собак в божью церковь! собаки бегают по церкви. Я вас уже проучу...» (VIII, 171). Отходя от устойчивых штампов в изображении поведения безумцев, Пушкин выводит своего героя из беспамятства уже в тот же вечер и рисует состояние, приближающееся к норме: «...припадки сумасшествия уже не возобновлялись, но силы его приметно ослабели, он забывал свои прежние занятия, редко выходил из своей комнаты и задумывался по целым суткам» (VIII, 71). По представлениям сегодняшней психиатрии, Пушкин весьма верно изобразил картину психопатологического шока с последующей депрессией и инсультом после вторичного потрясения. Медицина его времени, пристально изучавшая мономанию, навязчивые идеи, галлюцинации, промежуточными состояниями (такими, как аффект или психопатологический шок) не занималась. Гениальной интуицией художника Пушкин в какой-то мере угадал будущие открытия психиатрии.

По-видимому, при работе над *Дубровским* тема безумия сильно занимала воображение Пушкина. В одном из планов продолжения повести значится сюжетный ход, связанный с сумасшествием Владимира Дубровского: «Свадьба похищение хижина в лесу, команда, сражение franc? Сумасшествие Распушенная шайка» (VIII, 833). Есть основания полагать, что слово «сумасшествие» относится к Владимиру Дубровскому, а не к Маше Троекуровой. Дело не только в том, что к Владимиру относятся сюжетные ходы, соседствующие со словом «сумасшествие» («сражение», «распушенная шайка»). Важнее то соображение, что цельные натуры, подобные Маше Троекуровой, по представлениям эпохи могли сойти с ума только от несчастной любви, а здесь любовь взаимная. Важно и то, что Пушкин в прозаических произведениях обрекает на безумие исключительно мужские персонажи (старый Дубровский, Германн, Пелам).

В связи с интерпретацией мотива сумасшествия как структурно значимого возможна расшифровка загадочного места в плане повести, до сих пор не получившего разъяснения. В пушкинской рукописи слову «сумасшествие» предшествует написанное латинскими буквами слово «franc», а справа от него значится длинная вертикальная черта и снизу справа от нее точка: *franc* / . В пушкинских изданиях черта обычно опускается, а точка переносится левее, к слову *franc*. Можно выдвинуть предположение, которое гипотетично и не претендует на обязательность, но, на наш взгляд, не лишено основания и обладает известной ценностью хотя бы потому, что никаких других попыток расшифровать загадочное место не делалось вовсе.

На наш взгляд, Пушкин здесь обозначил фамилию и инициал **Йозефа Франка**. В первой четверти XIX в. с Россией оказались тесно связанными два европейски знаменитых врача — отец Иоганн-Петер Франк (Johann-Peter Frank, 1745–1821) и его сын Йозеф Франк (Josef Frank, 1771–1824). Оба они — авторы многотомных трудов по медицине, их имена значатся в крупнейших энциклопедиях. По приглашению Александра I Иоганн-Петер Франк приехал в Россию, где

был назначен лейб-медиком царя и первым ректором Медико-хирургической академии в Санкт-Петербурге (1805–1808).

Йозеф Франк еще более тесно связан с Россией. В течение двадцати лет (с 1804 г.) он — профессор Виленского университета, создатель многотомного практического руководства для врачей, в котором большое место уделено душевным болезням с приведением конкретных клинических случаев. Й. Франк опубликовал несколько брошюр на общие темы, среди них *О влиянии французской революции на практическую медицину* (Вильна, 1814, на франц. яз.). Примечательно, что его имя упомянуто в книге Ф. Лере *Психологические фрагменты о безумии* (напомним, что она хранилась в библиотеке Пушкина), как пример врача, успешно лечившего мономанию «моральным» методом Пинеля: «Йозеф Франк приводит исключительно интересный случай мании с бредом, против которого он с блестящим успехом применил моральное лечение»¹.

Во всех печатных изданиях фамилии обоих Франков сопровождаются инициалами, чтобы отличить одного от другого. По-немецки оба имени начинаются с «J», но имя отца двойное и сокращается как «J-P». Пушкину, если наша гипотеза верна, необходимо было поставить инициал, чтобы отличить сына от отца². Зачем ему потребовалось поставить имя Йозефа Франка рядом со словом «сумасшествие»? Возможно, он хотел отметить для себя в плане повести, в какой интерпретации давать сумасшествие Дубровского или где искать описание аналогичного случая болезни. Менее вероятно, что Пушкин собирался вывести Й. Франка как действующее лицо (он уехал из России в 1824 г.). Заметим, что в пушкинских планах встречаются случаи упоминания имени знаменитого человека, который прямо с сюжетом произведения не связан. Например, в плане *Капитанской дочки* значится: «Екатерина. Дидерот. Казнь Пугачева». Дидро, как известно, прямого отношения к сюжету повести не имеет, но какие-то ассоциации побудили Пушкина упомянуть его имя в плане.

Главное возражение против этой гипотезы, как нам представляется, связано с орфографией: 1) слово «franc» написано с маленькой буквы; 2) в инициале «J» хорошо видна только основа буквы, вертикальная линия; 3) Пушкин написал фамилию «Franc» не с конечным «к», как она пишется по-немецки, а с конечным «с», так сказать, на «французский лад». На это можно возразить следующее. Заглавные буквы Пушкин в черновиках часто не ставит. Фамилию и инициал Пушкин записал в плане очень мелкими буквами, они хорошо просматриваются лишь сквозь сильную лупу. И, наконец, известно, что по-немецки Пушкин писал очень

¹ *Leuret F. Fragments psychologiques sur la folie. P. 98 (перевод мой. — Л. В.).*

² В печатном издании книги я высказала предположение, что вертикальная черта означает инициал Франка Йосифа (Франка-Сына), но Г. Левинтон по прочтении *Пушкинской Франции*, в целом согласясь с моей гипотезой, предложил другое прочтение, которое я с благодарностью принимаю: в ту эпоху инициал не мог быть написан после фамилии; черта, по мнению Г. Левинтона, означает первую букву слова «Jeune» («Младшего»).

неграмотно (тому свидетельство — переписанная им немецкая биография Ганнибала). А на «французский лад» такое написание вполне могло быть прочитано как «Франк», поскольку конечное «с» после носового может произноситься (ср.: «dopс»), и, кроме того, произношение французских фамилий нередко отличается от нормы — здесь возможна двойственность в произношении конечного согласного.

В пушкинском плане слово «franc» и «сумасшествие» зачеркнуты. Пушкин отказался от введения темы безумия в финал повести как несоответствующей замыслу. Мир *Дубровского* — это еще не страшный мир *Пиковой дамы*. Но между этими произведениями есть несомненная внутренняя связь. Мысль обречь молодого героя в финале повести на безумие, возможно, перешла из одной повести в другую; она стала одним из важных творческих импульсов в замысле *Пиковой дамы*.

Смешение фантастического и реалистического планов (в словаре эпохи — «чудесного» и «вероподобия»), искусная двойная мотивировка — неременная черта европейской и русской фантастической повести постгофмановского периода. Отличие *Пиковой дамы* от массовой романтической повести, в частности, в смешении планов **ирреального и реального**, которое Достоевский, говоря о *Пиковой даме*, определил как «верх искусства фантастического».

Одним из важных механизмов виртуозного смешения двух планов, почти неумовимого для читателя, становится под пером Пушкина размытость границы между здоровой и больной психикой в изображении Германна. Этот аспект весьма существенен для анализа реалистического плана *Пиковой дамы*. Хотя для большинства читателей и исследователей пушкинской повести изучение «правдоподобия» ситуации — подход как бы обедняющий и плоский, все же не учитывать реалистической мотивировки «чудесного» было бы так же односторонне, как и недооценивать фантастическую мотивировку. Поэтому вряд ли можно согласиться с утверждением О. С. Муравьевой, высказанным в ее интересной работе о *Пиковой даме*: «...обсуждать события *Пиковой дамы* сточки зрения их правдоподобия — идти по заранее отвергнутому Пушкиным пути»¹.

Здоров ли Германн на протяжении всей повести и лишь в финале внезапно сходит с ума от неожиданного удара судьбы, болен ли он уже в начале событий, или, быть может, в нем изначально таилась зловещая предрасположенность к душевному заболеванию, — однозначный ответ на эти вопросы вряд ли возможен из-за царящей в повести атмосферы загадочности и неопределенности. Как точно заметил Достоевский: «В конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна (т. е. является плодом его сознания. — Л. В.), или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром»². Примечательно, что Достоевский, которого никак нельзя уп-

рекнуть в акцентировке вульгарного «правдоподобия», считал, что в мотивировке событий «...сознание Германна должно быть учтено наравне со сверхъестественным».

Действительно, на всем протяжении *Пиковой дамы* разбросаны намеки, дающие возможность составить представление о все нарастающей душевной болезни Германна, и, что для нас особенно важно, это сделано с учетом достижений психиатрии того времени. Этот план настолько скрыт, что на первый взгляд почти не ощутим, и вполне может создаться представление, что Германн сходит с ума неожиданно, внезапно, будто пораженный ударом грома среди ясного неба. Пушкин, искусно построивший двойную мотивировку всех загадочных событий повести, дал основания и для такого подхода. Однако, чуть заметным редким пунктиром, который проступает все отчетливее по мере развития событий, Пушкин намечает картину нарастающей болезни героя.

Традиционному подходу, когда безумие и норма оказываются разведенными на полярные полюса, он стремится противопоставить новое понимание душевной болезни и, думается, знакомство с *Красным и черным* имело в этом отношении для него немаловажное значение. Как уже отмечалось, Стендаля больше всего привлекали загадочные психические состояния. Примечательно, что о природе душевного заболевания многих его героев (Октав, Ферранте Палла и др.) по сей день ведутся споры. Пушкин также фиксирует внимание на состояниях переходных, промежуточных, в чем-то непроясненных.

В «стендалевском» ключе Пушкин рисует и начальный этап заболевания Германна. Едва заметные отклонения от нормы в психике героя постепенно нарастают. Обозначенные автором черты личности Германна («скрытен», «честолюбив», «излишне бережлив», «сильные страсти и огненное воображение») вполне могут относиться и к здоровому человеку, но вот включается как будто малозначительный нюанс — «*беспорядок* необузданного воображения» (VIII, 238; курсив мой. — Л. В.), и психологическая оценка едва заметно меняется. «Странное» поведение Германна («...отроду не брал он карты в руки <...> а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!» (VIII, 227) само по себе не знак болезни. Можно воспринять как нейтральную и реакцию Германна на рассказ Томского, хотя примечательно, что из трех откликов («случай», «сказка», «порошковые карты») наиболее резкий — «сказка», полностью отмечающий «вероподобие» анекдота, принадлежит именно ему, единственному из присутствующих поверившему в реальность события.

Рассказанная Томским история, ставшая своеобразным катализатором подспудного болезненного процесса, приводит к первым, хоть и едва заметным, но вполне конкретным отклонениям психики. Приснившийся после фатальной прогулки, приведшей Германна к дому графини, сон с его ритмом непреклонного, деловитого, непрекращающегося «сгребания» денег, создает ощущение маниакальности тайных стремлений героя. Слабо ощутимые, но вполне конкретные намеки на болезненное состояние героя заметны и в сцене в спальне графини. Один из них отметил В. В. Виноградов. Он обратил внимание на авторский ком-

¹ Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII. Л., 1978. С. 65.

² Достоевский Ф. М. Письма. Т. IV. С. 178.

ментарий, отражающий восприятие героя: «Графиня сидела <...> качаясь **направо и налево**» (VIII, 240) (выделено мною. — Л. В.). «Направо» и «налево» — решающие знаки при игре в фараон. Банкомет мечет карты направо и налево, и от того, в какую сторону ляжет карта, фатально зависит выигрыш. По мнению Виноградова, в расстроенном воображении Германна графиня уже здесь ассоциируется с картой: «Она представляется бездушным механизмом, безвольной «вещью», которая бессмысленно колеблется направо и налево, как карта в игре, и управляется действием незримой силы»¹. Похожую навязчивую ассоциацию можно заметить и в мысли Германна о вызывающем качание старухи «скрытом гальванизме» как некоей адской силе, управляющей и движением карт. Заметим, что одним из признаков «анормального» в *Пиковой даме* становится ритм: ритм «сгребания» денег, ритм покачивания маятника (*направо — налево*), ритм бормотания одних и тех же слов (заключительная сцена в сумасшедшем доме). Все это вместе как бы составляет ритм своеобразной «упорядоченности» безумия.

Все эти знаки неблагополучия психики героя Пушкин делает почти неощутимыми. Примечательно, что и Стендаль в подобных случаях придерживался в прозе принципа «прятать то, что слишком очевидно»². Сам он писал: «Часто полезно быть темным»³. Пушкин также стремится к «туманности». Такое впечатление, что он рассчитывает на ретроспективное осознание текста или вторичное прочтение.

Автору этой книги довелось в 1981 г. на конференции, посвященной *Пиковой даме*, задать коллегам вопрос: внезапно ли сходит с ума Германн или он болен уже в начале повести. Три четверти из них ответило: «внезапно». Но все же и противоположный взгляд имел своих сторонников. Примечательно, что Г. А. Гуковский был убежден в намерении Пушкина изобразить сумасшествие героя уже в начале повести: «К тому же Германн уже и до того (до ночной встречи с привидением. — Л. В.) явно сходил с ума»⁴.

Развитие болезни Германна с очевидностью становится заметным в последних двух главах *Пиковой дамы*, как раз тогда, когда возникает «сверхъестественное». Любопытно проанализировать, какими представляются «чудесные» события этих глав больному сознанию Германна и какими они даны текстовой реальностью. «Фантастическое» впервые возникает в сцене похорон: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (VIII, 247). С точки зрения Германна, графиня подала ему знак тайного недоброжелательства и угрозы. С рациональной точки зрения, показано усиление болезни героя, появляется ее самый убедительный и наглядный, по представлениям эпохи, симптом — **галлюцинация**.

Примечательно, что проблема галлюцинации занимала важное место в работах французских психиатров пушкинской поры (Пинель, Эскироль и др.). Эскироль полагал, что галлюцинации могут быть только у душевнобольных, в отличие от «иллюзии», искаженного восприятия реально существующих объектов, которое может быть и у здоровых. Любопытно, что в книге Ф. Лере *Психологические фрагменты о безумии*, хранившейся в библиотеке Пушкина, разрезаны как раз страницы, посвященные зрительным, звуковым и зрительно-звуковым галлюцинациям. Галлюцинации изучались в связи с различными душевными заболеваниями, в том числе привлекавшей наибольший интерес психиатров, **мономанией**, как тогда определяли, «помешательством на почве одной навязчивой идеи».

В пушкинской повести первая галлюцинация Германна пока еще чисто зрительная, не развернутая, граничащая с иллюзией. Ключевым здесь является слово «показалось» — герой не имеет абсолютной уверенности в реальности происходящего, он еще способен сомневаться.

Следующая стадия болезни — ночное видение Германна. Он воспринимает его как приход некоей сказочной дарительницы, готовой его облагодетельствовать, если он выполнит поставленное условие. С медицинской точки зрения, это вторая галлюцинация — развернутая, зрительно-слуховая, с отчетливо услышанным голосом, дающим твердые указания. Важный знак усиления болезни — отсутствие у героя сомнения, сверхъестественное предстает как реальность. Фантастический колорит сцены усилен нарочитой неопределенностью позиции автора, события даются в восприятии Германна, автор полностью самоустраивается от оценки происходящего и создается впечатление, что его оценка сливается с точкой зрения героя: «Образ субъекта так же неуловим, противоречив и загадочен, как сама действительность повествования»¹.

Ночное явление графини и обладание секретом трех карт — переломный момент в развитии болезни Германна. Хотя слово «болезнь» (или его синонимы) в тексте глав так и не названо (оно появится лишь в заключении), туманные иллюзии уступают место прямым авторским характеристикам психического состояния героя: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе <...> Все мысли его слились в одну...» (VIII, 249). Теперь уже автор решительно отделяет себя от героя. Благодаря объективации авторских оценок создается отчетливая картина мономании: «Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах <...> Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все всевозможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» (VIII, 249). Примечательно, что благодаря больному воображению Германна «неперсонифицированные» карты персонифицируются: тройка начинает напоминать ему «молодую девушку», туз — «пузастого мужчину». Ранее едва намеченная ассоциация «графиня — карта» развивается в мотив

¹ Виноградов В. В. С. 103.

² Boll-Yohansen H. Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien. Copenhague. 1979. P. 248.

³ Stendhal. Journal littéraire. I. 248.

⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 365.

¹ Виноградов В. В. С. 113.

уподобления реального мира миру карт и обернется в заключительной сцене превращением дамы пик в графиню.

Заключительная шестая глава, самая загадочная из всех, с точки зрения интересующей нас проблемы — самая ясная. «Он с ума сошел!» — мелькает в голове Нарумова при виде сорока семи тысяч, хладнокровно выложенных на стол Германном. Слово «сумасшествие» наконец прозвучало, но в каком контексте! То ли это расхожее восклицание-междометие, то ли провидческая догадка. Во всяком случае, «проницательный читатель», помнящий про три «верные» карты, твердо знает, что герой в это время более нормален, чем когда-либо. Действительно, тот уверенно выигрывает и во второй раз, спокойно забирает девяносто четыре тысячи и «с хладнокровием» удаляется. И лишь один автор знает, какая тонкая черта отделяет героя от безумия. Но вот первый сигнал приближающейся катастрофы, нелепое, непостижимое, чудовищное «обдергивание»: «Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться» (VIII, 251). Самому все погубить... собственной рукой... в здравом уме и твердой памяти... случайно, по ошибке выдернуть из колоды не ту карту! Но в том-то и дело, что не в «здравом уме» и не «случайно».

С самого момента смерти графини в больном сознании Германна жил страх перед расплатой: «Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь» (VIII, 246). Страх перед заслуженной карой и отчаянная надежда уже с того времени в его расстроенном воображении слились с образом графини. А она, магическая обладательница тайны трех карт, постепенно идентифицировалась с одной из них, и ночные бдения над карточным столом подсказали, с какой именно. Злосчастная дама пик завладела подсознанием Германна, вот почему его рука фатально выдернула из колоды вместо туза пиковую даму.

Потеря надежды, потеря состояния, потеря будущего — в потрясенном сознании Германна мелькает лишь одно объяснение: месть графини. «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась, необыкновенное сходство поразило его <...>. Старуха! — закричал он в ужасе» (VIII, 251). Третья галлюцинация Германна странным образом (а может быть вовсе не «странным»?) повторила первую, только там инфернальное «живое» проглянуло в покойнице, а здесь — в чертах мертвой карты. Изменилось и смысловое наполнение слова «показалось». Тогда, на похоронах «чудесное» привиделось Германну в первый раз и в глаголе был значим оттенок неуверенности, сомнения. Теперь же, после ночного «договора» с графиней и краха всех надежд Германна, нюанс зыбкости, заключенный в семантике глагола, почти исчезает, на этот раз безумец уверен в злобной усмешке графини.

Характерно, что даже в финальной сцене не дается прямого определения психического состояния Германна. Дымка неопределенности сохраняется и здесь: колорит фантастической повести выдержан до конца. Германн удаляется тихо, незаметно, автор спешит подчеркнуть обыденность привычного течения жизни: «Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом» (VIII, 252).

Только в заключении, написанном в совсем иной манере, с подчеркнутыми конкретными реалиями («Обуховская больница»; «17 номер»), где все однозначно и ясно, определяется наконец психическое состояние героя: «Германн сошел с ума». И лишь одна черточка связывает заключение с поэтикой повести, мотив навязчивого ритма: Германн «...не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!» (VIII, 252).

Пушкин окружил финальную сцену некоторым ореолом таинственности. Рациональный ход мысли, связанный с анализом болезни Германна, может объяснить многое, но только не самое главное: как случилось, что все три карты, назначенные привидением, оказались выигрышными. Создается впечатление, что автор сам застыл в изумлении перед этой непостижимой загадкой, и, как заметил С. Г. Бочаров, «не знает» именно того, что относится к «тайне»¹.

Но вряд ли даже здесь решение можно целиком отнести к кругу «сверхъестественного». Пушкин не склонен был верить в чары кабалястики или в мистику загробных откровений. Даже автор статьи о «фантастическом» в *Пиковой даме* признает: «Художественный мир Пушкина не приемлет иррационального. Пушкин не соглашается признать жизнь принципиально необъяснимой»². Кроме того, жанровое своеобразие «фантастической» повести включало непременно требование двойной мотивировки «чудесного». По отношению к *Пиковой даме* этот сотканый из двух лучей прожектор должен был прежде всего высветить загадочный финал.

Как нам представляется, источник одного из лучей — скрытая, не бросающаяся в глаза, пушкинская концепция **случая**. Пушкин вкладывал в это понятие глубокий философский и социально-исторический смысл. Он рассматривал **Его Величество Случай** как важную движущую силу судеб народов и частных лиц, почтительно упоминал о нем в прозе, стихах, публицистике, критике. В азартных карточных играх владычество случая почиталось беспредельным.

В пушкинскую эпоху верили в возможность найти твердые математические формулы порядка выпадения случайных чисел в применении к картам или рулетке и изучали с этой точки зрения теорию вероятностей. Пушкин, сам много игравший в карты, считавший картежную страсть самой сильной из страстей, по видимому, также интересовался этим вопросом. Во всяком случае в его библиотеке хранились три книги по теории вероятностей³. В 1836 г., как уже отмечалось, он заказал Б. П. Козловскому статью для «Современника» о теории вероятностей, которая под красноречивым названием *О надежде* и была опубликована в третьем номере журнала. Иллюстрируя тезисы своей нравственной «математической» теории, Козловский, назвавший теорию вероятностей «наукой исчисления удобносбыточностей» («Современник», 1836. № 3. С. 29), на примере судеб

¹ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 193.

² Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама». С. 69.

³ Lacroix S. Traité élémentaires des probabilités. Paris, 1822; Laplace P.-S. Essai psychologique sur les probabilités. Paris, 1825; Théorie analytique des probabilités. Paris, 1818.

картежных игроков, великих людей и целых народов с помощью математики доказывает тщету суетного упования на благосклонность Фортуны.

Число **три** с его разнообразной символикой (фольклорной, мифологической, христианской), важное как для рулетки, так и для карт, часто рассматривалось с точки зрения следования случайных чисел: после троекратно выпавшей удачи испытывать судьбу не рекомендовалось. Процент вероятности случайного совпадения в фараоне трех карт не так уж мал (Б. П. Козловский исчисляет «удобнобыточность» трехкратной попытки в подобных играх одной восьмой), так как в этой игре масть в счет не идет, важно лишь, направо или налево ляжет совпавшая карта. Как нам представляется, эта возможность могла быть учтена Пушкиным при создании плана *Пиковой дамы*. Вожделенные три карты (кстати, заметим, они все причудились герою «нефигурными», это исключало возможность жульничества банкомета) по воле всевластного случая могли оказаться выигрывающими. Именно в пушкинской концепции **случая**, на наш взгляд, таится разгадка, казалось бы, непостижимой тайны *Пиковой дамы*, в ней — реалистический ключ к фантастической повести.

Пушкин в отрывке *О сколько нам открытий чудных...* (1829), перечисляя благословенные силы, готовящие «просвещения дух», в один ряд с «опытом» и «гением» поставил «случай, бог-изобретатель». А в болдинскую осень 1830 г., набрасывая рецензию на *Историю русского народа* Полевого, он записал: «Ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей <...>, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения» (XI, 127; выделено мною. — Л. В.).

Тринадцатая глава

ОДНА ИЗ ЗАПРЕТНЫХ ТЕМ

(Мотив супружеской неверности
в прозе Жака Ансело, Пушкина и Стендаля)

Вы клеймите презрением тех несчастных женщин, которые продают себя за несколько экю первому встречному: голод и нужда оправдывают эти мимолетные связи. Общество же допускает и одобряет необдуманный, но более ужасный для невинной девушки союз с мужчиной, с которым она незнакома и трех месяцев и которому она продана на всю жизнь.

Бальзак
Тридцатилетняя женщина

Психологический метод Пушкина и Стендаля, включавший разработку обоими писателями любовного психологизма, приобрел важные черты новаторства при эстетическом исследовании адюльтера. На этой теме оттачивалось мастерство Пушкина и Стендаля как писателей-психологов. Как это ни парадоксально, из них двоих первым начинает ее художественно разрабатывать именно Пушкин. Парадокс в том, что будучи многогранно исследованной во французской беллетристике, эта тема в русской светской прозе двадцатых-тридцатых годов была, практически, под запретом. Даже Карамзин, стремившийся, как известно, эстетически исследовать все психические состояния, коснулся ее лишь один раз в экспериментальном драматическом отрывке *Софья*. Здесь 25-летняя супруга 60-летнего помещика признается мужу в измене и получает его согласие удалиться с любовником в деревню. Типичная для Карамзина дидактическая развязка в данном случае не только обычный сентименталистский набор (горячка, бред, сумасшествие, смерть), но и кровавый финал: обезумевшая героиня убивает охладевшего к ней любовника и погибает.

Пушкин, как и Стендаль, начинает интересоваться темой супружеской неверности с первых шагов в области прозы. Однако французский писатель раньше него исследует адюльтер как теоретик «истинного романтизма», изучающий природу страстей. Уже в трактате *О любви*, анализируя различные типы любви, используя книжные примеры, рассказы знакомцев и собственный опыт, Стендаль мимоходом касается этой темы. Для французского писателя данный интерес естественен: национальная литература накопила в этом отношении значительный опыт. Мотив адюльтера разрабатывается в прозе классицизма (Мадлен де Лафайет) и в нравоописательном романе конца XVIII – начала XIX в. (Кребийон-Сын, Луве де Кувре, Шодерло де Лакло, Констан, Ансело и др.). Но и во французской литературе при разработке мотива супружеской неверности требовалась

обязательная дидактическая развязка. Однако то, что было разрешено беллетристике, запрещалось социальной критике, в частности «подрывающей устои» феминистски ориентированной философской обобщающей мысли. Уже первая попытка критически осмыслить нравственный уровень общества в связи с состоянием семьи — *Физиология брака* (*Physiologie du mariage*, 1829) Бальзака вызвала шумный скандал. Подвергнув сокрушительной критике институт брака, исследуя его с разных сторон (юридической, этической, психологической), писатель доказывал, что в современном обществе супружеская неверность — явление закономерное и почти неизбежное. В предисловии к книге Бальзак не без иронии отмечал, что для опубликования подобного опуса от автора требовалась изрядная смелость: «посметь открыто назвать глухую болезнь, подтачивающую общество», мог себе позволить лишь «король или по крайней мере первый консул», поскольку полагалось «верить в святость брака как в бессмертие души»¹. Институт брака рассматривался Бальзаком как проявление разложения уклада, своеобразная «купля-продажа». Эту мысль он вложил в уста героини романа *Тридцатилетняя женщина* (1830), маркизы Жюли д'Эглемон: «...брак в наши дни узаконенная проституция <...>. Вы клеймите презрением тех несчастных женщин, которые продают себя за несколько экю первому встречному: голод и нужда оправдывают эти мимолетные связи. Общество же допускает и одобряет необдуманнейший, но более ужасный для невинной девушки союз с мужчиной, с которым она незнакома и трех месяцев и которому она продана на всю жизнь. Такова судьба наша; у нас два пути: один — проституция явная и позор, другой — тайная и горе»².

Одну из причин «болезни» общества, связанной с упадком семьи, автор и его герои (как многие люди эпохи) усматривали в *Гражданском кодексе* Наполеона (1804), чья печально известная 213-я статья гласила: «Le mari doit protection à sa femme. La femme obéissance à son mari»³. В разделе *О разводе* определялись санкции за супружескую неверность: жене — исправительные учреждения сроком от трех месяцев до двух лет, мужу — наказание чисто символическое. Юридически приравнивая женщину к несовершеннолетним детям, эти статьи кодекса, фактически, обрекали ее на домашнее рабство. Наполеон, разумеется, имел в виду укрепление семьи, но, как это не раз бывало в истории (например, «драконовские» законы о семье Октавиана Августа), «силовые» приемы подчас приводили к обратным результатам.

Физиология брака включала множество анекдотов и семейных историй на тему адюльтера, представляющих собой десятки свернутых сюжетов романов и новелл, которые в будущем найдут художественное воплощение в *Человеческой комедии*. Написанная в иронической манере, с многочисленными ссылками на

¹ Balzac H. Physiologie du mariage. Bruxelles, 1834. P. 19.

² Бальзак О. де. Собр. соч. в 15 т. М., 1952. Т. 2. С. 132. В дальнейшем: Бальзак.

³ Napoléon. Code civile des Français. Paris, 1864. P. 40. «Мужу надлежит заботиться о жене, жене — повиноваться мужу» (перевод мой. — Л. В.).

Рабле и Стерна, в тоне доверительного разговора с читателем, *Физиология брака* мгновенно приобрела исключительную популярность: по воспоминаниям современников, читатели (и особенно читательницы) ее «буквально рвали из рук»¹.

После появления *Физиологии брака* создатели светской прозы во Франции и в России не могли не учитывать книги Бальзака; отношение к ней могло быть разным, часто отрицательным, но не замечать ее было нельзя. Примечательно, что в России начала 30-х гг. *Физиология брака* и *Тридцатилетняя женщина* пользовались широкой известностью. Хозяйка дома в пушкинском отрывке *Мы проводили вечер на даче*, желая доказать, что в ее салоне нет места духу ханжества, говорит: «...вон там у меня на камине валяется *Physiologie du mariage*». Книга Бальзака упомянута Пушкиным как всем известная, не нуждающаяся в комментариях, глагол «валяется» передает сниженную, разговорно фамильярную интонацию — «настолярная» книга, которая «прижилась» на камине.

В России конца 1820-х гг. ситуация иная, чем во Франции: уклад не разрушен, этические нормы, определяющие поведение светской женщины, регламентируются не юридическим кодексом, а — во многом — ее внутренним императивом. Хотя тема супружеской неверности в русской литературе под запретом, а может быть именно по этой причине, она, как уже отмечалось, начинает неудержимо манить Пушкина с конца двадцатых годов. Мотив адюльтера возникает уже в первом прозаическом произведении Пушкина, незаконченном романе *Арап Петра Великого*. Эпизод любви Ибрагима к графине Д., хотя и занимает всего несколько страниц, структурно значим. Он важен не только тонким психологическим рисунком, оттеняющим нравственный облик Ибрагима, но и авторской позицией лишенной нравственного ригоризма. Подход Пушкина — не просто просветительское оправдание страстей, но в чем-то и «бальзаковский» (за два года до появления *Физиологии брака*). Поведение героини мотивировано в духе Бальзака: «17 лет, при выходе ее из монастыря, выдали ее за человека, которого она не успела полюбить и который впоследствии никогда о том не заботился» (VIII, 4). Пять страниц истории любви Ибрагима к графине Д., от момента возникновения страсти до рождения черного ребенка, — блестящий образец новаторского психологизма. С недюжинной смелостью, без всякой чувствительности и дидактизма, Пушкин изобразил как высокое и чистое чувство земную и «грешную» страсть.

Сходная авторская позиция и в пушкинском комедийном отрывке *Через неделю буду в Париже непременно*, условно датированном началом тридцатых годов. Этот фрагмент, наименее изученный и наиболее «пушкинский» из всех его комедийных отрывков, единственный написанный прозой, дает реалистическую трактовку характеров героев. Графиня и ее любовник обрисованы с позиции «оправдания страстей». Размещение этого фрагмента среди комедийных отрывков на самом деле не совсем оправдано. По отношению к комедийной сцене табуированность мотива адюльтера в русской литературе была гораздо более же-

¹ Моруа А. Прометей, или Жизнь Бальзака. М., 1983. С. 172.

сткой, чем по отношению к прозе (и к трагедии). Вывести в комедии неверную жену (светскую даму) и ее любовника было бы нарушением всех норм театральной благопристойности. Скорее всего Пушкин экспериментально разрабатывал диалог для прозаического произведения, который мог бы прозвучать в ситуации, близкой парижскому эпизоду *Арана Петра Великого*.

Примечательно, что место действия в этих фрагментах — Париж, адюльтер разворачивается, так сказать, на «французской» почве. С этим топосом мотив адюльтера в сознании русских связывался органично и естественно. Перенос действия в Россию, эстетическое исследование мотива супружеской неверности на материале российской действительности — качественно новый момент, требовавший от писателя известной смелости. Этот перенос, как нам представляется, впервые осуществляется Пушкиным в плане светской повести (или романа), условно называемом по первым словам *L'Homme du monde* (*Светский человек*), который Пушкин в 1828 г. набросал по-французски небрежным почерком на восьмушке листа с двух сторон.

Этот план до сих пор интересовал исследователей главным образом в связи с проблемой жанра: это план романа (Е. Гладкова¹, А. Чичерин²) или светской повести (Л. С. Сидяков³, Н. Н. Петрунина⁴). На наш взгляд, емкий пушкинский план включает в себе разнообразные жанровые возможности, в нем потенциальное зерно как повести, так и романа. Однако нас интересует другой аспект, не привлекавший внимания исследователей: пушкинский план — первый подступ в русской светской прозе к разработке мотива супружеской неверности.

Поначалу может показаться, что место действия в плане — **Париж**. Тот факт, что план написан *по-французски* и личные имена *французские* (*Zélie, Laval*), подтверждает это впечатление. Выбор языка представляется маркированным: это как бы знак некоей литературной традиции, связанной с определенным топосом. Однако в плане есть одна на первый взгляд малозначительная деталь: разбросанные редким пунктиром «русскоязычные» вкрапления. При внимательном чтении обнаруживается их структурная значимость: это не просто труднопереводимые на французский язык русские словосочетания, но выражения, маркирующие чисто русские реалии. Так, время и место действия в плане обозначены *по-русски*: «...на даче у Гр. Л. комната полна, около чая — приезд *Зелии* — она отыскала глазами l'homme du monde и с ним проводит целый вечер». «**На даче**», «**около чая**» — знаки петербургского хронотопа (имеются в виду великосветские каменноостровские дачи, «около чая» — время сбора гостей после полудня). Именно таким способом *запретный мотив* впервые получает русскую прописку.

При внимательном «вчитывании» в план, кажется, что угадываешь движение пушкинской мысли: осторожно, как бы не желая прямо обозначить новый топос, маскируя его, используя косвенные знаки, писатель решает нарушить привычные представления и перенести действие адюльтера на русскую почву¹.

Пушкинский план привлекал внимание исследователей с точки зрения жанра и как источник неоконченных прозаических набросков (*Гости съезжались на дачу и На углу маленькой площади*). Интересующий нас аспект, как отмечалось, не изучался. Так же как и вопрос литературного генезиса отрывка. На наш взгляд, кроме других французских источников, воздействие на замысел Пушкина мог оказать роман Жака Ансело *Светский человек* (Ancelet *L'Homme du monde*, 1827).

Ансело для Пушкина в чем-то «знакомец», интересовавший его со времени приезда в Россию в 1826 г. в качестве гостя на коронацию Николая I. После возвращения во Францию он издал книгу *Шесть месяцев в России* (*Six mois en Russie*, 1827), хранившуюся в библиотеке поэта. В ней он несколько раз упоминал Пушкина («молодой поэт, одаренный большим талантом»²) и привел собственный прозаический перевод *Кинжала* (без указания имени автора, объяснив это боязнью нанести вред ссыльному поэту). Пушкин три раза упоминает Ансело, первый раз в связи с проблемой истинного и *лакейского* (эпитет П. А. Вяземского) патриотизма; два раза в связи с полемикой с Булгариным³.

Представляется удивительным, что никто из пушкинистов не связал пушкинский замысел с романом Ансело, название которого составило два первых слова плана, и не попытался в этой связи описать роман *Светский человек*. Типичный образец массовой литературы, написанный в традиции светского нравоописательного романа (Кребийон-Сын, Шодерло де Лакло и др.), роман Ансело представляет собой средний образчик жанра с некоторыми чертами эпигонства. Действие книги разворачивается в течение шести месяцев в «большом свете» современного Парижа. Герой, сорокалетний граф Сенанж, обворожительный бытовым злодей, награжденный автором доморощенным «демонизмом», приводит к гибели полубивших его 19-летнюю мадам де Т., 16-летнюю Эмму, и он почти губит (ее спасает чудо) молодую супругу банкира Дебрэна. В отличие от своих блистательных литературных «собратьев» (Рене, Вальмона, Адольфа), Сенанж лишен интеллектуального обаяния; ему чужды рефлексия и самоанализ. Его девиз:

¹ Гладкова Е. Прозаические наброски Пушкина из жизни «света» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.–Л., 1941. Т. 6. С. 308.

² Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958. С. 82.

³ Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина, Рига, 1973. С. 56.

⁴ Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 63. В дальнейшем: Петрунина Н. Н.

¹ Подробнее об этом см.: *Вольперт Л. И.* План Пушкина «L'Homme du monde» // «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. *Studia russica Helsingiensia et Tartuensia* IV. Кафедра русской литературы Тартуского ун-та. Тарту, 1995. С. 87–104.

² *Ancelet J.* Six mois en Russie. Lettres écrites à M. X.-B. Saintines, en 1826, à l'époque du Couronnement des S. M. Empereur. 2-me éd. Paris, 1827. Т. 2. Р. 48.

³ См.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и книга Жака Ансело «Шесть месяцев в России» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение (Новая серия). Тарту, 1996. <Вып.> 2. С. 105–129.

«Ни к кому не привязываться <...> всех рассматривать как средство»¹. В предисловии к роману Ансело пишет, что своей задачей считал создание типа *светского человека* (это словосочетание он всякий раз выделяет курсивом), по его мнению, такой человек — личность «самая распространенная и опасная». Автор ставит себе в заслугу отказ от дидактической развязки, отвечающей канонам нравоописательного романа (вспомним: Ловелас и Вальмон погибают на дуэли от руки мстителя, Фоблас — правда, только на время — сходит с ума). У Ансело же книга заканчивается полным триумфом Сенанжа, он в апогее успеха неожиданно получает крупный дипломатический пост, о котором мечтал. Предупреждая упреки, Ансело пишет: «Меня обвинят в том, что я сделал порок торжествующим <...> но я нарисовал то, что видел»².

Хотя роману свойственны некоторая мелодраматичность, назидательность, сюжетные штампы (семейные тайны, «узнавания», соперничество отца и сына, сорванные свидания, побег, дуэли), в нем есть и значительные достоинства, главное из которых, как нам представляется, новаторский подход к трактовке мотива супружеской неверности. Светская женщина, «неверная жена», изображена в книге с глубоким сочувствием, как жертва лицемерных нравов. Именно трактовка мотива адюльтера выделяет роман из потока французской беллетристики. Массовая литература, несмотря на свойственные ей черты эпигонства, в историко-культурном процессе нередко оказывается экспериментальной базой завтрашнего дня искусства. Роман Ансело, отразивший намечающиеся тенденции, можно рассматривать как один из подобных примеров. Не раз высказывалось мнение, что замысел *Физиологии брака* был навеян общественным климатом Франции 1820-х гг. Многие выношенные Бальзаком идеи как бы носились в воздухе, надо было лишь суметь их уловить и облечь в адекватную форму. Не исключено, что среди многих других источников книга Ансело могла стать катализатором замысла Бальзака. Вполне возможно также, что роман *Светский человек* сыграл роль своеобразного импульса для разработки темы супружеской неверности в творчестве Пушкина и Стендаля. Заметим в скобках, что Стендаль входит в круг близких знакомых Жака и Виржини Ансело, он — завсегдатай их салона³.

Поведение героини, «неверной жены» как бы получает под пером Ансело определенное оправдание. В предсмертном исповедальном письме сыну, которое ему передадут в день совершеннолетия, она рассказывает всю историю своей жизни (злосчастное замужество, фатальная встреча с Сенанжем, уход от мужа, рождение ребенка, общественный ostrакизм). Она молит сына не судить отца строго, оправдывая его быстрое охлаждение молодостью и общепринятыми нравственными нормами, и просит не пытаться узнать его имя. Стремясь объяс-

нить свои поступки, она пишет, что ее выдали замуж, не спросив ее согласия, за человека, главным достоинством которого было богатство: «...мой муж не обладал ничем, что могло бы способствовать зарождению в душе тех сладких иллюзий, которые так необходимы в юные годы <...> он не заботился о том, чтобы мне понравиться»¹.

Страдающая «неверная жена» изображена в романе с сочувствием, она способна на критическое отношение к себе, ее оценки становятся все более пронзительными. Постепенно она открывает для себя тягостную истину: «Скандалная молва, которая меня погубила, разорвала все мои связи с обществом, сделала мое имя презренным, для него оказалась лестной, еще более прославив его имя. Хотя жертвой была я, свет оттолкнул именно меня, а его принял с почетом»². Она постепенно осознает всю фальшь «высоконравственных» норм света и царящее в нем ханжество: «Великосветские дамы, с презрением произносящие мое имя, считавшие долгом при этом заливать краской стыда, спорили за честь принять у себя того, кто принес мне гибель»³.

Способность к обобщению собственного опыта, умение осмыслить суть нравственных законов, царящих в обществе, отличает М. де Т. от героинь Ш. де Лакло, Кребийона-Сына, Луве де Кувре. Г-жа Турвель (*Опасные связи*) также изображена автором с сочувствием, но общественный ostrакизм ей не грозит, она не связана с высшим светом и умирает скорее от чувства унижения и стыда. Мысль о свете как орудии наказания в дальнейшем окажется важной и конструктивной для Пушкина (*На углу маленькой площади*), а позднее — через него — и для Л. Н. Толстого (*Анна Каренина*). В его французском плане *L'Homme du monde* свету отводится роль «не фона <...> а полноправного героя»⁴. Именно свет становится орудием возмездия неверной жене. В пушкинском плане Зелия — глубоко страдающая натура, она, как и героиня Ансело, «окружена холодным недоброжелательством света», от нее все отворачиваются («подруга, отдалившаяся от нее», «она совсем несчастная», «заболевает»). Однако стоит ей пойти на примирение с мужем («Она признается во всем мужу»), как общество круто меняет свое отношение, ее принимают и даже балуют («Возвращается в свет; за ней ухаживают и т. д. и т. д.»).

Важно отметить, что в пушкинском плане, разработанном детально (намечены контуры сюжета, расстановка действующих лиц, основные характеры и конфликты), «светский человек», первоначально задуманный как главный герой, мало-помалу оттесняется на второй план. На первый план выходит женский персонаж, «неверная жена». Именно она постепенно начинает занимать центральное место в намечаемом сюжете.

¹ *Ancelet J. L'Homme du monde. Paris, 1827. Т. 1. Р. 10.* (Перевод мой. — Л. В.). В дальнейшем: *Ancelet.*

² *Ancelet. Т. 1. Р. 14.*

³ См.: *Мюллер-Кочеткова Т. В.* Стендаль. Встречи с прошлым и настоящим. С. 58, 73, 98.

¹ *Ancelet. Т. 1. Р. 90.*

² *Ancelet. Т. 1. Р. 107.*

³ *Ancelet. Т. 1. Р. 107.*

⁴ *Петрунина Н. Н.* С. 63.

План *L'Homme du monde* отражает новый этап в решении Пушкиным проблемы супружеской неверности, сложный момент поиска, выработки собственной позиции. В созданных приблизительно в это время последних главах *Евгения Онегина* Пушкин, как известно, предложил иную трактовку коллизии «треугольника»; однако одновременно, исподволь, так сказать, «в стол», он разрабатывал и нетрадиционное для русской светской прозы решение. Хотя его идеал — «верная жена» (Татьяна), и убеждение в «чистоте и строгости Петербургских нравов» (VIII, 37) для него органично, все же личный опыт, знание света, близость французской психологической традиции и, быть может, самое главное — установка на изображение «истины страстей» (XI, 18), — определяли поиск новой модели отношений. Однако решиться на новую трактовку было не просто. Светская проза избегала изображения чувственной стороны любви, это была «сфера неприкасаемая»¹.

Примечательно, что Пушкин, стремясь опубликовать, так сказать, «идеальный» вариант решения проблемы, противоположное решение обнародовать не спешил: парижские главы *Арана Петра Великого*, неоконченные отрывки *Мы проводили вечер на даче*, *На углу маленькой площади* он при жизни опубликовать не стремился, они увидели свет лишь после его смерти.

Но именно этот «идеальный» вариант, нашедший отражение не только в *Евгении Онегине*, но и в опубликованной прозе Пушкина (*Метель*, *Дубровский*), оказался наиболее конструктивным для развития светской прозы (Марлинский, Павлов, Соллогуб, Ган, Жукова, Ростопчина, Одоевский, Дурова). В центре многих повестей подобная коллизия: жена любит «не мужа». Героиня обычно моделирует свое поведение по образу Татьяны, прямой адюльтер для нее невозможен (исключения — *Фрегат «Надежда»* Марлинского и роман Василия Ушакова *Последний из князей Корсунских* (1837)². Как характерный пример можно привести ситуацию из повести Жуковой *Барон Рейхман*. Здесь молодая баронесса, Наталья Васильевна, влюблена без ума в поручика Левина, отвечающего ей взаимностью. Она богата, независима, готова бежать с любимым хоть на край света. Повествование ведется таким образом, что складывается впечатление, будто близость героев состоялась, обнаруживается даже вещественное доказательство измены — волосной браслет. Но все же в последний момент изумленный читатель узнает из внутренней речи влюбленных, что они не преступили дозволенной черты («Кто уверит его, что любовь моя чиста, невинна?»³ — думает она. «Как уверить барона, что она не так виновата, как он мог предполагать»⁴, — думает он).

Как известно, образ Татьяны на протяжении XIX и XX вв. вызывал сложное отношение, как позитивное, так и критическое. Сложная позиция Белинского,

для которого Татьяна и исключительно «цельная», подлинно «поэтическая», по своему «гениальная» натура, и вместе с тем рабыня социальных условностей, определяющих «профанацию чувства и чистоты женственности»¹, положила начало переоценке пушкинской героини. Писарев рассмотрел этот образ в духе своей общей схематично-тенденциозной оценки *Евгения Онегина*, объявив пушкинский шедевр «не чем иным, как яркой и блестящей апофеозой самого безотрадного и самого бессмысленного «status quo»². В XX в. решительное неприятие всего комплекса идей, связанных с образом Татьяны, высказал В. В. Розанов. По его мнению, в Татьяна получила художественное воплощение тенденции подчинения, самоистязания и долга, когда чувство заменяется служением, а брак оказывается своеобразной формой аскезы: «Да, хорошо гуляет Татьяна по паркету. Но детей — нет; супружество — прогорклое; внуков — не будет; и все в общем гибельнейшая иллюстрация нашей гибельной семьи»³. Шутливую концепцию отношения Пушкина к своей любимой героине выдвинул А. Д. Синавский: «Та, как известно <...> являлась личной музой Пушкина <...> Я даже думаю, что она для того и не связалась с Онегиным <...> чтобы у нее оставалось больше свободного времени перечитывать Пушкина и томиться по нем. Пушкин ее, так сказать, сохранил для себя»⁴.

Однако развитие русской литературы XIX в. определяет, в частности, и новую трактовку мотива супружеской неверности. По мере разрушения уклада все больше актуализируется «потаенное» пушкинское решение, меняются представления и вкусы читательской аудитории, «неверная жена» вызывает все больший интерес. Следующий этап в разработке темы супружеской неверности, отмеченный разрушением табуированности мотива адюльтера, связан с именем Лермонтова (образ Веры в *Герое нашего времени*)⁵.

Стендаль начинает эстетически разрабатывать мотив адюльтера на год позже Пушкина. В романе *Красное и черное* он предлагает новую трактовку темы, создавая пленительный образ неверной жены, госпожи де Реналь, одной из своих самых любимых героинь, не подвластной какому-либо этическому суду. Но сама она подвергает себя строжайшему суду, видя наказание за грех в болезни сына. «...Она может сойти с ума, выброситься в окно...» (117), — думает Жюльен. В ее отчаянии он видит «величие чувств» (116): «...она дошла до крайних пределов горя из-за того, что узнала меня» (116). Чтобы раскрыть «любовь-страсть» такой силы, Стендаль использует весь арсенал новаторских приемов усложненного психологизма: *кристаллизацию*, динамичный портрет, язык жеста,

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3 тт. Т. 3. Пг., 1919. С. 418.

² Писарев Д. И. Соч. в 4 тт. Т. 3. М., 1965. С. 357.

³ Розанов В. В. Семейный вопрос в России. СПб. 1903, Т. 2. С. 99.

⁴ Абрам Терц (Синавский А. Д.). С. 21.

⁵ См.: *Вольперт Л. И.* От «верной» жены к «неверной» (Пушкин, Лермонтов: французская психологическая традиция) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия). Тарту, 1994. <Вып.> 1. С. 67–85.

¹ Гачев Г. Русский эрос // Опыт: Литературно-философский ежегодник. М., 1990. С. 213.

² См.: *Вацуро В. Э.* Василий Ушаков и его «Пиковая дама» // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 109.

³ Жукова М. С. С. 62.

⁴ Жукова М. С. С. 68.

взгляда, интонации¹. Заметим, что и Пушкину близка подобная манера, когда произносимые слова «выдают» любовь меньше взгляда и интонации, а слезы — выразительнее словесного упрека: «...ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его» (VIII, 245).

Героиня Стендаля не нуждается в «оправдании», в этом отношении он значительно опережает Бальзака. При решительном неприятии ханжеских нравственных норм эпохи, Бальзак в *Физиологии брака* в какой-то мере оправдал адюльтер. Но это — в физиологическом очерке. Перо Бальзака-художника не всегда послушно его теоретической мысли. Как христианин, правоверный католик, не принимающий прелюбодеяние, в художественных произведениях он вольно или невольно, всякий раз по-разному, используя разные художественные средства и приемы, осуждает супружескую неверность. В *Человеческой комедии*, в полном согласии с духом времени, он во многих случаях прибегает к дидактической развязке, карая, иногда весьма сурово, «неверную жену» (типичный пример — судьба Жюли д'Эглемон, героини *Тридцатилетней женщины*). Похожая расплата — чаще всего гибель — ждала в подобной ситуации и героинь романов Лувре де Кувре, Шодерло де Лакло, Констана, Ансело.

Позиция Стендаля полностью лишена христианского ригоризма, он не имеет ни малейшего намерения наказать неверную жену. Его оценки вымученной «верности» в браке без любви почерпнуты у Руссо (*Новая Элоиза*), Гельвеция, Дидро, Бюффона². Смерть госпожи де Реналь в финале романа — не «кара небес», а результат потрясения гибелью Жюльена. Адепт «истинного романтизма», выше всего ставящий способность к великим страстям, Стендаль так понял логику развития подобного характера. Матильда де ла Моль тоже на свой лад горюет: «книжная душа», она — по мысли Стендаля — будет больше всего озабочена необходимостью найти нетривиальную, «красивую» форму страдания (суметь добыть отрубленную голову возлюбленного, как когда-то поступила ее легендарная предшественница Маргарита Наваррская). Госпожа де Реналь, в отличие от нее, без всякой позы тихо угасает, так как не может существовать в мире, в котором больше нет любимого. Свою героиню Стендаль наградил чертами, которые, на его взгляд, типичны скорее для итальянского, а не французского национального характера: непосредственность, естественность, пылкость.

Пушкин подобного характера не создал, но, как нам представляется, образ госпожи де Реналь оказался весьма близок Лермонтову. В *Герое нашего времени* он с новаторской смелостью обрисовал похожий женский характер³. Строки из последнего исповедального письма Веры Печорину («...в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное...»⁴)

¹ Coulont-Henderson M. Le désir de la voix vive. Etude du «ton» chez Stendhal. Birmingham. Alabama. 1990. P. 75.

² Crouzet M. Nature et société chez Stendhal: la révolte romantique. Lille, 1985. P. 36.

³ См.: Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. С. 149–168.

⁴ Лермонтов М. Ю. Соч. в 6 тт. М.–Л., 1955. Т. 6.

перекликаются со словами госпожи де Реналь, обращенными к Жюльену в канун казни: «Стоит мне только увидеть тебя, как всякое чувство долга, все у меня пропадает, я вся — одна сплошная любовь к тебе <...>. У меня к тебе такое чувство, какое только разве к Богу можно питать: тут все — и благоговение, и любовь, и послушание» (602). И все же именно Пушкин, пусть в произведениях, которые он не отдавал в печать (написанных, как сейчас говорят, «в стол»), первым посмел затронуть «запретную» тему.

В русской литературе завершением «потаенных поисков» Пушкина (возможно, не без воздействия смелого новаторства Лермонтова¹ и высоко ценимого Толстым Стендаля), станет роман *Анна Каренина*. О том, что пушкинские отрывки послужили важным импульсом к созданию книги, известно из слов самого Толстого: «Я как-то взял этот том Пушкина и, как всегда <...> как будто вновь читал. И там есть отрывок *Гости съезжались на дачу*. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман...»².

¹ См.: Чистова И. С. «Кто там в малиновом берете?» в «Княгинине Лиговской» // Русская речь. 1989. № 5. С. 12–16. См. также: Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. С. 227, 228.

² Цит. по: Бычков С. П. Л. Н. Толстой. М., 1954. С. 252.

Четырнадцатая глава
«МЯТЕЖНОЙ ВОЛЬНОСТИ
НАСЛЕДНИК И УБИЙЦА»
(Наполеоновский миф Пушкина и Стендаля)

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень.

Пушкин
Наполеон

Наполеон — одна из самых мифологических фигур новой истории. Предпосылка к созданию наполеоновского мифа в его двух формах — апологетической и антибонапартистской — возникает уже в конце девяностых годов XVIII в. при первых победах молодого генерала в Италии. В дальнейшем легенды клубятся вокруг имени Наполеона. Каждая его победа, каждый поворот судьбы выступают катализатором в оформлении мифа, экзальтация преклонения и ненависти стимулирует его развитие.

Процесс возникновения нового мифа, его связь с глубинными архаическими истоками — сложная проблема, имеющая много аспектов. Для нас важна связь наполеоновской легенды с древним мифом о безродном герое, неизвестно откуда взявшемся, вступающим в героическое единоборство с людьми и судьбой и поверженном в конце пути беспощадным роком. По отношению к Наполеону миф раздваивается на такие две линии: герой-спаситель, несущий перемены, свет и свободу, своеобразный Прометей, и герой-губитель, тиран и деспот, который «приходит извне как губительное наваждение»¹. Первая линия ведет к созданию наполеоновского апологетического мифа, вторая — антибонапартистского.

Дать точные дефиниции мифа о великом политическом деятеле и полководце новой истории — задача трудно выполнимая. Однако по отношению конкретно к Наполеону и к эпохе первоначального оформления мифа задача представляется не столь уж невыполнимой: это тип фантастического массового сознания, восходящий к архетипам героя погубителя и спасителя. Ему свойственно сочетание легенды и факта, принимающее нарративную форму (образ, сюжет, композиция), характеризующееся такими категориями, как анонимность, повторяемость, цик-

личность, тенденциозность. Древний миф помогает осмыслить современность: вполне конкретное историческое лицо новой истории как бы подсвечено мифологическим персонажем.

До 1821 года наполеоновский миф не мог быть структурирован, нарративный сюжет был «открыт» и не имел окончательного оформления. Смерть Наполеона на Св. Елене, определившая качественно новый этап в развитии наполеоновской легенды, как бы закончила сюжет жизни и придала мифу завершенность. Через несколько лет после появления Мемориала со Св. Елены Ласказа (1823), по определению П. А. Вяземского, одной из «важнейших книг нашего столетия»¹, почти одновременно выходят в свет несколько объемных жизнеописаний Наполеона (Норвена, Бурьенна, Жомини и др.), выполненных в апологетическом ключе. С них современная историография отсчитывает оформление наполеоновского мифа, вкладывая в это понятие представление о ненаучности, недостоверности и необъективности.

Одновременно с наполеоновским мифом, созданным историками, возникает связанный с анонимным массовым сознанием его литературный аналог. Святая Елена, завершившая сюжет жизни Бонапарта, превращается в образ не менее впечатляющий, чем плаха Марии Стюарт, кинжал Шарлоты Корде или лихорадка в Миссолонги, сразившая Байрона. Став в мифологизированном сознании своеобразной «скалой Прометей» или «Голгофой Христа», она осенила Наполеона ореолом мученичества. Многие писатели Европы и России первой трети XIX в. в стихах и в прозе создают свой вариант наполеоновского мифа (Байрон, Мандзони, Ламартин, Гюго, Беранже, Лермонтов, Вяземский). Пушкин и Стендаль входят в ряд самых значительных творцов мифа.

Отношение к Наполеону каждого писателя в отдельности, но вне проблемы мифа, изучалось исследователями (тема «Стендаль и Наполеон» — глубоко², «Пушкин и Наполеон» — до удивления мало³), но без задачи сопоставительного анализа.

В сложной проблеме отношения обоих писателей к Наполеону, включающей разнообразные подходы (биографический, исторический, философский), наиболее интересны следующие аспекты: рецепция обоими писателями наполеоновской легенды, создание ими собственного варианта бонапартистского мифа, его

¹ Вяземский П. А. Наполеон и Юлий Цезарь. «Современник». СПб., 1836. № 2. С. 248.

² Реузов Б. Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974. С. 75–92; Фрид Я. Стендаль. М., 1958. С. 26–63, 82–85; Прево Ж. Стендаль. М.–Л., 1960. С. 160–166; Heisler M. Stendhal et Napoléon. Paris, 1969 (там и литература); Tulard J. Le Mythe de Napoléon. Paris. 1971; Boyer F. Stendhal et les historiens de Napoléon. Éditions du Stendhal-Club, 1926. № 17.

³ Грунский А. К. Наполеон в русской художественной литературе // Русский филологический вестник. 1898. Т. 40. С. 100–120; Реузов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 51–66; Sorokin D. Napoléon dans la littérature russe. Paris, 1974. P. 145–173.

¹ См.: Лотман Ю. М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 746. 1987. (Труды по знаковым системам. Т. XX). С. 103.

отражение в их творчестве. Типологическая общность между двумя писателями проявляется в данном случае в динамике развития: от существенного различия в начале пути к большому сходству в конце творчества.

Для Стендаля, в отличие от Пушкина, Бонапарт — не абстрактная фигура, а личность, хорошо знакомая, вполне конкретная и живая. Участник большинства наполеоновских походов (лейтенант, драгунский офицер, крупный военный чиновник), работавший нередко в одном кабинете с Наполеоном, имевший с ним ряд личных бесед (одна — во время парада в Москве¹), Стендаль в юности испытал восхищение молодым генералом, затем с 1801 по 1804 гг. — острую неприязнь к первому консулу, заклеил балаган коронации, позже, став военным чиновником и высоко оценив организаторский гений Наполеона, несколько примирился с ним, а затем вновь испытал глубокое разочарование. У него были все основания в конце жизни написать: «Я пал вместе с Наполеоном <...> Лично мне это падение доставило только удовольствие» (13, 14). Примечательно, что во время эпопеи «Ста дней» Стендаль не поспешил из Италии в Париж, но зато через четверть века, создавая *Пармскую обитель*, восполнил пробел, отправив на помощь Наполеону из Италии героя романа, юного Фабрицио, и сделав его участником битвы при Ватерлоо. Как конечный итог звучит его признание, сделанное в конце жизни: «Любовь к Наполеону — единственная страсть, сохранившаяся во мне» (11, 199).

Как это ни парадоксально, именно Стендаль, счастливо соединивший качества историка и писателя, первым в Европе создал оформленный вариант наполеоновского апологетического *мифа*. Парадоксальность в том, что в это время он относился к Наполеону весьма критически, в том, что свой *миф* он создал за три года до смерти императора (следует учитывать однако, что в конце второго десятилетия слухи о кончине узника Св. Елены неоднократно распространялись в обществе), в том, что он на пять лет опередил прославленный *Мемориал* Ласказа и, наконец, в том, что в аспекте *мифа* его работа не изучалась.

Речь идет о книге Стендаля *Жизнь Наполеона* (*Vie de Napoléon*, 1818), которую историки XIX в. не могли учитывать, т. к. она осталась незаконченной и была опубликована лишь в 1928 г. Современный исследователь деятельности Наполеона А. З. Манфред, высоко оценивший Стендаля («один из лучших биографов Наполеона, писатель огромного таланта и поразительной исторической проницательности»²), не связывает его книгу с понятием мифологического нарратива, как нам представляется, лишь потому, что сам является создателем одного из вариантов апологетического *мифа*, но только — в облики XX в. Повидимому, абсолютной объективности по отношению к таким фигурам, как Наполеон, нельзя требовать и от историка XX в., рассматривать можно только на максимальное приближение к объективной позиции.

Сам Стендаль также никоим образом не связывал свою книгу с идеей мифотворчества. Хотя именно в это время Шеллинг в *Философии искусства* впервые предсказывает создание новых мифов, в которых функцию мифологема будет выполнять культурное имя нового времени, практически никто из писателей, создателей наполеоновского *мифа*, не ощущал себя причастным к творчеству такого рода.

Апологетическая тональность *Жизни Наполеона* целиком определялась политическими страстями эпохи: Стендаль считает себя обязанным выступить на защиту Наполеона как от ультрареакционеров, так и от либералов (Жермен де Сталь)¹. Дело в том, что годы создания книги — 1817–1818 — пик антибонапартистских настроений, оголтелых нападок на Наполеона со стороны «ультра-реакционеров». Стендаль стремится противопоставить **черной легенде** «правду» о Наполеоне. Однако строгий факт в книге соседствует с вымыслом, объективность с тенденциозностью, проницательный анализ специфики наполеоновской военно-бюрократической машины с малодостоверными историями, а вся книга принимает характер мифологического нарратива.

Хотя Стендаль воспринимает свой труд как позитивный и никоим образом не связывает его с мифом, он почему-то считает для себя необходимым в предисловии к книге объяснить ее генезис: «...это жизнеописание объемом в триста страниц in-octavo есть произведение *двухсот* или *трехсот авторов* (курсив мой. — Л. В.). Редактор лишь собрал те фразы, которые показались ему верными» (11, 5). Удивительным образом это предупреждение не обратило на себя внимания стэндалеведов, хотя в нем имеет место необычная для исторического исследования отсылка к многим источникам, а также принципиальный отказ от авторства и апелляция к массовому сознанию.

Книга Стендаля — редкий по яркости пример для раскрытия механизмов создания апологетического *мифа*. Для этого достаточно сравнить *Жизнь Наполеона* с *Дневниками* Стендаля, в которых нашли отражение те же самые события. Было бы неправомерным утверждать, что книга Стендаля целиком апологетична, в ней много критических замечаний об императоре, но доминирующая интонация — хвалебная; для этого было необходимо включить механизмы отбора, смягчения, «подсветки» и определенной интерпретации фактов, работающие на создание героической легенды. Примечательно, что в книге без всяких комментариев используются автохарактеристики самого Наполеона.

Через двадцать лет, начиная *Воспоминания о Наполеоне* (*Mémoires sur Napoléon*, 1838), Стендаль внесет другую акцентировку. В это время он настроен критически к установлению Луи-Филиппом официального культа императора и потому на первой странице поспешит заметить: «Будучи монархом, Наполеон часто лгал в своих писаниях» (11, 196). Нельзя и предположить, чтобы в 1818 г.

¹ Это сведение фактологически не подтверждено.

² Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. М., 1986. С. 21.

¹ См.: Bezzola R.-Ch. Stendhal biographie: la vie de Napoléon // Campagnes en Russie. Sur les traces de Henry Beile dit Stendhal. Paris. Solibel France 1995. P. 113. В дальнейшем: Campagnes en Russie.

умнейший человек, тридцатичетырехлетний Стендаль об этом еще не догадывался, но апологетическая ориентация не допускала сомнений. Так что чтение книги *Жизнь Наполеона* требует определенного «ключа» и «дешифровки».

Но и чтение *Дневников*, начатых Стендалем в 1801 г., в год заключения Наполеоном конкордата с папой Пием VII, то есть в момент появления резко критического отношения Стендаля к первому консулу, нуждается в «дешифровке». Писатель в то время не мог разрешить себе открытые нападки на Наполеона. Он в курсе действий тайной полиции Фуше, поэтому, прибегая к *эзопову языку*, часто называет себя вымышленными именами (Доминик, Менье и др.) и составляет для себя реестр запрещенных тем: «Из осторожности я не пишу ничего: а) о военных событиях, б) о политических отношениях с Германией, в) об отношениях Доминика с величайшим из людей (Наполеоном. — Л. В.)» (14, 283). Иногда он все же нарушает свой запрет, прикрываясь, однако, чужими именами: «Менье начинает разочаровываться в Бонапарте и понимать, что его торжество — большое несчастье. Менье начинает отрезвляться и бояться Бонапарта» (14, 215).

Можно было бы привести множество примеров политических оценок, решительно не свойственных Стендалю, но характерных для *Жизни Наполеона* (например, он вынужден одобрить акт закрытия Наполеоном 160 газет из 173: «Наполеон, осуществляющий тиранию, поступил правильно, наложив на печать оковы» (11, 159).

Остановимся лишь на двух главнейших событиях эпохи: республиканском заговоре генерала Моро и акте коронации императора. Известно, что Стендаль весьма сочувственно относился к антибонапартистскому заговору, его друг Мант вовлек его в эту авантюру¹. Писать об этом прямо в *Дневниках* было опасно; он лишь оставляет запись о намерении написать трагедию в духе Шекспира *Восшествие Бонапарта на престол, или Заговор Моро*. В *Жизни Наполеона* он, напротив, демонстрирует негативное отношение к заговору: «Что касается Моро, то этому генералу надо было дать какой-нибудь пост, поставив его в такие условия, в которых бы обнаружилась вся его неспособность» (11, 60).

Об акте коронации в книге также говорится мельком как о «величайшем из его (Наполеона. — Л. В.) честолюбивых замыслов» (11, 47). В *Дневниках* же, хотя это и рискованно, Стендаль не может отказать себе в удовольствии саркастически запечатлеть сцену коронации: «Мы отлично видели Бонапарта: он ехал на белом коне в новом мундире, в обычной треуголке, в форме полковника с аксельбантами. Он все время раскланивался и улыбался, улыбка театральная, при которой сверкают зубы, а глаза не улыбаются: улыбка Пикара» (14, 52). Несколькими штрихами он рисует реакцию парижан: «На пути его раздавались крики «Да здравствует император», но очень слабые, и еще слабее «Да здравствует императрица!»» (14, 52).

Косвенным свидетельством реакции парижан на коронацию служит запись Стендаля в *Дневниках* о постановке *Цинны* Корнеля в эти дни: «Пожалуй, нико-

гда еще на *Цинне* не было столь внимательных зрителей <...> аплодировали также и этим стихам:

Не меньше император
Враждебен нам, чем царь: он тот же узурпатор».
(14, 60)

Поэтика книги подчинена задаче создания мифологического нарратива: *героическая* наполеоновская легенда преподносится в романтическом ключе. Уже экспозиция образа, характеристика юного Наполеона, ученика бриеннского колледжа, выполнена в манере романтического мифа: «Эти годы он провел в одиночестве, в угрюмом молчании; он никогда не принимал участия в играх товарищей, никогда не заговаривал с ними» (11, 9). Набор эпитетов, к которым Стендаль вообще-то в соответствии со своей теорией стиля обычно бывал весьма придирчив, здесь откровенно позаимствован из словаря романтиков: «Мечтательный, молчаливый, необщительный, он был известен среди них своей страстью подражать манерам и даже речам людей древности» (11, 10).

Примечательно, что в книге, созданной через двадцать лет, в *Воспоминаниях о Наполеоне*, Стендаль рисует Бонапарта совсем в ином ключе. Официальное поклонение Наполеону со стороны июльской монархии будет его сильно раздражать, и в этой книге его тон, как отмечалось, более суров. Недостатки Наполеона он знал лучше других и был к ним нетерпим. В прежние времена только крайне реакционная политическая обстановка во Франции 1817–1818 гг. и оголтелая травля Наполеона со стороны «ультра» могли заставить писателя подключиться к созданию апологетического *мифа*.

Естественно, что отношение Пушкина иное. Сложный комплекс фактов (биографических, исторических, психологических) — и прежде всего судьбы России и Франции — определяют разницу позиций. Однако различие в оценке обоими писателями Наполеона, столь существенное на первом этапе творчества Пушкина (учтем и тот факт, что поэт на 16 лет моложе), со временем будет становиться все менее заметным, а в тридцатые годы доминирующими станут черты типологического сходства. Факт мощного воздействия наполеоновского *мифа* на людей эпохи не вызывает сомнения: массовое сознание властвует в чем-то и над независимыми умами. Создавая свой вариант антибонапартистского *мифа*, Пушкин, как и все люди эпохи, будет испытывать это гипнотическое воздействие; расхожие представления, массовые оценки, разнообразие штампы (на уровне стиля — эпитеты, сравнения, метафоры) будут органически вплетаться в ткань его стихов и прозы о Наполеоне, но при этом всякий раз он будет вносить что-то *свое*, свежее и оригинальное, и именно это *свое*, неповторимо пушкинское, и будет становиться эстетически самым ценным.

Первый период создания пушкинского наполеоновского *мифа* 1814–1821 гг. проходит под знаком общих тенденций антибонапартистской *черной* легенды, причем пушкинское ее усвоение ориентировано не столько на «свое», отечест-

¹ Стендаль записал на полях 3-го тома *Мемориала* Ласказа «Я участвовал в заговоре Моро вместе с Мантом». Цит. по: *Boyer F. Stendhal et les historiens de Napoléon*. P. 82.

венное, сколько на европейское массовое сознание. Примечательно, что распространенная в России мифологема — *Наполеон-антихрист* — осталась для молодого поэта принципиально неприемлемой и вообще ему удалось избежать эксцессов клеветнического *мифа*¹.

В ученических лицейских стихотворениях *Воспоминания в Царском селе* (1814) и *Наполеон на Эльбе* (1815), широко использовавших штампы словаря европейского антибонапартистского *мифа* («тиран», «убийца» «деспот» и др.), обнаруживаются однако и глубоко оригинальные оценки военных событий и Наполеона, характерные исключительно для Пушкина. Так, в переработанной поэтом в 1819 г. предпоследней строфе *Воспоминания в Царском Селе* важна мысль о великодушии россиян:

В Париже Росс! — где факел мщенья?
Поникни, Галлия, главой.
Но что я вижу? Росс с улыбкой примиренья
Грядет с оливою златой.
Еще военный гром грохочет в отдаленье,
Москва в унынии, как степь в полнощной мгле,
А он — несет врагу не гибель, но спасенье
И благотворный мир земле.
(I, 114)

В пушкинской концепции истории **народному мнению** придается важнейшее значение. Хотя в приведенной строфе Наполеон не упомянут, он присутствует, фигура умолчания усиливает эффект сопоставления: столица Франции не полыхает пожарами. Здесь впервые появляется мысль, важная в дальнейшем для пушкинского романтического *мифа*: народ-победитель прекрасен своим великодушием по отношению к поверженному врагу.

В ученическом стихотворении *Наполеон на Эльбе*, написанном в начале знаменитых «Ста дней» в традиции европейского антибонапартистского *мифа* («угрюмый губитель», кующий «новую цепь Европе», мечтающий видеть «мир в оковах»²), есть, однако, чисто пушкинский неожиданный поворот:

И, Галлия тебя, о хищник, осенила.
(I, 110)

¹ Глинка С. Н. Тайные злодеяния и явные лжи и обманы Наполеона Бонапарта, выбранные из разных французских книг. М., 1816.

² О художественной незрелости стихотворения иронически отзывался В. Ф. Раевский. См. публикацию Ю. Оксмана «Вечер в Кишиневе» (из бумаг «первого декабриста» В. Ф. Раевского) // Литературное Наследство. М., 1934. № 16–18. С. 661–662.

Оксюморонное сочетание трафаретного эпитета **хищник** с высоким, почти сакральным, словом **осенила** (ср. у Пушкина: «Когда его не осенит Десница вышняя Господня...»; II, 376) весьма значимо. Можно себе представить, какое сложное чувство овладело пятнадцатилетним лицеистом при известии о побеге Наполеона с Эльбы: ненависть, изумление, страх и, возможно, восхищение дерзко-авантюрной попыткой Наполеона переломить судьбу. Но самое сильное впечатление на Пушкина произвела неожиданная реакция **Галлии**, решительная поддержка ею императора, который оказался силен *мнением народным*. В антибонапартистской поэзии Европы эта грань отношения Франции к Наполеону не была отмечена, она как бы вовсе не существовала. Например, в стихотворении Байрона *Побег Наполеона с Эльбы* (1815), написанном в ключе гневной инвективы, нет и намек на подобную мысль. Пушкина же события **Ста дней** и поддержка страной императора не только вдохновили на прекрасную строку, но и, по-видимому, отложившись в памяти, послужили творческим импульсом для решения одного из аспектов проблемы **народ — Лжедмитрий** в трагедии *Борис Годунов*. Хотя в эпизоде побега с Эльбы в наполеоновской легенде присутствует не мотив самозванчества, а «обновления», «омоложения», как бы «второй жизни» Наполеона, но смелый авантюризм и поддержка народа дают некоторые основания для подобной ассоциации. В трагедии на пренебрежительные слова Басманова «Да много ль вас, всего-то восемь тысяч», Гаврила Пушкин высказывает важную для пушкинской концепции истории мысль:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением; да! мнением народным.
(V, 90)

Ассоциация становится еще более очевидной, если сравнить слова маршала Нея, обращенные к Людовику XVIII: «Государь, я сам привезу его к Вам в Париж в железной клетке» со словами Басманова «Его в Москву мы привезем, как зверя // Заморского, в железной клетке» (V, 96). На эту ассоциацию кратко указал в свое время Б. В. Томашевский, а развил ее Е. Г. Эткинд, сопоставив в неожиданном ряду имена Гришки Отрепьева, Наполеона «ста дней», маршала Нея, воеводы Басманова и предложив остроумную биографическую реконструкцию, построенную на сопоставлении впечатлений лицеиста — Пушкина от эпопеи «ста дней» с образами и идеями *Бориса Годунова*.¹

Второй период пушкинского наполеоновского *мифа* начинается с получением поэтом известия о кончине императора и созданием стихотворения *Наполеон* (1821). Кончина страдальца Св. Елены оказала магическое воздействие на дальнейшее развитие *мифа*: таинство смерти как бы заново осветило всю жизнь На-

¹ Эткинд Е. Г. «Сей ратник, вольностью венчанный» (Гришка Отрепьев, император, Ней и др.) // Revue des études slaves. Paris, 1971. P. 40.

полеона и заставило переоценить эту необычную судьбу. Удивительное возвышение героя и его стремительное падение приобрели тот элемент «чудесного», который так необходим для создания легенды. Сам Наполеон, отлично понимая сакральный характер такой кончины и ее значение для «структурирования» собственного мифа, писал Монталону: «Если бы Христос не умер на кресте, он не стал бы Богом»¹.

Пушкин оказался среди европейских поэтов, наиболее мобильно откликнувшихся на смерть Наполеона: Мандзони, Ламартин, Беранже. Особенно важное значение для развития легенды имела ода Мандзони *Пятое мая* (1821), в которой итальянский поэт, как бы подслушав пророчество Бонапарта, впервые назвал Св. Елену — **Голгофой**. Заметим в скобках, что Тютчев в свой перевод оды *Из Манцони* (1824) не захотел включить образ Голгофы, и трех последних строк не перевел, но мысль о божественном провидении сохранил:

...Но сильная
К нему рука спустилась —
И к небу, милосердная,
Его приподняла!²

В стихотворении Пушкина *Наполеон* есть еще много привычных штампов антибонапартистского мифа («тиран», «надменный», «памятью кровавой»), но появляются и такие характеристики, как «великий», «великан», «луч бессмертия». Пушкин здесь впервые разрабатывает мотивы романтического мифа, вошедшие в европейскую поэзию. Так, общими местами было изображение узника Св. Елены как нежного отца, страдающего от разлуки с сыном. Пушкин отдает дань модному мотиву:

Где иногда, в своей пустыне,
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один, о милом сыне,
В унынье горьком думал он.
(II, 312)

Однако Пушкин вносит в разработку романтического наполеоновского мифа глубоко оригинальное, **свое**, связанное с его новой концепцией истории. Стихотворение написано во время южной ссылки, в момент кульминации вольнодумных настроений поэта; в нем появилась не укладывающаяся в этические нормы эпохи оценка французской революции:

Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,

¹ Цит. по кн.: Tulard J. Le Mythe de Napoléon. Paris, 1971. P. 40.

² Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 103.

И день великий неизбежный —
Свободы яркий день вставал...
(II, 312)

Пушкин противопоставляет общераспространенному осуждению казни короля (после нее, по словам Жермен де Сталь, революция казалась «проклятой») прославление «обновленного народа». Не случайно именно с этими тремя строками (4-5-6) были связаны цензурные мытарства стихотворения.

Осознание двойственности предназначения Наполеона, характерное для дальнейшего развития пушкинского романтического мифа, пронизывает все стихотворение:

И обновленного народа
Ты буйность юную смирил,
Новорожденная свобода
Вдруг, онемев, лишилась сил.
(II, 212)

Эта мысль в дальнейшем найдет под пером Пушкина блистательную афористическую формулу: «Мятежной вольности наследник и убийца». Оксюморонная оценка Пушкина близка размышлениям об императоре Стендаля в его *Воспоминаниях о Наполеоне*: «В 1797 году его еще можно было любить страстно и беззаветно: он еще не похитил у своей страны свободу» (II, 244).

Отраженная в *Наполеоне* сложная концепция истории, двойной облик революции, несущей одновременно свободу и тиранию, противоречивость Наполеона («двуликий Янус»), находит завершение в мысли о важности опыта, полученного Европой и Россией:

И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.
(II, 213)

Эти строки можно было прочитывать в те времена не только в переносном, но и буквальном смысле: Наполеон в своих последних посланиях со Св. Елены призывал человечество к защите свободы.

В тесной связи с признанием ценности урока, преподанного этой поразительной судьбой, звучит и мысль о новом отношении к памяти Наполеона:

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень.
(II, 213)

Призыву к великодушию по отношению к поверженному врагу Пушкин останется верен даже в самых «антигалльских» стихах (*Бородинская годовщина, Клеветникам России, Рефутация г-на Беранжера*), когда речь будет заходить о 1812 г. Какие бы эмоции не владели поэтом, Наполеон упоминается очень скупно и сдержанно.

С момента создания *Наполеона* на первое место в пушкинском романтическом *мифе* выдвигается проблема «Наполеон и судьба». Ощущение таинственного предназначения императора, самой судьбы, стоящей за Наполеоном, чудесного жребия, скрытого от смертных, было свойственно многим писателям эпохи (Гете, Гюго, Гейне; Пушкин и Стендаль среди них). Наиболее сильно это впечатление выразил Гете: «...каждый чувствует, что за ним стоит нечто такое, чего невозможно понять»¹.

Пушкин также загипнотизирован этой поразительной судьбой. Он ищет ответ на вопросы о предназначении Наполеона, соотношении в его судьбе случайности и предопределенности, и его философский взгляд на историю облекается в форму романтического *мифа*:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла ты верный был слугитель?
Зачем потух? Зачем блистал?
Земли чудесный посетитель.
(III, 314)

Образ Наполеона романтически гиперболизирован и окружен сиянием тайны. Он как бы с другой планеты, не важно — из ада или из рая. Он — пришелец из другого мира, «таинственный посетитель», чье появление связано с представлением о чем-то неземном, космическом и вместе с тем прекрасном и таинственном. Примечательно, что Пушкин использует романтический словарь Жуковско-го; сравнение со звездой («Зачем потух? Зачем блистал?») вызывает ассоциацию с загадочной неземной красотой.

Стендаля также интересует проблема соотношения **добра и зла** в предназначении Наполеона: «...великий полководец, который мог бы сделать много добра, а вместо этого сделал так много зла Франции» (6, 244). Примечательно, что при всей сложности его отношения к императору, при всем разочаровании и утрате иллюзий, он все же до конца жизни сохранил к нему почти благоговейное чувство: «Я испытываю нечто вроде благоговения, начиная писать первую фразу истории Наполеона» (11, 205). Любопытно: об этом же писал и П. А. Вяземский Пушкину 13 июня 1824 г., называя Наполеона «властителем» своих мыслей.

Наполеон упоминается Пушкиным в это время не только в высоком романтическом ключе, но и в шутовском и ироническом контексте, однако с тенденцией к обобщенности, свойственной мифологизированному сознанию.

Имя Бонапарта становится у Пушкина своеобразным эталоном совершенства в различных областях, о чем бы ни шла речь: о мастерстве поэта, гении полководца или мудрости правителя. Кому уподобляется поэт, устремляющийся в бой рифмы: «Он Тамерлан иль сам Наполеон?» (V, 34). В *Путешествии в Арзрум* имя императора — синоним еще не признанного гениального полководца: «...верят только славе, и не понимают, что между ними может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствующий ни одной ротой» (VIII, 46). Наполеон — высший эталон в искусстве управлять страной: «Их король с зонтиком подмышкой чересчур уж мешанин. Они хотят республики и добьются ее — но что скажет Европа и где найдут они Наполеона?» (X, 22).

Остроумно объясняет Пушкин несколько незаслуженно высокий, на его взгляд, успех *Корсара* Байрона: «Корсар неимоверным своим успехом был обязан характеру главного лица, таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой» (XI, 64). Иронизируя над субъективистским монизмом автора *Восточных поэм*, возлюбившего, по словам поэта, «токмо самого себя», Пушкин выстраивает романтическую триаду Корсар — Байрон — Наполеон: «...сближение с Наполеоном нравилось его самолюбию» (XI, 64).

Завершение пушкинского романтического *мифа* — стихотворение *Герой* (1830), одна из самых сложных и психологически тонких пьеспоема. Примечательно, что свою концепцию *мифа* Пушкин создает именно в связи с оценкой Наполеона. В стихотворении два уровня: героизация императора и метауровень осмысления общего понятия апологетического мифа. Вокруг имени героя, по мнению Пушкина, закономерно складывается легенда. Апологетический миф необходим, независимо от того, построен ли он на вымышленном или реальном событии, он выполняет важную этическую функцию.

Как и *Пир Петра Первого* (1835), стихотворение *Герой* — прямой призыв к милосердию. В ценностной таблице деяний героя как высший подвиг рассматривается акт человечности. Не блистательные победы, не небывалое могущество власти, а неожиданный порыв альтруизма пленяет поэта в Наполеоне:

Он
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь ходит меж одрами,
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость...
(III, 251)

¹ Tulard J. Le Mythe de Napoléon. P. 5–32.

Наполеон в госпитале Яффы, по-видимому, чуме руку «не жал» (стимулом для распространения легенды была впечатляющая картина А. Гро *Чумные в Яффе* (1804), но для Пушкина это как раз не важно. Он нарочито вводит в стихотворение мнение историка Бурьенна, опровергающего этот факт, и подает опровержение как позитивную истину. С точки зрения высшей этической задачи это не существенно:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.
Оставь герою сердце; что же
Он будет без него? Тиран!
(III, 251)

Только возвышающий миф может сделать великого деятеля истинным героем, без него единовластный правитель неизбежно окажется тираном. Апологетическая легенда названа «возвышающим обманом», поэт утверждает ее универсальное этическое значение. *Герой* — не только вклад в *наполеоновский* миф, но, как известно, и в возникающую *николаевскую* легенду (царь в конце сентября 1830 г. посетил холерную Москву). Современный исследователь отметил глубинную связь двух планов: «Эпиграф “Что есть истина?” и помета “29 сентября 1830. Москва”, открывающие и замыкающие его текст, оказываются двумя полюсами, сложное взаимодействие которых определяет единство конкретно-исторического и историко-философского смыслов»¹.

Каким образом рождается легенда, кто участвует в ее создании? Пушкин не задается этими вопросами. Однако он, как и Стендаль, не исключает мысли, что и сам Наполеон вполне мог принять участие в ее создании. Стендаль в *Жизни Наполеона*, отмечая страсть ученика бриеннского колледжа «подражать манерам и речам великих людей древности и облекать свои мысли в краткую и наставительную форму» (II, 241), пронизательно трактовал юношеское увлечение Наполеона как подготовку к «работе» над созданием собственной легенды. Ж. Тиллар свою книгу *Миф о Наполеоне* начинает с тщательного анализа всех действий Наполеона, направленных на создание собственной апологетической легенды, начиная с автохарактеристик в основанной им в Италии в 1797 г. газете (напр., «Бонапарт летит как молния и бьет как гром») и кончая заказами на оды, картины, портреты (Давиду, Гро, Энгру)², гимны, симфонии и обязательной необходимостью для всей прессы его безудержного восхваления и «затыкания ртов» всем несогласным (не случайно Жермен де Сталь посвятила *Дельфину* — «умолкнувшей Франции», за что и была подвергнута Наполеоном изгнанию). Заметим, между прочим, что и Л. Н. Толстой чутко уловил стремление импера-

тора играть на свой миф: Наполеон-актер в *Войне и мире* — один из важнейших обликов полководца.

Игровое поведение моделируется Наполеоном чаще всего по образцам античности. В случае с заботой о заболевших чумой солдатах примером для Наполеона мог стать Цезарь, с которым он любил себя сравнивать и который в своих *Записках* неустанно подчеркивал свою заботу о римских legionерах. Противопоставляя привычному прославлению французской революцией римской **республиканской** доблести (Брут, Катон, Гракх) ориентацию на цезарианский миф, Наполеон откровенно демонстрировал свое положительное отношение к «добродушному» Плутарху и свое неприятие «тираноборца» Тацита. Пушкин подчеркивает как *знаковое* отношение к Тациту императора и выражает искреннее (или показное) удивление откровенностью Наполеона: «...удивительное чистосердечие Наполеона, в том признававшегося, не думая о добрых людях, готовых тут увидеть лишь ненависть тирана к своему карателю». Заметим, кстати, что этим замечанием Пушкин включился в спор о «чистосердечии» императора, занимавший русские умы в двадцатые годы. П. А. Вяземский, например, в это «простодушие» верил: «Глупые и умные взапуски осмеивают мнение Румянцева о простодушии Наполеона. И, конечно <...> нечего было ему лукавить, одним лукавством не совершил бы он геркулесовых подвигов, тут нужны страсти, а страсти всегда откровенны»¹.

Стендаль связь имен Наполеона и Тацита улавливает в том же ключе с той только разницей, что в «своем» варианте мифа самому себе он оставляет место Тацита при Наполеоне. Не случайно он вносит в дневник анекдот о попытке императора привлечь на свою сторону просвещенных французов в момент подписания конкордата с папой, в частности просветителя Вольнея. Когда последний посмел высказать по этому поводу ироническое замечание, «Наполеон пришел в неопишемую ярость, велел вытолкать Вольнея вон, говорят, даже пнул его несколько раз ногой и запретил вновь являться к себе» (XI, 95). Эту запись Стендаль заканчивает многообещающими словами: «Вот материал для будущего Тацита» (XI, 95). Несколько позднее, явно имея в виду Наполеона, он заносит в дневник мысль о воспитательном значении мемуаров: «Тираны, зная, что наиболее тайные из деяний станут известны потомству, будут позволять себе меньше дерзостей» (XI, 241). С этим высказыванием связана и мысль Стендаля о необходимости тайны вокруг имени героя для создания легенды и макиавеллистским пониманием такой необходимости самим Наполеоном: «Достаточно было бы увидеть меня три раза в театре, как на меня перестали бы смотреть»².

Для анализа диалектики развития второго этапа пушкинского наполеоновского мифа важна его трактовка в «Современнике». Тот факт, что в журнале он преимущественно разрабатывается в романтическом ключе, не случаен: материал подсвечивался 25-летним юбилеем войны 1812 г. Чувство гордости и одновре-

¹ См.: Сидяков Л. С. Заметки о стихотворении Пушкина «Герой» // Русская литература. 1990, № 4. С. 209–210.

² Tulard J. Le Mythe de Napoléon. P. 30.

¹ Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848). М., 1963. С. 59.

² Цит. по кн.: Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. С. 123.

менно великодушия к поверженному врагу, а также новая оценка Наполеона определяли общий дух наполеоновской темы в журнале. Хотя Пушкин предполагал, что лишь «второй том будет полон Наполеоном», по существу эта тема прямо или косвенно пронизывает все четыре тома. Две прекрасные статьи П. А. Вяземского, статья Пушкина *Французская академия*, воспоминания Н. Дуровой и Д. Давыдова, стихотворения *Ночной смотр* и *Полководец* близки романтическому мифу. И лишь одна статья *О надежде* графа П. Б. Козловского, о которой говорилось выше, выпадает из общей интонации. Она о Наполеоне-игроке, авантюристе, человеке расчета и выгоды. Ее тема, если допустить некоторый анахронизм, может послужить органичным переходом к исследованию третьего периода в развитии пушкинского наполеоновского мифа.

Этот этап связан с принципиальным неприятием поэтом все усиливающегося преклонения перед Наполеоном как перед сильной личностью. В тридцатые годы в Европе возникает еще один вариант апологетического мифа: в глазах новых героев растиньяковского типа имя Наполеона становится символом могучего и умелого покорителя судьбы. С такой «героизацией» императора Пушкин решительно не согласен. Назовем условно его способ развенчания **такого** Наполеона *антибуржуазным мифом*. Первые следы нового подхода заметны уже в *Евгении Онегине*: в Наполеоне подчеркиваются черты индивидуалиста, презирающего людей и готового принести в жертву своему тщеславию сотни человеческих жизней:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно...
(VI, 37)

Прозаическим комментарием к этим поэтическим строкам могло бы стать высказывание Пушкина об огромных военных наборах императора: «Наполеоновская конскрипция производилась при громких рыданиях и проклятиях всей Франции». Заметим, что и Стендаля тревожила тема «пушечного мяса», он называет точную цифру: «80 тысяч солдат в год достаточно, чтобы давать четыре больших сражения» (VI, 60).

Для последней модификации пушкинского мифа характерен образ Наполеона, запечатленный в *чугунной кукле*. Этот образ можно трактовать как переходный от романтического мифа, реализованного в массовом сознании эпохи, к новому варианту антибонапартистского мифа об игроке, прагматичном и расчетливом авантюристе. При описании кабинета Онегина *чугунная кукла* поставлена в один ряд с портретом лорда Байрона, подчеркивается ее близость романтическому восприятию:

И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной

Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.
(VI, 147)

По наблюдению Ю. М. Лотмана, в картине интерьера кабинета Онегина запечатлены некоторые черты кабинета Чаадаева. К этому можно было бы добавить, что статуэтка Наполеона — реалия большинства кабинетов интеллигентного человека эпохи. Вспомним красноречивое свидетельство П. А. Вяземского в статье *Новая поэма Э. Кине «Наполеон»*, помещенной в «Современнике» № 2. Критикуя поэму Кине за напыщенность и высокопарность, он в то же время пишет: «После *Ночного смотра* Зейдлица я не знаю ни одного поэтического изображения Наполеона, которое было бы разительнее простотою и верностью своей. Это не богатая картина великого художника, не Вандомский памятник: нет, это живая литография для всенародного употребления, чугунная настольная статушка, в маленькой шляпе, в сюртуке, с руками, сложенными крестом на груди. Ее неизменно встречаешь в каждом кабинете любопытного и мыслящего современника, или на камине щеголя как вывеску умения его убрать свою комнату по требованиям новейшего вкуса»¹. Характерно, что в описании Вяземского превалирует интонация восхищения, у Пушкина же — явный негативный оттенок. Примечательно, что первоначальный вариант (в черновиках) «И кукла медная герою» был заменен на окончательный «И столбик с куклою чугунной» (VI, 147). Слово «герой» исчезло, а медь, звонкий металл славы, заменен на тяжелый, неподвижный чугун².

Образ «чугунной куклы» может быть рассмотрен в свете идей Р. Якобсона о важной роли статуи в поэтической мифологии Пушкина. Однако сам ученый утверждал, что «даже сама *тема статуи* (курсив Р. Якобсона. — Л. В.) не встречается в произведениях поэта 20-х гг., вплоть до конца 1829 г., за исключением некоторых несущественных упоминаний, побочных и эпизодических, в стихотворении *Чернь* (1818), в лирическом наброске *Кто знает край* (1827) и еще раньше, в юмористических стихах *Брови царь нахмуря*, а также в *Борисе Годунове* (1825)³. Между тем, на наш взгляд, *кукла* (образ из VII главы *Евгения Онегина*, законченной 4 октября 1828 г.) оказывается важным связующим звеном между двумя мифологемами, статуи и императора, романтической и новой («буржуазной») стадиями развития антибонапартистского мифа. Важно и то, что *кукла* своей простотой, лаконизмом деталей соответствовала мифологизированному

¹ Вяземский П. А. Новая поэма Э. Кине. «Современник», 1836. С. 234.

² О символическом значении эпитета «медный» у Пушкина см.: Хаев Е. С. Эпитет «медный» в поэме «Медный всадник» // Временник пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985.

³ Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987. С. 153. На связь образа «чугунной куклы» с концепцией Р. Якобсона обратил мое внимание В. Б. Литвинов. Хочу выразить ему благодарность.

образу, создаваемому самим Наполеоном, и столь широко используемому массовым романтическим сознанием. В то же время представление о Наполеоне как о буржуазном человеке, одновременно прагматике и авантюристе, начинает одновременно распространяться как в Европе, так и в России.

В тридцатые годы такая трактовка Наполеона все больше начинает занимать Стендаля. В *Записках туриста* (1833) он формулирует обобщение, отражающее механизмы массового мифологизированного сознания: «Бонапарт начал с того, что использовал энтузиазм, порожденный революцией. Подменить его энтузиазмом по отношению к себе (разрядка Стендаля. — Л. В.) и своим низменным интересам стало в дальнейшем задачей его жизни» (12, 135). Писатель особо отмечает деловую хватку императора в отношении писателей: «С 1800 по 1814 г. Наполеоном было приостановлено развитие литературы. Он купил литераторов, раздавая им должности и пенсии, потому что боялся их»¹.

Три варианта наполеоновского мифа оказались немаловажными для художественного творчества обоих писателей: подсветка образов главных героев произведений наполеоновской легендой приобретает важную характерологическую функцию. Особенно важен этот прием для Стендаля. Поведение героев романов *Арманс*, *Красное и черное*, *Люсьен Левен*, *Пармская обитель* ориентировано на Наполеона, отношение к императору — своеобразная лакмусовая бумажка, которой проверяется общественная позиция персонажа. На героях романов (Октав де Маливер, Жюльен Сорель, Люсьен Левен) лежит отсвет личности Наполеона. Консервативная общественная позиция в романах Стендаля, как правило, связана с открытой враждой к Бонапарту (г-н Реналь, г-н Вально, граф де ла Моль, граф дель Донго и др.), либеральная и революционная — с поклонением императору. Воздействие наполеоновского мифа на героев Стендаля сложно и противоречиво, но доминирующим все же оказывается влияние Бонапарта-честолюбца. По отношению к некоторым героям (Жюльен Сорель и др.) имя Наполеона становится символом карьеризма, знаком вождя быстрого возвышения, стремления к власти и богатству.

Пушкин также использует сравнение с императором как характерологическую черту. Ниже уже отмечалось сравнение Онегина с Наполеоном, но наиболее конструктивен этот прием, о чем писали многие исследователи, при построении Пушкиным образа Германа.

Сопоставительный анализ наполеоновского мифа Пушкина и Стендаля обогащает представление о диалектике отношения к императору каждого из писателей. По отношению к Пушкину этот аспект — удобен для описания его творческой связи со Стендалем, позволяет раскрыть всю сложность переплетения двух линий, генетической зависимости и типологической общности.

¹ Фрид Я. Стендаль. С. 240.

Пятнадцатая глава

«ТОЧНОСТЬ И КРАТКОСТЬ — ВОТ ПЕРВЫЕ ДОСТОИНСТВА ПРОЗЫ»

Проза требует мыслей, мыслей и мыслей...

Пушкин

К 1830 г. складывается теория стиля Пушкина и Стендаля, важнейшая часть эстетики, отражающая не только их языковую позицию, но и явления более общие — философские взгляды, видение мира, этические принципы. Воспитанные на идеях французского просвещения, рационализма и сенсуализма, оба писателя стремятся к объективному изображению жизни, и литературный язык становится в их понимании важнейшим залогом правдивости художественной картины мира. Поэтому оба писателя так высоко оценивают точный и строгий язык научного исследования.

Теория стиля Стендаля и Пушкина складывается в борьбе с языковой позицией других литературных направлений, однако критический подход вовсе не исключал творческого усвоения обоими писателями лучших достижений в области стиля предшествующей и современной литературной традиции. Не принимая «высокий» стиль классицизма, Стендаль и Пушкин весьма высоко оценивают прозрачную и строгую прозу французских моралистов (Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер).

Художественная правда — главный этический и эстетический принцип обоих писателей — диктует прежде всего отказ от ложной условности существующих литературных стилей. Сказать правдиво означало для них — сказать просто и ясно. Эти требования рационалистической поэтики становятся для обоих писателей в момент борьбы со слогом романтиков важнейшим залогом истины. «Простота — первое из моих божеств», — утверждает Стендаль (11, 285). Пушкин в заметке *О прозе* (1822) призывает писателей «изъясняться просто» (XI, 18). Речь идет не о примитивной «упрощенности», а о сложной и обогащенной языковой «простоте»¹. «Простоте» и «ясности» оба писателя противопоставляют «расплывчатость», которая ассоциируется ими с ложью. Стендаль признавался, что его любовь к математике определена «искренностью» логических дефиниций: «Я любил и теперь еще люблю математику ради нее самой, как не допускающую лицемерия и неясности — двух свойств, которые мне отвратительны до крайности» (13, 86). В велеречивости романтиков Стендаль видел отражение «самого

¹ Лотман Ю. М. Роман в стихах. С. 42–58.

модного порока девятнадцатого века — лицемерия» (11, 3). Он писал: «Все расплывчатое — фальшиво» (11, 330). Стендаль, мысленно «примеряя» свои произведения к вкусам читателей 1880 г. (его цель: «быть в какой-то мере оригинальным в 1880 году» (15, 316), продумывает новаторскую поэтику не только на уровне сюжета и структуры образов, но и на уровне языка. Так, в письме к Бальзаку от 16 октября 1840 г. он (увы, с не оправданным оптимизмом) писал: «Всем политическим мошенникам всегда был присущ декламаторский и красноречивый тон, и в 1880 году они будут внушать отвращение» (15, 323). Оппозиции «правда — ложь», «ясный — расплывчатый» Стендаль с первых шагов прозаика охотно использовал для политических аллюзий. В книге *История живописи в Италии*, которая пестрит крамольными и вольнодумными намеками, он мимоходом отмечает «любовь государей к расплывчатому стилю». Позднее он писал: «Темный и вычурный стиль облюбовали те, кто защищает дурное дело, а люди, служащие правому делу, стараются выразить мысли как можно яснее» (11, 425). Пушкин, мастер политического подтекста, также умеет связать характеристику с политическими ассоциациями. Определяя манеру одного своего короткого, отличающегося прямоотой письма к Е. М. Хитрово, он вспоминает о стиле якобинцев: «Простите мой лаконизм и якобинский слог» (XIV, 32). Ю. М. Лотман высказал предположение, что Пушкин был знаком с речами Сен-Жюста и революционными бюллетенями якобинцев¹. Однако для них все же важнее не политический, а эстетический аспект оппозиции «ясный — темный»: требование «простоты» и «ясности» означало решительное неприятие стилевых норм эпохи.

Борясь за «правдивый» стиль, оба писателя выступают против искусственной «красивости» слога: риторических перифраз, беспредметных метафор, формальных словесных украшений. «Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить — детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? — спрашивал Пушкин. — Эти люди никогда не скажут дружба — не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр...» (XI, 13).

Оба писателя критикуют искусственность как «высокого» стиля классицистов, так и «нового» стиля сентименталистов, но основным объектом их критики становится стиль романтиков. «Звонкие фразы», «пустая риторика», «вымученный пафос», «мелочная аффектация», «надутые общие слова» — подобные уничижительные определения не сходят со страниц работ Стендаля по эстетике. Особенно достается от него Шатобриану, чей «велеречивый» стиль, предназначенный, по словам Стендаля, «скрывать скудность мысли», становится мишенью его постоянных насмешек.

Простота и ясность прозы органически связаны, по мнению Стендаля и Пушкина, с насыщенностью мыслью: «проза требует мыслей, мыслей и мыслей — без нее блестящие выражения ни к чему не служат» (XI, 18). Такое же требова-

¹ Лотман Ю. М. Историко-литературные заметки. Труды по русской и славянской филологии, № 3. Тарту, 1960. С. 312–313.

ние словесного «аскетизма» выдвигает и Стендаль: «...я хочу заключить как можно больше мыслей в возможно меньшем количестве слов» (7, 196). Писатель, считает Стендаль, обязан искать «единственное» слово, наиболее верно выражающее мысль: «точное, единственное, необходимое, неизбежное слово» (11, 271). Таково же и требование Пушкина: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы» (XI, 18).

Принцип экономии художественного материала, выдвигаемый ими, распространяется не только на лексический отбор, но и на синтаксис. Закругленные, плавные периоды прозы романтиков (особенно Шатобриана) вызывают раздражение Стендаля. Свой стиль он назовет «рубленным» («le style coupé») и будет гордиться отсутствием в нем аффектации и красотей: «...ни одной пышной фразы, никогда стиль не воспламенял бумагу <...> ни разу не были употреблены такие слова, как ужасный, величественный, жуткий» (11, 3). Характерно отношение обоих писателей к стилю Руссо. С молодости влюбленный в «женевского отшельника» Стендаль со временем все более нетерпим к его экзальтированному слогу, с 1804 г. «язык экстаза»¹ им отвергнут. Позже он признается, что это было для него не так уж просто: «Я прилагаю все возможные усилия, чтобы быть сухим»². Требование правды связывается обоими писателями с понятиями «народности» и «общедоступности» языка. Подобно Курье, объявившему в *Памфлете о памфлетах* (1825) «истина — простонародна»³, Стендаль и Пушкин с понятием «правдивости» стиля связывают его близость к народному языку. Уже в своей первой работе, посвященной проблеме стиля, *Об опасностях, грозящих итальянскому языку*, Стендаль, выступая против требования итальянских «пуристов» очистить словарь от «грубых» слов, настаивал на необходимости связи литературного языка с живой народной речью. «Главнейшее оружие народного гения — его язык, — писал он. — Какая польза немому от того, что он умен? А многим ли отличается от него человек, который говорит на языке, понятном ему одному?»⁴. Позднее в трактате *Расин и Шекспир* Стендаль будет критиковать Расина за то, что тот, угождая зрителю, искусственно «очистил» язык своих трагедий от всего «простонародного».

Пушкин также подчеркивает важность живой связи литературного языка с народной речью, благотворное воздействие их взаимного влияния. Любопытно, что и он, подобно Стендалю, ссылается на пример итальянцев: «Разговорный язык простого народа <...> достоин также глубочайших исследований. Альфие-

¹ Crouzet M. Nature et société chez Stendhal: la révolte romantique. Lille, 1985. P. 158 (Перевод мой. — Л. В.).

² Stendhal. De l'Amour. I. P. 47 (Перевод мой. — Л. В.). Стендаль, восхищаясь стилем Фенелона, писал о его лаконизме: «...не объясняя нам, что мы должны чувствовать, он как бы предаст читателя его способности чувствовать». (Цит. по: Mitchell J. Stendhal: Le Rouge et le Noir. London, 1973. P.14. Перевод мой. — Л. В.).

³ Курье П.-Л. Памфлеты. М., 1957. С. 295.

⁴ Цит. по кн.: Фрид Я. Стендаль. М., 1958. С. 78.

ри изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвириям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (XI, 149).

С этой точки зрения для художественной практики Стендаля и Пушкина большое значение приобретает усвоение традиций писателей, внесших в язык своих произведений простонародное начало. Для Стендаля это прежде всего — Мольер и Лафонтен, для Пушкина — Фонвизин и Крылов. Важно и то, что они и сами хорошо знают простонародную речь, язык улиц и устного анекдота¹.

Свою «формулу» стиля Стендаль дал в трактате *Расин и Шекспир*: «только ту пьесу можно назвать “истинно романтической трагедией”, язык которой прост, жив, блещет естественностью, лишен тирад» (2, 270). Пушкин, создавая в это же время *Бориса Годунова*, которого он так же, независимо от Стендаля, назвал «истинно романтической» трагедией, как нельзя лучше воплотил эти требования.

Однако близость в теории не всегда означает сходство в художественной практике. В отличие от Пушкина, который ценит в стиле гармонию («благородная простота», XI, 73), «соразмерность» (XI, 52), «сообразность» (XI, 52), Стендаль к ней не стремится; в его прозе множество «лишних» служебных слов, лексических повторов. Он вовсе не занят отделкой стиля, сознательно допускает шероховатости и неуклюжие конструкции. Принципиальная позиция «стилевого эгоизма» заслужила ему репутацию «манкирующего» стилиста. И все же есть область, где сходство стилистической манеры Пушкина и Стендаля бросается в глаза: автобиографическая проза (переписка, дневники, путевые очерки), которой в высшей степени свойственно качество, определяемое Пушкиным как «прелесть свободного, небрежного рассказа». В остальном же как художники-стилисты они заметно отличаются один от другого. Однако существенно не это различие, а то, что их объединяет: оба писателя *первые* в европейской и русской литературах создают теорию реалистического стиля и дают образец ее художественного воплощения.

«Истинный романтизм» — направление переходного этапа на пути к овладению реалистическим методом. В его поэтике еще много общего с романтизмом. Однако в области языка и стиля разрыв с романтиками наиболее заметен, носит принципиальный характер, именно здесь реализм ранее всего закрепляет свои позиции.

Сопоставление со Стендалем помогает глубже осмыслить литературный процесс в России. Пушкинская реформа языка открывает новый этап в развитии русского литературного стиля. Если ранее все литературные направления (классицизм, сентиментализм, романтизм) шли в России вслед за более развитой европейской стилистической традицией, ориентируясь на нее и стремясь ее догнать, то с Пушкина начинается этап, когда в области стиля русский реализм становится ровень с лучшими европейскими образцами.

¹ Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской поры. Хельсинки, 1998.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПУШКИН И ФРАНЦУЗСКИЕ МЫСЛИТЕЛИ

Первая глава

«И В ПРОСВЕЩЕНИИ СТАТЬ С ВЕКОМ НАРАВНЕ»

(Пушкин и европейское мышление)

Это было весьма забавным зрелищем в грустный 1814 г. наблюдать, как самодержец всея Руси в компании дочери Неккера (Ж. де Сталь. — Л. В.) и узника Олуомеца (Лафайета. — Л. В.) обсуждает права человека и смысл свободы.

П. Готье
Мадам де Сталь и Наполеон

Проблема «Пушкин и европейское мышление» — часть общей, необозримо широкой проблемы: Восток и Запад, Азия и Европа, место России в этом единстве-противостоянии. Россия не только по географическому расположению, но и по статусу жизни, мировосприятию, менталитету, была чем-то средним, промежуточным между Западом и Востоком, Европой и Азией. Азиатское в ней большей частью преобладало, но и европейское, начиная с Петра, ощущалось довольно отчетливо. Европа оказывала значительное воздействие на Россию, в основном плодотворное, иногда ущербное. Россия старалась равняться на Европу, одновременно испытывая и влечение и недоверие.

Сложный комплекс взаимосвязей включает и проблему Петра, и вопрос о воздействии на Россию европейской мысли XVIII в., французских просветителей, и 1812 год, и 1814 год (особенно важный — приобщение русской армии к европейской жизни, знакомство с идеями европейского либерализма, оказавшими влияние на русское общество от будущих декабристов до царя). Александр I в Париже 1814 г. проходит «курс либерализма» в салоне М-м де Сталь (об этом эпиграф¹).

Сочетание факторов (биографических, социальных, культурно-исторических) определило своеобразие *европеизма* Пушкина раннего периода. «Французские

¹ Gautier P. Madame de Staël et Napoléon. Paris, 1903. P. 360. В дальнейшем: Gautier.

пристрастия» семьи Пушкиных были много выше примитивной галломании полупросвещенной дворянской массы России, а система образования в Лицее, по замыслу Сперанского, была ориентирована на европейские образцы. Именно в Лицее закладывались основы столь важного для поэта сочетания: национального (*первый великий национальный поэт*) и европейского (*подлинный русский европеец*). В. Туманский, приятель Пушкина по Одессе, писал о нем, как о человеке «европейском по уму, по характеру, по стихам, по фатовству...»¹.

После Лицея круг интересов Пушкина расширяется, захватывает все более широкие пласты культуры, включая разнообразные достижения европейской мысли (искусство, философия, эстетика, наука). В южной и северной ссылках идет неустанная, напряженная умственная работа. В обиход входят новые имена (европейские писатели, теоретики искусства, ученые, экономисты, религиозные мыслители). В написанном в Кишиневе в мае 1821 г. стихотворении *Чедаеву* поэт не без чувства удовлетворения и гордости отмечал новый этап *самообразования*:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.
(II, 187; курсив мой. — Л. В.)

Для обозначения понятий «мысль» и «мышление» в романских языках существует одно слово (*il pensiero, la pensée*), в русском — два, что удобно: можно дать представление о «переплавке» одного понятия в другое. «Европейское мышление» в нашем понимании — процесс *преломления* европейской мысли в сознании Пушкина, причем первостепенна для него, без сомнения, — *французская* интеллектуальная традиция. Мыслители, оказавшие на него наибольшее воздействие: Жермен де Сталь, Шатобриан, Сисмонди, Токвиль².

Пушкину свойственен оригинальный, самостоятельный подход к любому новому веянию. Он ничего не принимает на веру: любая, даже самая модная, идея подвергается критическому анализу; ищущая мысль подчас как бы оборачивается своеобразным *несогласием*; дух противоречия — свойство его натуры.

Пушкин испытал идейное воздействие английских, немецких, американских писателей и мыслителей, но наиболее сильное влияние оказала на него французская интеллектуальная традиция; она для поэта безусловно — *номер один*. На нее

ориентирован данный раздел книги; в этом, условно говоря, *введении* мы, естественно, отдаем ей предпочтение.

По отношению к французским политическим мыслителям своего времени Пушкин также сохраняет независимую позицию, усвоение европейской мысли нередко принимает в его восприятии форму *отталкивания*. При всем почтении к политическим мыслителям, многих из которых он воспринимал как единомышленников (де Сталь, Б. Констан, Шатобриан, Сисмонди, Токвиль), он с каждым из них ведет подспудный спор и часто предлагает оригинальное толкование, казалось бы, апробированных идей.

Из того круга вопросов, над которыми билась европейская мысль первой трети XIX в., Пушкина в первую очередь интересовали политические и нравственные проблемы: деспотическая власть, революционный террор, «маккиавелизм», либерализм, демократия, исчезновение древних дворянских родов, участь молодого поколения. Де Сталь, Ансело, Шатобриан, Сисмонди, Токвиль, принадлежавшие в пушкинскую эпоху к «первопроходцам» в разработке этих проблем, решали их каждый *по-своему* в зависимости от политических пристрастий и нравственных позиций, но все они, по-разному и в разной степени, способствовали «европеизму» Пушкина.

Для обозначения понятий «мысль» и «мышление» в романских языках существует одно слово (*il pensiero, la pensée*), в русском — два. Наличие двух слов для нас удобно, помогает формализовать понятие: *европейское мышление* в данном случае — процесс преломления европейской мысли в восприятии Пушкина. Интересно проиллюстрировать диалектику преломления поэтом европейских идей на конкретном материале. В последующих главах мы попытаемся это сделать на примере «славной шутки» де Сталь, книг Ансело и Токвиля (*Шесть месяцев в России* и *Демократия в Америке*), некоторых замечаний Шатобриана и Сисмонди. В настоящем *введении* к теме коснемся одного примера: *переплавки* по этому европейского мифа о Фаусте.

Судьбы молодого поколения эпохи наполеоновских войн и последующих лет — один из *проклятых вопросов* пушкинской эпохи. Нравственная «болезнь века», участь «молодых стариков», не знавших юности, эгоцентристов, подвластных разочарованию и рефлексии, тревожили и притягивали европейскую мысль. Писатели, публицисты, историки нравов (Байрон, Метьюрин, Жермен де Сталь, Бенжамен Констан, Сенанкур, Ансело, Шатобриан и мн. др.) отдали проблеме щедрую дань. Данная ипостась *романтического героя* как бы вобрала в себя всю разочарованность эпохи безвременья.

Для Пушкина проблема нравственной *болезни века* актуальна и близка. Поэт осознает истоки интереса, генетическую связь с европейской мыслью. В *Евгении Онегине* он маркирует родство главного персонажа с его *alter ego*, «романтическим героем» европейской литературы:

...два-три романа,
В которых отразился век,

¹ Цит. по: Букалов А. Пушкинская Италия. С. 14.

² См. Volpert L. Puškin e il pensiero europeo // Puškin europeo. A cura di Sante Graciotti. By Fondazione Giorgi Cini, Venezia. 2001.

И современный человек
 Изображен довольно верно,
 С его безнравственной душой,
 Себялюбивой и сухой,
 Мечтаньям преданный безмерно,
 С его озлобленным умом,
 Кипящим в действии пустом.
 (VI, 148)

Парадигма «два-три романа» описывается именами героев произведений *Рене*, *Оберман*, *Адольф*, *Мельмот-Скиталец*, что сам поэт счел необходимым уточнить в примечании (VI, 438). Однако не только в *Евгении Онегине*, но и в лирике (*Демон*), и в пушкинских драматических отрывках нравственная *болезнь века* нашла отражение.

В этом плане интересно малоизученное сопоставление пушкинской *Сцены из Фауста* (1828) с фрагментом книги де Сталь *О Германии (De l'Allemagne)*, 1813). Исследователи (В. М. Жирмунский, А. Бем, В. Э. Вацура, О. Астафьева) обратили внимание на генетическую связь пушкинской сцены с книгой де Сталь *О Германии* и предложили самое общее ее описание.

В части *Литература и искусство* книги *De l'Allemagne* писательница выделяет специальный раздел (самый обширный из всех, отведенных анализу какого-либо одного конкретного произведения), посвященный первой части *Фауста* Гете (к 1813 г. были опубликованы лишь фрагменты философской мистерии). Она предлагает вольный прозаический пересказ опубликованных фрагментов (с включением некоторых, переведенных французским стихом диалогов, а в отдельных более поздних изданиях — немецких стихов оригинала), который она сопровождает собственным комментарием.

Трактовка де Сталь оригинальна и необычна. Она модернизирует легенду, придает ей романтический ореол. Фауст подается как типичный молодой герой современности, подверженный «болезни века». Жажда знания и поиск истины для него — не главное. Писательницу не занимают его уговор с дьяволом и идея поиска смысла жизни. Фауст, в ее трактовке, — воплощение слабостей современного человека, порожденных эпохой — пресыщения, эгоцентризма, скептицизма. В трактовке де Сталь подлинный герой — чорт: «В речах Мефистофеля заключена адская ирония, которая распространяется на все творение...»¹. Она считает, что у Гете чорт «предельно очеловечен» («le Diable civilisé»²). Проницательный комментатор лицедейства смертных на театре человеческих пороков, Мефистофель сам с легкостью меняет *маски*. В этом смысле, по ее мнению, он противопоставлен фантастическим образам Сатаны у Данте и Мильтона.

¹ *M-me La Baronne de Staël-Holstein*. De l'Allemagne. Т. 1–5. Т. I. Paris. 1813. P. 128. В дальнейшем: *M-me de Staël*.

² *M-me de Staël*. P. 129.

Такая трактовка двух героев оказалась близкой Пушкину. Как отмечалось исследователями, он следует де Сталь в построении главных образов, модернизируя и Фауста и Мефистофеля. Однако поэт вносит и «свое», «пушкинское», максимально психологизируя сцену. В изложении де Сталь доминирующий мотив и главный жизненный опыт Фауста — любовь к Гретхен (героине отведена половина всего места, посвященного анализу первой части *Фауста*). Описание страданий Маргариты дается в повышенно эмоциональном тоне: «они заставляют сжиматься сердце»¹. У Пушкина этот мотив также занимает немаловажное место. Но он функционально значим прежде всего для раскрытия душевного мира героя нового типа. Фауст вспоминает о минутах счастья, о Маргарите: «О сон чудесный! О пламя чистое любви!» <...> Там, на груди ее прелестной <...> Я счастлив был». Его прекраснодушный порыв провоцирует Мефистофеля на адский «урок». Он как бы прочел тайные мысли Фауста в момент первой близости с Гретхен и рисует тому портрет его больной души:

... И знаешь ли, философ мой,
 Что думал ты в такое время,
 Когда не думает никто?
 Сказать ли?
 Ф а у с т:
 Говори! ...

Бес злорадно раскрывает Фаусту его скрытые мысли:

... Что ж грудь моя теперь полна
 Тоской и скукой ненавистой?..
 На жертву прихоти моей
 Гляжу, упившись наслажденьем,
 С неодолимым отвращеньем...
 Ф а у с т:
 Сокройся, адское творенье!
 (II, 434)

Углубленная психологизация затрагивает здесь сферу самого интимного. Поэт не боится обнажить тайники души в момент первой близости. Ни у Гете, ни у де Сталь ничего подобного нет — Мефистофель в *Сцене из Фауста*, склонный к авторефлексии, так себя и «описывает»: «Я психолог... о вот наука!..»

Отличие пушкинской трактовки Фауста от понимания писательницы в присутствии у Пушкина намека на возможность *слияния* двух образов в один: Мефистофель у поэта как бы *смело выговоренный* Фауст. Завершающий сцену приказ Фауста: «Все утопить!» — олицетворение возможности такого слияния. Подоб-

¹ *M-me de Staël*. P. 143.

ного также нет ни у Гете, ни в изложении де Сталь. Гете, правда, во второй части делает Фауста невольным виновником гибели патриархальной четы (Филимон и Бавкида), но при этом он дает герою высокую цель (осушение болота и строительство города), а также чувство сожаления о содеянном.

Модернизация легенды о Фаусте Пушкиным нашла отражение и в смысловом наполнении понятия «скука». Отрывок начинается со слов Фауста: «Мне скучно, бес!». Афористический ответ Мефистофеля переводит понятие «скука» в онтологическую категорию: «Вся тварь разумная скучает». Как известно, синонимический ряд «скука», «хандра», «сплин», «уныние» занимает в словаре Пушкина заметное место, причем диапазон значений и оттенков понятия «скука» у поэта весьма широк: от ощущения превосходства интеллектуала над филистерским окружением и экзистенциальной неудовлетворенностью земным жребием до цинической пресыщенности жизнью опустошенного скептического ума¹. Примечательно, что он отдает этому единому в двух лицах герою (*Фауст — Мефистофель*) собственную мысль. «Тебе скучно в Петерб.<урге>, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа» (XIII, 176), — писал он Рылееву в мае 1825 г.

При кажущейся фрагментарности композиции отрывка он на самом деле жестко структурирован. Первая и последняя реплики Фауста, перекликаясь между собой, придают сцене целостность и законченность. Оригинальная трактовка де Сталь первой части *Фауста* Пушкину оказалась близкой, он еще больше модернизировал образы обоих героев и выдвинул образ Мефистофеля по эстетической значимости на первое место.

К подобной трактовке Мефистофеля — Фауста, Пушкин обратился еще до *Сцены из Фауста*: образ Демона манил его давно. «Его язвительные речи Вливали в душу хладный яд», — запечатлел он силу воздействия «своего» Мефистофеля на современного человека в стихотворении *Демон* (1823):

Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.
(II, 299)

Пушкин осознает генезис образа, его *европейские* корни. В 1825 г. в связи с толками о стихотворении *Демон* он пишет незаконченный отрывок, предназначавшийся, видимо, для журнальной публикации, где имена героев *Фауста* выступают символом современного поколения: «Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения*, и в сжатой картине на-

¹ См.: *Niqueux M.* De l'ennui chez Puchkine // *Le théâtre russe entre rêve et réalité. Le bicentenaire de Pouchkine.* INALCO. Slovo. 1999. P. 223–231.

чертал отличительные признаки и печальное влияние оно на нравственность нашего века» (XI, 30; курсив Пушкина. — *Л. В.*).

Пушкин в 1825 г. не мог читать *Фауста* ни в оригинале, ни во французском переводе (философская мистерия была опубликована в 1832 г.). Знающих произведение Гете целиком пушкинский фрагмент повергал в недоумение. Б. В. Томашевский писал о том, что в *Фаусте* нет подобной сцены: «Пушкин и не пытался связывать свою сцену с планом Гете, <...> она всецело принадлежит Пушкину», — писал Б. В. Томашевский¹. Случилось то, что часто происходит в истории литературы: знакомство с промежуточным звеном (в данном случае — книгой *De l'Allemagne*) дает объяснение эстетической загадке. Пушкин сам назвал это *промежуточное звено*, шутивно отдав Онегину собственный способ *узнавания* литературы Германии: «Он знал немецкую словесность // По книге госпожи де Сталь» (VI, 219).

В литературной теории писательницы Пушкин нашел многое, близкое собственным взглядам: концепция «южных» и «северных» литератур, «национального характера» искусства, мысль о зависимости литературы от состояния общественных дел, ее спор с приверженцами классицизма, определение «романтизма» и мн. др.

Поэт своим творчеством как бы дал подтверждение ее теории, он — живое воплощение ее представления о «национальном характере» литературы. Гоголь в статье *Несколько слов о Пушкине* писал, что с именем Пушкина неразрывно связана «о русском национальном поэте»². Оптимистически ошибаясь в сроках, Гоголь считал, что Пушкин — «это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может — быть, явится через двести лет»³.

В то же время многие писатели (в частности, Достоевский), соглашаясь с мнением Гоголя о величии *национального* гения Пушкина, неоднократно отмечали органическую близость поэта европейской литературной традиции, *европейскому мышлению*, свойство, которое Достоевский счастливо определил как *всемирную отзывчивость* поэта⁴.

Пушкин, никогда не покидавший России, ни разу не посетивший Европу (хотя он об этом страстно мечтал), был по существу среди русских писателей первой трети XIX в. самым крупным «европейцем». Его творчество оказалось созвучным лучшим достижениям западной культуры, позволяющим *европейское* считать синонимом *человеческого*.

¹ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Т. 2. С. 432.

² *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. в 14 тт. Т. 8. С. В дальнейшем: *Гоголь*.

³ *Гоголь*. Т. 8. Л., 1952. С. 50.

⁴ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 26. Л., 1984. С. 145.

Вторая глава

«M-ME STAËL НАША — НЕ ТРОНЬ ЕЕ...»

(Политические взгляды де Сталь и Пушкин до восстания декабристов)

Я читаю теперь M-me Staël о революции.
Пропать ума и в особенности благородства

Николай Тургенев

Слова Пушкина, вынесенные в название, исключительно значимы. Одно емкое, эмоционально насыщенное местоимение и вся система воззрений Жермен де Сталь оказалась включенной в мир Пушкина. Но Пушкин включил де Сталь не только в свой мир. Не «моя», а «наша», множественное число знаменательно: де Сталь принадлежит ко всему лагерю мыслителей, как французских, так и русских, близких по своим взглядам Пушкину¹. Политическое мышление молодого Пушкина во многом формировалось под воздействием работ Жермен де Сталь².

Проблема идейной близости де Сталь и Пушкина может решаться не столько в смысле поисков прямого воздействия, непосредственных откликов и реминисценций, сколько в общем плане русско-французских связей, близости французской либеральной мысли к декабристской идеологии. Эту близость отлично выразил П. А. Вяземский в письме к А. И. Тургеневу, касаясь преследования французских либералов ультрароялистами: «Я слышал от всех этих дураков: “На месте царей сослал бы куда-нибудь на отдельный остров всех этих крикунов, и все пошло бы как по маслу”. Врали! Вы не знаете, что эти имена, которые вас пуга-

ют, только что ходячие знаки капитала, который разбит по рукам целого поколения, возмужавшего и мужающего. Истребите их — явятся другие»¹.

Политические идеи Жермен де Сталь и Бенжамена Констана, создателей буржуазной либеральной партии во Франции, оказали значительное воздействие на идеологию декабристов². Де Сталь — заметный политический мыслитель начала XIX в., автор определенной политической системы. Участница бесконечных споров и дискуссий бурной эпохи, пережившая трагические перипетии революции, деспотического наполеоновского режима и двух реставраций, де Сталь обладала способностью впитывать веяния времени, в ее политических творениях нашла яркое отражение умственная атмосфера эпохи. При этом ее высказывания часто оказывались своеобразным идейным катализатором³. «У нее был талант <...> возбудителя раздумий и новых чувств, ищущих запечатления в смелой мысли и прекрасной форме», — очень верно отметил исследователь⁴.

В салоне де Сталь в разные времена встречались Лафайет, Сиейес, Талейран, авторы первых книг о Французской революции Тулонжон и Лакретель, Жозеф и Люсьен Бонапарт, Август Шлегель, Б. Констан, Сисмонди, Веллингтон, будущий декабрист князь С. Г. Волконский. Как скажет о ней позднее Пушкин устами героини *Рославлева*, «...она привыкла к увлекательному разговору высшей образованности» (VI, 203).

Александр I в 1814 г. проводил часы в ее салоне, где демонстрировал перед всей Европой либеральные идеи. «Это было весьма забавным зрелищем в грустный 1814 г. наблюдать, как самодержец всея Руси в компании дочери Неккера и узника Оломоуца (Лафайет. — Л. В.) обсуждает права человека и смысл свободы»⁵, — не без иронии писал П. Готье, автор книги *Мадам де Сталь и Наполеон*.

Де Сталь с юности выработала позитивную политическую программу. Преданная ученица Монтескье, дополнившая и развившая его учение в применении

¹ О г-же де Сталь см.: *Sorel À. Madame de Staël. Paris, 1890; Blennerhaaset Ch. Frau von Staël, ihre Freunde und ihre Bedeutung in Politik und Literatur. Bd. 1–3. Berlin, 1887–1889; Longchamps F.-G. L'oeuvre imprimée de Madame Germaine de Staël. Genève, 1949; Gautier P. Madame de Staël et Napoléon. Paris, 1903; Вайнштейн С. Госпожа Сталь, мыслитель переходной эпохи. СПб., 1902 (в дальнейшем: *Вайнштейн*); Никольский С. Литературные взгляды де Сталь в ее ранних произведениях // Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР. Литература, V. Вильнюс, 1963; *Дурылин С.* Г-жа де Сталь и ее русские отношения // Литературное наследство. Т. 33–34. М., 1939 (в дальнейшем: *Дурылин*); *Заборов П. Р.* Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX в. // Ранние романтические веяния. Л., 1972 (в дальнейшем: *Заборов*).*

² См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 153. О творческой близости Пушкина и де Сталь существует емкая литература (см. ПИМ XVIII–XIX. С. 320), но общность политических взглядов изучена слабо.

¹ Остафьевский архив. Т. II. СПб., 1889. С. 117. Роялист герцог Фицджермс предлагал в 1815 г. отправить Жермен де Сталь в ссылку. См.: *Gautier. P.* 367.

² О политической программе французских либералов см.: *Бутенко В. А.* Либеральная партия во Франции. Т. I. 1814–1820. СПб., 1913; *Чичерин В.* История политических учений. Часть пятая. М., 1902; *Лабулэ Л.* Политические идеи Бенжамена Констана. М., 1905; *Кочекьян С.* Политическое учение Бенжамена Констана // Проблемы социалистического права. М., 1939.

О воздействии взглядов французских либералов на идеологию декабристов см.: *Семевский В.* Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909; *Волк С.* Исторические взгляды декабристов. М.–Л., 1958. С. 261, 265; *Ланда С.* О некоторых особенностях формирования революционной идеологии в России 1816–1821 гг. // Пушкин и его время. Л., 1962. С. 67–69; *Пугачев В.* Предыстория Союза Благоденствия и пушкинская ода *Вольность* // Пушкин. Исследования и материалы. IV. М.–Л., 1962. В дальнейшем: *Пугачев*.

³ «...Она заставляет думать все дальше и дальше» (Гете), цит. по: *Вайнштейн. С.* 294.

⁴ *Дурылин. С.* 221.

⁵ *Gautier. P.* 360. См. также: *Шильдер.* Император Александр и г-жа де Сталь // «Вестник Европы», 1896, № 12.

к бурной эпохе революции, де Сталь представляла себе идеальное «свободное» государство как конституционную монархию английского типа с разделением властей, двухпалатной системой, высоким имущественным цензом, со строгим соблюдением свободы личности, совести, слова и торговли. И в основе святая святых — собственность. «Чтобы кончить революцию, надо найти центр и общую связь <...> — писала она. — Этот центр — собственность».¹

Комментируя эти слова, А. Н. Шебунин в работе об европейской контрреволюции писал: «Устами де Сталь в сущности и говорила вся начинавшая революцию буржуазия»². Жермен де Сталь всегда оставалась верной своим политическим идеалам. Она восторженно приветствовала созыв Генеральных штатов, Учредительное собрание и принципы 1789 г., выступала против первых решительных (с ее точки зрения «деспотических») мер Законодательного собрания, осудила конституцию 1791 г., провозгласившую однопалатный парламент. Она клеймила как «национальный позор» казнь короля и террор якобинцев, приветствовала Директорию и Конституцию 1795 г. как приближающуюся к ее идеалу, сначала приветствовала Наполеона, а затем враждебно отнеслась к нему, подвергнув критике его режим, приветствовала первую реставрацию и хартию, построенную снова по образцу английской конституции, затем глубочайшим образом разочаровалась в режиме реставрации (особенно второй), начавшей решительное наступление против всех «свобод», и с новой силой уже в конце жизни, как и Б. Констан, бросилась в бой за свою программу либерализма.

Справедливости ради следует отметить, что одна идея оказывалась для нее выше всех умозрительных построений — это независимость Франции. Опасение за судьбу Франции заставляет де Сталь восторгаться якобинцами, сумевшими отстоять свободу страны, осудить интервенцию, желать в 1814 г. победы своему злейшему врагу и гонителю Наполеону (она, правда, сказала, что хочет, чтобы он победил и погиб), а в 1815 г. она ради спасения независимости готова была даже пожертвовать конституцией. Она писала о Наполеоне «Ста дней»: «С того момента, когда его приняли обратно, надо было дать ему военную диктатуру <...>, не стесняя себя свободой, когда была под угрозой независимость»³.

Интересом к политическим вопросам отмечены почти все произведения де Сталь. В пятнадцать лет она составляет комментарий к *Духу законов* Монтес-

кье, в двадцать три года пишет похвалу Руссо (отдав, правда, предпочтение политическим взглядам Монтескье), в двадцать восемь лет — *Размышления о мире* — призыв признать новую Францию. Даже ее далекие от политики произведения неизменно оказывались насыщенными политической мыслью. Так, в книге *О влиянии страстей на счастье людей и народов* (1796 г.) был подвергнут критике политический фанатизм (в тот момент имелись в виду якобинцы), в работе *О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями* (1810 г.) расцвет литературы ставился в зависимость от политического режима, в книге *О Германии* апология немецкой культуры приобрела подчас политическое звучание¹. Но самым глубоким и самым зрелым из ее трудов, ее политическим завещанием, опубликованным через год после ее смерти, является *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française (Рассуждения об основных событиях Французской революции, 1818 г.)*. Из этой книги, как писал Сент-Бев, «вышла вся молодая либеральная партия Франции»².

Эта книга могла появиться только в обстановке относительной свободы печати, которую принесла с собой реставрация. В годы наполеоновского режима обсуждение причин и сущности революции было невозможным: «Наполеон не очень-то поощрял публичные воспоминания о революции и ставил, например, на вид, что во французской Академии дерзнули коснуться политических мнений Мирабо, когда нужно было говорить только о его стиле»³.

Книга де Сталь — первая попытка осмыслить революцию во всей ее сложности, увидеть корни событий в прошлом, заглянуть в будущее. *Considérations* де Сталь, соединяющая черты публицистики и исторического исследования, при появлении произвела фурор, но быстро была затем забыта; через несколько лет Минье, Тьер, Тьерри развили и углубили ее исторические идеи, а Констан в своем курсе либеральной политики — ее политические взгляды⁴.

В настоящей работе не ставится задача всестороннего анализа книги, внимание уделяется лишь тем мыслям автора, которые были созвучны идеям декабристов и Пушкина и могли сыграть известную роль в формировании его политических взглядов.

В книге де Сталь деятельность всех правительств, исторических личностей, сущность всех политических режимов — все рассматривается как проявление

¹ Цит. по кн.: *Шебунин А.* Европейская контрреволюция в первой половине, XIX в. Л., 1925. С. 23. В дальнейшем: *Шебунин*.

² Там же.

³ *M-me de Staël. Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, vol. II. Paris, 1818. P. 144. (В дальнейшем: *Considérations...*). Любопытно замечание Н. И. Тургенева по поводу этого высказывания де Сталь. В письме к С. И. Тургеневу от 13 октября 1818 г. он писал: «Я согласен почти с M-me de Staël в том, что при возвращении Бонапарта французы должны были вручить ему власть диктаторскую и не говорить о конституции. Это значило гоняться за двумя зайцами, а независимость дороже свободы» (*Тургенев Н. И.* Письма к брату С. И. Тургеневу. М.—Л., 1936. С. 268. В дальнейшем: *Тургенев*).

¹ Политический подтекст книги особенно живо ощущался в России начала XIX в. Этому способствовали поиски передовыми мыслителями какого-либо «нефранцузского» пути, а также интерес к политической жизни Германии. Характерно замечание в дневнике Н. И. Тургенева по поводу анализа *Дон Карлоса* Шиллера, сделанного де Сталь в ее книге *О Германии*: «Respect aux rêves de sa jeunesse — прекрасное, благородное выражение... Я дорого бы заплатил, если бы кто-нибудь с добрым намерением показал этот пассаж императору» // *Дневники Н. И. Тургенева за 1811–1816 гг.* Вып. 3. СПб., 1913. С. 308.

² *Sainte-Beuve. Portraits de femmes*. Paris, 1855. P. 144. В дальнейшем: *Sainte-Beuve*.

³ *Капеев Н.* Французские историки первой половины XIX в. Л., 1924. С. 30.

⁴ *Constant B. Cours de Politique constitutionnelle*. Paris, 1819.

свободы или деспотизма. Свобода, по де Сталь, — это не только «право делать то, что дозволяют законы» (Монтескье), но и высшее стремление человеческой личности, ее неотъемлемое право. Она защищает все формы политической свободы: свободу личности, совести, торговли, с особой страстью прославляет она свободу мысли. На ее взгляд, свобода вовсе не является открытием нового времени. Известен ее афоризм: «Свобода не нова, нов деспотизм»¹. Естественно, что понимание свободы у де Сталь не выходило за рамки либеральной мысли, такое толкование для конца XVIII – начала XIX в. было весьма прогрессивно.

Деспотизм, по Сталь, есть всякое насильственное ограничение свободы, всякое превышение закона. Самая зловредная форма политического деспотизма — единовластие, тирания одного человека. Она не проводит различия между абсолютизмом и произволом, это для нее одно и то же. Калигула, Ришелье, Людовик XIV, Робеспьер и Наполеон поставлены ею в один ряд. На ее взгляд, одна из причин революции — деспотическая власть французских королей. Особенно ненавистны де Сталь Ришелье, Людовик XIV и Людовик XV. За их деспотизм заплатил головой Людовик XVI, который, по мнению де Сталь, обладал многими достоинствами, редкой для Бурбонов нравственностью, не был деспотичен, почти не использовал *lettres de cachet*, первый созвал после почти 200-летнего перерыва Генеральные штаты, пошел на многие уступки Учредительному собранию. Его вина в том, что он не сумел подняться над предрассудками королей, понять дух времени и с самого начала предоставить, как это делается в Англии, законодательную власть нации, сосредоточив в своих руках власть исполнительную. Подлинно сильный король лишь тот, кто ограничил свою власть законом в форме конституции. Казнь Людовика XVI де Сталь рассматривает как национальное преступление, глубоко противозаконный акт: «Осуждение Людовика XVI до того смутило все сердца, что на долгое время революция казалась проклятой»².

Революционный народ внушает ей страх, лозунг «*égalité*» она принимает только в смысле равенства перед законом: «Главной причиной господства якобинцев было дикое опьянение химерической системой равенства»³. Якобинская диктатура — правлением фанатиков-«фракционеров», не связанных с нацией. Террор, на ее взгляд, вообще не способен привести ни к каким положительным

результатам: «В политике преследования не ведут ни к чему, кроме новой необходимости преследовать. Убивать не значит истреблять идеи»¹.

Де Сталь подвергает жестокой критике Наполеона, который закабалил и унижил народы Европы, своим деспотизмом развратил французов и привел нацию к моральному упадку и позору поражения.

Если самое четкое проявление деспотизма нового времени — якобинский террор и наполеоновский режим, то высшее достижение свободы де Сталь видит в английской конституции, в которой идеально учтены права короля, аристократии и народа. Детальному анализу и восхвалению английской конституции она отводит целый раздел своей книги.

В целом де Сталь выступает защитницей общих итогов революции, объявляя ее результаты важным шагом вперед в борьбе за свободу. «Французская революция, — пишет она, — одна из величайших эпох в истории общества»². Де Сталь стремится доказать закономерность революции и ее неизбежность: «Те, кто считает ее случайным событием, не заглядывали ни в прошлое, ни в будущее. За актерами они не заметили пьесы»³. Она полемизирует с теми, кто усматривал причины революции в «ошибках» нерешительного короля и недальновидных аристократов, в пагубном стремлении к нововведениям (Шатобриан), в «безбожных и бунтовщических писаниях» просветителей (Бональд), в нежелании Франции выполнять свое «божественное предначертание» — встать во главе католического мира (Жозеф де Местр), в «низости» черни.

Де Сталь спорит с теми, кто утверждал, что до революции Франция «покоилась на розах»⁴, доказывает, что страна управлялась очень дурно: «Франция управлялась обычаями, часто капризами, но никогда законами»⁵. В революции де Сталь видит не хаос и анархию, а величайшую и вполне осмысленную цель: «Французы боролись, чтобы добыть законную свободу, которая одна может дать нации спокойствие, благосостояние и соревнование»⁶.

Книга де Сталь о революции отразила не только сильные стороны либерализма, но и противоречия и предрассудки эпохи; для своего времени она была явлением прогрессивным и наносила удар лагерю роялистско-католической реакции.

Рассуждения об основных событиях Французской революции де Сталь появились в момент ожесточенной борьбы либеральной партии с реакцией, когда дворянская контрреволюция во Франции перешла в наступление. Казни людей, содействовавших Наполеону во время «Ста дней», политические преследования свободомыслящих, ограничение свободы прессы ознаменовали наступление реакции⁷.

¹ Эта мысль де Сталь была близка многим декабристам. Например, М. А. Фонвизин писал: «Г-жа де Сталь сказала когда-то, что в жизни народов свободе во всех ее видах (политической, гражданской, личной) несомненно принадлежит законное право давности перед самовластием (*c'est le despotisme qui est nouveau, et la liberté qui est ancienne*). Эта мысль гениальной писательницы верна относительно европейского человечества и подтверждается древнею и даже среднею историей России». Цит. по: *Общественное движение в России в первую половину XIX в.*, составили: В. И. Семевский, В. Богучарский, П. Е. Щеголев, т. I. СПб., 1905. С. 101; см. также Волк С. Исторические взгляды декабристов. М.–Л., 1958. С. 136, 256–258, 261, 264–266; *Venturi F. Il moto decabrista e i fratelli Poggio*. 1956. P. 38.

² *Considérations...* II. P. 90.

³ *Ibid.* P. 33.

¹ *Considérations...* I. P. 1.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* P. 16.

⁵ *Ibid.* P. 142.

⁶ *Ibid.*

⁷ См.: *Шебунин*. С. 156.

Жестоко разочаровавшись в Реставрации, де Сталь в конце своей книги сурово осудила режим контрреволюции: «Можно ли теперь произносить слово «Хартия»? Ведь нет и тени свободы печати <...> Тысячи людей попадают в тюрьмы без следствия <...> Словом, везде царствует произвол, а не Хартия»¹. Она хорошо поняла сущность Священного союза: «Какой же общественный порядок предлагают нам эти сторонники деспотизма и нетерпимости, эти противники просвещения, эти враги человечества, когда оно носит имя народа или нации? Куда пришлось бы бежать, если дать им власть?»². Она предупреждала, что при таком ходе событий неизбежна новая революция.

Неудивительно, что книга де Сталь сразу же вызвала острую полемику. «Все партии накупились на эту новинку и поспешили извлечь из книги оружие для себя»³, — вспоминал позднее Сент-Бев. Книгу критиковали справа и слева, появилось множество похвальных и резко критических отзывов. Бенжамен Констан в «*Minerve*» дал высокий отзыв о книге⁴, роялист герцог Фицджермс в «*Conservateur*» — резко отрицательный. Весьма показателен тот факт, что книга де Сталь вызвала появление двух обширных работ, специально посвященных ее критическому разбору. В том же 1818 г. вышла в свет книга роялиста Бональда *Замечания к последней работе г-жи де Сталь*⁵, в которой он стремился доказать, что в книге история революции совершенно искажена, что революция вовсе не была вызвана исторической необходимостью, что до революции во Франции царили благоденствие, законность и порядок, что вопреки утверждению автора во Франции была конституция, и если в стране и был какой-либо гнет, то «гнет самый ужасный и пагубный, гнет лживых доктрин и бунтарских писаний»⁶.

¹ *Considérations...* III. P. 311.

² *Ibid.* P. 373.

³ *Sainte-Beuve*. P. 144.

⁴ *Minerve Française*. 1818, II. P. 105–110, 316–326, 601.

⁵ *Bonalde*. *Observations sur le dernier ouvrage de Mme la Baronne de Staël*. Paris, 1818. В дальнейшем: *Bonalde*.

⁶ *Bonalde*. P. 20. Н. И. Тургенев в своем дневнике с едкой иронией отозвался о книге Бональда в записи от 20 сентября 1820 г.: «Давно я не читал ничего лучшего, особенно ничего более убедительного в пользу либеральных идей. Глупость глупцов или ум во тьме находящихся чаще лучше всего доказывают истину» (Дневники и письма Н. И. Тургенева. Т. 3. С. 242). По поводу утверждения Бональда, что «власть короля независима от подданных, и если он их угнетает, то он виновен перед богом, верховным судьей королей», Тургенев саркастически замечает: «И наши мужики могут жаловаться Богу, но в том-то и беда, что они, кроме Бога, никому жаловаться не могут» (Там же. С. 283).

Другую книгу с диаметрально противоположных Бональду позиций написал жирондист Байель, издавший в 1818 г. двухтомное *Критическое исследование посмертного произведения г-жи де Сталь о революции*¹.

Депутат Законодательного собрания, старый знакомый де Сталь, входивший затем в республиканскую оппозицию Наполеону и изгнанный им, так же как и Констан, в 1802 г. из Трибуната, Байель подверг книгу де Сталь резкой критике. Признавая за книгой большие достоинства, называя ее «лучшей книгой о революции»², одобряя многие общие положения писательницы, Байель критиковал де Сталь за антидемократизм, за несправедливые суждения о якобинской диктатуре, за пристрастие к королям и аристократии. Книга Байеля для того времени представляла собою явление исключительное по смелости оценок и демократизму. Это была одна из первых работ, в которой защищались общие итоги революции.

Книга де Сталь о революции вызвала глубокий интерес не только во Франции, но и в России. Известно, какое огромное значение для декабристов представляло ознакомление с опытом Французской революции, как важно было для них извлечь из этого опыта практические уроки для поисков другого, «не французского» пути. «Но надобно также упомянуть, — писал Н. И. Тургенев, — что Франция своею революцией прочла, так сказать, для Европы полный курс науки управления государственного»³.

Осенью 1818 г. книгой де Сталь о Французской революции зачитываются в России, как незадолго до этого зачитывались вышедшими томами *Истории государства российского* Карамзина. «Сегодня я начал читать мадам Staël о Революции»⁴, — записывает 11 ноября 1818 г. в дневнике Н. И. Тургенев. «На полу Стальшины *Considérations*», — описывает Л. Я. Булгаков в письме к брату от 10 августа квартиру А. И. Тургенева⁵. «Мы теперь ее читаем вместе с женой»⁶, — пишет Карамзин Вяземскому 27 мая. Эту книгу видел на столе у И. И. Пущина Н. И. Тургенев⁷.

Весьма характерен для взглядов декабристов анализ *Considérations*, сделанный свободолобцем и поэтом П. А. Габбе в его книге⁸. Габбе — горячий по-

¹ *Bailleul*. *Examen critique de l'œuvre posthume de Mme la B^{nne} de Staël, ayant pour le titre: Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*. Paris, 1818. В дальнейшем: *Bailleul*.

² *Bailleul*. P. 20.

³ *Тургенев*. С. 233.

⁴ *Тургенев Н. И.* Дневники и письма. Т. 3. С. 153.

⁵ Цит. по: Письма Пушкина к Е. М. Хитрово 1827–1832. Л., 1927.

⁶ Письма Н. М. Карамзина к князю П. А. Вяземскому // *Старина и новизна*. 1887. Кн. 1. С. 55.

⁷ *Пущин И. И.* Записки о Пушкине. М., 1965. С. 72.

⁸ *Габбе П. А.* Биографическое похвальное слово г-же де Сталь-Гольштейн. СПб., 1822 (в дальнейшем: *Габбе*). П. А. Габбе, близкий к декабристам офицер литовского полка, принадлежавший к окружению Вяземского в Варшаве, вольномыслием возбудил недовольство властей. В тот год, когда он писал свою книгу о де Сталь, за ним был уч-

клонник политического идеала де Сталь: «Г-жа Сталь изобразила образ правления, коего влияние на счастье народов освящено опытностью и который имеет выгоду быть созидателем без разрушения»¹. Следуя фразеологии книги де Сталь, он выражает восхищение «благоразумными друзьями свободы»². В книге Габбе нашел отражение живейший интерес русских к событиям Французской революции: «Это знаменательнейшая по содержанию своему драма, в которой все и самые Ужасы возбуждают наше любопытство»³. Габбе стремился нарисовать высокий нравственный облик писательницы. Он весьма высоко оценивает *Considérations*, книгу, которая, по его мнению, «по важности своего предмета займет, конечно, первое место между всеми произведениями сего автора»⁴.

Единственным в пушкинском окружении, кто весьма скептически отнесся к *Considérations* де Сталь, был Карамзин. Разочаровавшийся в революции, ставший консерваторм и сторонником самодержавного правления, Карамзин не мог согласиться с многими положениями де Сталь. Он относился несколько скептически к всеобщему восторгу перед ее книгой и самой писательницей. «...Сталь действовала на меня не так сильно, как на вас, — пишет он Вяземскому 21 августа 1818 г. — Не удивительно: женщины на молодых людей действуют сильнее, а она в этой книге для меня женщина, хоть и весьма умная»⁵. 27 августа он писал: «Соглашаюсь с вами, что м-м Сталь достойна носить штаны на том свете. Шутки в сторону <...> Она пишет умно, но не всегда ответственно»⁶. Трезвому и консервативному политику Карамзину казалась малореальной мечта де Сталь пересадить английскую конституцию на французскую почву: «Всеякие гражданские учреждения должны быть сообразены с характером народа, что хорошо в Англии, то будет дурно в иной земле»⁷. Имея в виду русских поклонников де Сталь, он писал: «Дать России конституцию в модном смысле есть нарядить какого-нибудь важного человека в гаерское платье <...> Россия не Англия, даже и не царство Польское: имеет свою государственную службу и скорее может

режден тайный полицейский надзор, в 1828 г. он был разжалован в солдаты. Вяземский просил передать Гречу, чтобы он пощадил в своем разборе книгу де Сталь: «Литовской гвардии офицер, который в Варшаве, при звуке барабанного и палочного боя, пишет о г-же де Сталь, удивительнее Невтона» (Остафьевский архив. Т. 11. С. 253). О Габбе см.: *Рогинский. А. П. А. Габбе. Биографический очерк // Русская филология. Сб. научных и студенческих работ. Тарту, 1967; Лотман Ю. М. П. А. Вяземский и движение декабристов // Уч. записки Тартуского университета. 111, Тарту, 1960.*

¹ Габбе. С. 33.

² Де Сталь придерживалась понятия «благоразумной свободы» и ввела целую систему терминов, отмежевывающих ее понимание свободы от свободы якобинско-демократической: «sage ami de la liberté» («благоразумный друг свободы») и др.

³ Габбе. С. 31.

⁴ Там же. С. 32.

⁵ Карамзин Н. М. Письма к П. А. Вяземскому. С. 60.

⁶ Там же. С. 55.

⁷ Остафьевский архив. Т. 1. СПб., 1889. С. 179.

упасть, чем еще больше возвеличиться. Самодержавие есть душа, жизнь ее, как республиканское правление было жизнью Рима»¹.

По мнению Карамзина, политические идеи де Сталь так же утопичны, как и речь Александра I о польской конституции. Он не случайно ставил рядом речь Александра I, давшую Польше конституцию, и *Considérations* де Сталь. Советуя Вяземскому «подать на советника», он писал: «Не будьте слишком деликатны: вы же переводите конституцию душеспасительную (речь Александра I. — Л. В.) и читаете г-жу Сталь о конституции душеспасительной»². Эпитет «душеспасительный» отлично передает ироническое отношение Карамзина к прекраснодушному, на его взгляд, намерению Александра I дать Польше конституцию и, возможно, к работе самого Вяземского над конституционными проектами. При этом он признает за де Сталь выдающуюся способность убеждать и шутит: «Я сам почти обратился в конституцию»³.

Неприемлемым для Карамзина было и требование де Сталь высокой морали в политике, осуждения любого деспотического акта вне зависимости от государственной выгоды. Де Сталь не признавала «государственного интереса» Макиавелли. Для нее удушение вольностей городов — преступление абсолютизма, для Карамзина — государственная необходимость: «Иоанн был достоин сокрушить утлую вольность новгородскую, ибо хотел твердого блага всей России»⁴.

Наибольший интерес для нас представляет отношение к *Considérations* де Сталь со стороны Н. И. Тургенева. Известно, что в петербургский период Пушкин находился под сильнейшим идейным влиянием Николая Тургенева, с которым он в это время беспрерывно общался.

В лице Николая Тургенева Жермен де Сталь нашла самого убежденного единомышленника, самого горячего поклонника ее идей. В книге о революции он видел прежде всего гимн свободе. «Я читаю теперь M-me Staël. Она живо представляет ненависть деспотизма и прелесть свободы и просвещения»⁵, — заносит он в дневник 9 сентября 1818 г. Осуждение писательницей всех форм деспотизма наводит его на мысль о русском самодержавии: «Что она говорит о деспотизме! А мы под ним живем и долго жить будем! Это также давит меня»⁶. Политическая программа Н. И. Тургенева в 1818 г. имела много общего с программой де Сталь: конституционная монархия, двухпалатный парламент, английский путь. Он писал брату Сергею 13 октября 1818 г.: «Я читаю теперь M-me Staël о революции. Пропать ума и в особенности благородства...»⁷. Н. И. Тургеневу дорого требование де Сталь нравственности в политике, ее отрицание макиавеллизма: «Много

¹ Карамзин Н. М. Письма к П. А. Вяземскому. С. 55.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Карамзин Н. М. История Государства Российского. Т. VI, СПб., 1819. С. 130.

⁵ Тургенев Н. И. Дневники и письма. Т. 3. С. 158.

⁶ Там же. С. 154.

⁷ Тургенев. С. 267.

красноречивых, прекрасных мест. Главная же черта, отличающая эту книгу от многих сего рода, есть: постоянная и пылкая любовь к свободе, любовь и уважение к человечеству, представление необходимой нравственности как в жизни частной, так и в политике»¹.

В *Considérations* де Сталь стремилась доказать, что гуманная и нравственная политика в конечном итоге приводит к выгоде. Н. И. Тургенев выписывает в дневник рассуждение де Сталь о запрете английским парламентом торговли неграми. Противники запрета ссылались на экономическую выгоду этой торговли для метрополии, и, когда после 20-летней борьбы гуманность восторжествовала и закон все же провели, оказалось, что это послужило еще большему экономическому усилению Англии. Тургенев выписывает в дневник слова де Сталь: «Арендаторы высказывались о запрещении торговли неграми, как некоторые высказываются сегодня во Франции о свободе прессы и политических правах. Послушать арендаторов, так надо быть якобинцем, чтобы не желать продажи и покупки людей»². И к ремарке де Сталь: «Совсем как у нас!» — он добавляет: «Еще как похоже!»

Так же, как и Жермен де Сталь, Н. И. Тургенев, оценивая итоги Французской революции, выступал не только против ретроградов, но и против якобинцев. Решительно отвергая суверенитет народа, якобинский террор и наполеоновскую диктатуру, Николай Тургенев высказывал восхищение только принципами 1789 г., провозглашенными Учредительным собранием.

Расхождения заметны лишь в том, что касается России. На первый взгляд кажется, что и здесь нет расхождения. И де Сталь, и Тургенев утверждают, что в России не следует спешить с введением конституции и ограничением власти царя. Однако по существу их позиции глубоко различны. Тургенев в это время самой главной, первоочередной задачей считал освобождение крестьян. При этом, сознавая непримиримую враждебность к этому акту русского дворянства, он рассчитывал на стремление Александра, как ему казалось, стать независимым от дворянства. Поэтому, возлагая на царя большие надежды, он, «хотя и был сторонником свобод, конституции, однако не считал нужным торопиться с ограничением самодержавия в России — пусть сначала оно освободит крестьян»³.

Что же касается г-жи де Сталь, то она считала, что в России для конституции и парламента еще нет условий, что многонациональная страна «36 народов», в которой нет третьего сословия, «нет необходимого просвещения», не может иметь передовых учреждений. «Нет ничего нелепее того, что обыкновенно повторяют люди, боящиеся просвещенной политики Александра, — писала она. — “Почему, говорят они, этот государь, которым друзья свободы так восхищаются, не введет у себя конституционного правления, которое он рекомендует другим странам”. В России еще нет третьего сословия: как же можно создать в ней пред-

ставительное правление?»¹ Эта точка зрения была неприемлема для Тургенева. «То, что она говорит о России, — вздор, и я об этом жалею»². Мысль о «неподготовленности» народа к свободе он воспринимал как нелепость.

Тургенев находил, что книга де Сталь о революции очень полезна для читателя. Мечтая о создании тайного общества, о привлечении широкого круга просвещенных дворян к либеральным идеям и созданию сильного общественного мнения, борясь против лени, равнодушия, безвольного ожидания лучших времен, Николай Тургенев в страстной книге де Сталь видел источник вдохновения и энергии: «...сия книга будет иметь свое действие, обескуражит бездельников, хотя немного и подкрепит людей честных»³. Именно поэтому, увидев ее на столе у И. И. Пущина, он просил последнего написать о ней статью в проектировавшийся им журнал.

Известно, что в сложном комплексе идей, под влиянием которых складывались политические взгляды Пушкина, важнейшее значение в числе других источников имела французская либеральная мысль: «Одним из первых впечатлений Пушкина в петербургский период 1817 — 1819 гг. было ознакомление с произведениями передовых французских либералов»⁴. Именно в этот период Пушкин, по-видимому, прочел *Considérations* де Сталь. Первое непосредственное упоминание о книге относится к 1825 г. Но есть все основания предположить, что Пушкин ознакомился с книгой де Сталь сразу же после ее появления на свет, тогда, когда ее прочли Карамзин, Вяземский, Николай, Сергей и Александр Тургеневы, Пущин, когда вокруг нее шли оживленные споры в России, подлинные политические схватки во Франции»⁵.

¹ *Considérations...*, II, p. 404.

² *Тургенев Н. И.* Дневники и письма, т. 3. С. 158.

³ *Тургенев.* С. 267.

⁴ *Томашевский.* С. 153.

⁵ О творческой связи «Пушкин — де Сталь» существует объемная литература (см.: ПИМ XVIII—XIX, С. 320). О близости их политических взглядов ценные замечания имеются в работах: *Ржиг В. Ф.* Пушкин и мемуары m-me de Staël о России // Изв. ОРЯС. 1914. Т. 19. Кн. 2. С. 47–67; *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 152–154, 178–179, 193–195, 198, 208; *Дурылин С. Н.* Г-жа де Сталь и ее русские отношения // ЛН. Т. 33/34. С. 306–320; *Вольперт Л. И.* 1) Пушкин после восстания декабристов и книга мадам де Сталь о Французской революции // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 114–131; 2) А. С. Пушкин и госпожа де Сталь: К вопросу о политических взглядах Пушкина до 1825 г. // Французский ежегодник, 1972. М., 1974. С. 286–303; 3) Еще о «славной шутке» госпожи де Сталь // Временник Пушкинской комиссии. 1973. С. 125–126; 4) «...Бессмысленный и беспощадный»: (Пушкин и Жермена де Сталь о фанатизме) // История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 37–56. *Studia russica Helsingiensia et Tartuensia*; *Лотман Ю. М.* Т. 3. С. 414–415; *Аникин А. В.* Муза и мамона: Социально-экономические мотивы у Пушкина. М., 1989. С. 127–138.

¹ *Тургенев Н. И.* Дневники и письма. Т. 3. С. 155.

² *Тургенев Н. И.* Дневники и письма. Т. 3. С. 285.

³ *Пугачев.* С. 163.

В 1819 г. состоялся непосредственный разговор об этой книге между Пушкиным и И. И. Пущиным. В мае 1819 г. Пушкин, зайдя к Тургеневым, неожиданно попал на происходившее у Николая Тургенева заседание участников проектировавшегося политического журнала *Россиянин XIX в.*, членов «Союза благоденствия». Застав здесь, к своему изумлению, И. И. Пущина, он торжествующе шепнул ему: «Наконец поймал тебя на самом деле»¹. Пущин, желая придать визиту безобидный характер, отвечал: «Ты знаешь, Пушкин, что я отнюдь не литератор, и, вероятно, удивляешься, что я попал некоторым образом в сотрудники журнала. Между тем это очень просто, как сейчас сам увидишь. На днях был у меня Николай Тургенев, разговорились мы с ним о необходимости и пользе издания в возможно свободном направлении, тогда это была преобладающая его мысль. Увидел он у меня на столе недавно появившуюся книгу M-me Staël *Considérations sur la Révolution française* и советовал мне попробовать написать что-нибудь о ней и из нее. Тут же, пригласил меня в этот день вечером быть у него, — вот я и здесь!»²

Политические идеи, изложенные в *Considérations*, не были для Пушкина открытием, они носились в воздухе и были близки в равной степени пушкинскому окружению (Вяземский, братья Тургеневы, члены «Союза благоденствия») и французским либералам (Б. Констан, Манюэль и др.) «Позднейшие его высказывания о M-me de Staël, — писал Б. В. Томашевский, — не оставляют никакого сомнения в его симпатиях к политической программе, заключенной в *Considérations*³.

Близость их взглядов отчетливо видна при сопоставлении оды *Вольность* с книгой о революции де Сталь. Пушкин вряд ли мог прочитать книгу де Сталь до создания *Вольности* (*Considérations* опубликована в начале 1818 г., а *Вольность* создана в конце 1817 г.). Однако в проблематике обоих произведений можно найти много общего. Концепция революции как возмездия за деспотизм, приводящий к «новому деспотизму» якобинцев и Наполеона, стремление оценить «славные беды» революции, осмыслить ее уроки, все это — общее для обоих произведений. Как и в книге де Сталь, в оде *Вольность* прежде всего прославляется свобода, гарантией которой является закон. Емкие понятия свободы и закона связываются Пушкиным с учреждениями, ограничивающими самовластие, в первую очередь с конституцией. Вспомним, что в *Considérations* конституция составляет тот фокус, в котором сходятся все ее размышления о деспотизме и свободе.

Так же, как и де Сталь, Пушкин страстно осуждает деспотизм во всех его проявлениях, любую «неправедную» власть, ведущую к «гибельному позору» законов, опирающуюся на «бичи», «железы», вызывающую «неволи немощные слезы». К этой «неправедной» власти Пушкин, как и де Сталь, относит и на

¹ Пущин И. И. Записки о Пушкине. М., 1958. С. 72.

² Там же.

³ Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. С. 354.

«тронах ... порок», и «злодейскую порфиру» узурпатора Наполеона, и якобинцев, пожелавших «властвовать законом», воздвигнувших «кровавую плаху вероломства» (II, I, 46).

В оде *Вольность* высказывается тот же взгляд на Людовика XVI, который сложил «главу... за предков», что и в книге де Сталь, считавшей, что Людовик XVI был не виновен, не был деспотом и поплатился лишь за тиранию своих прешественников.

Мысль, что всякий деспотизм неизбежно ведет к новому деспотизму, у де Сталь развивается на материале событий Французской и Английской революций. У Пушкина та же мысль иллюстрируется на материале Французской революции и событий русской истории, связанных с преступным убийством Павла, «увенчанного злодея».

В духе концепции де Сталь сделано и первое дошедшее до нас политическое замечание Пушкина в заметках конца 1818 г. или начала 1819 г., возможно, уже после ознакомления с *Considérations*. Комментируя утверждение Карамзина: «Самодержавие не есть отсутствие законов, ибо где обязанность, там и закон: никто и никогда не сомневался в обязанности монархов блюсти счастье народное»¹, — Пушкин записал: «Г-н Кар.<амзин> неправ. Закон ограждается стр.<ахом> нак.<азания>. Законы нравственные, коих исполнение оставляется на произвол каждого-<?>, а нарушение не почитается гражданским преступлением, не суть законы гражданские» (XII, 189). Короткое замечание Пушкина весьма значительно. Пушкин вступает в полемику с Карамзиным о самой природе самодержавия и утверждает, что оно незаконно. Эта же мысль была центральной и в другом его споре с историком: «...оспоривая его, я сказал: «Итак, вы рабство предпочитаете свободе». Карамзин вспыхнул и назвал меня своим клеветником» (XII, 306).

Приблизительно в это же время Н. И. Тургенев вступает в подобную же полемику против Бональда. Последний, возмущаясь тем, что де Сталь не делает разницы между абсолютизмом и произволом, пытается эту разницу определить. Н. И. Тургенев выписывает в дневник это определение: «Le pouvoir absolu est un pouvoir indépendant des hommes sur lesquels il s'exerce, le pouvoir arbitraire est un pouvoir indépendant des lois en vertu desquels il s'exerce» («Абсолютизм — власть независимая от подданных, на которых она распространяется, произвол — власть независимая от законов, в силу которых она действует»)². Бональд, доказав, что абсолютистская власть зависит от законов, которые она сама же может менять, снова подтвердил мнение Н. И. Тургенева о пользе для либеральных идей доводов фанатичных противников. Замечание Бональда Н. И. Тургенев сопровождает ироническим комментарием: «Это к остроумным моим различиям между Деспотизмом и Самодержавием»³. Де Сталь, Н. И. Тургенев и Пушкин

¹ Карамзин Н. М. История Государства Российского. Т. 7. М., 1903. С. 96.

² Тургенев Н. И. Дневники и письма. Т. 3. С. 283.

³ Там же.

в этом вопросе единомышленники, убежденные, что одна лишь конституция могла бы отделить самодержавие от произвола; их позиция принципиально отлична от позиции Карамзина.

Если петербургский период можно считать временем первого знакомства Пушкина с политическими идеями де Сталь, то годы южной ссылки — время более глубокого идейного сближения и живого интереса Пушкина к личности де Сталь. В этот период, когда ссыльный поэт стремится «в просвещении стать с веком наравне», познает «тихий труд и жажду размышлений» (II, 46), он, по видимому, смог внимательно познакомиться с произведениями де Сталь. Известно, что Пушкин в августе — сентябре 1820 г., находясь в Гурзуфе, пользовался французской библиотекой Раевских, а в Кишиневе — богатой библиотекой И. П. Липранди. Во всяком случае к периоду южной ссылки относятся первые упоминания имени де Сталь Пушкиным. Ее романы — любимые книги Татьяны и Евгения; на взгляд Пушкина, произведения де Сталь сыграли большую роль в воспитании чувств и мыслей целого поколения: «Любви нас не природа учит, а Сталь или Шатобриан» (VI, 546). «Он знал немецкую словесность по книге госпожи де Сталь» (VI, 219), «Прочел он Гиббона, Руссо, Манзони, Гердера, Шамфора, Madame de Staël, Биша, Тиссо» (VI, 183), Татьяна не раз воображала себя «Клариссой, Юлией, Дельфиной» (VI, 55).

Большое впечатление на Пушкина произвела вышедшая посмертно в 1821 г. книга де Сталь *Десятилетнее изгнание* (*Dix années d'exil*¹). Заключительные главы этого своеобразного дневника вынужденного паломничества посвящены впечатлениям о России, которую де Сталь, спасаясь от Наполеона, посетила в июле — сентябре 1812 г., в тяжкое время войны. Книга получила чрезвычайно высокую оценку Пушкина: «Взгляд быстрый и проницательный, замечания разительные по своей новости и истине, <...> — все приносит честь уму и чувствам необыкновенной женщины» (XI, 27), Пушкину чрезвычайно дороги благожелательность французской писательницы к русским, ее живой интерес к традициям России, к нравам и обычаям народа, к его истории: «Исполняя долг благородного сердца, она говорит об нас с уважением и скромностию, с полнотою душевною хвалит, порицает осторожно, не выносит сора из избы» (XI, 27).

О книге де Сталь *Десятилетнее изгнание*, воздействию ее русских глав на Пушкина писали В. Ф. Ржига, Б. В. Томашевский, С. Макашин, С. Дурьлин, С. А. Фомичев, Н. Я. Мясоедова и др.²

¹ *M-me de Staël. Dix années d'exil.* Bruxelles. P. MDCCCXXI. В дальнейшем: *Dix années d'exil.*

² *Ржига В. Ф.* Пушкин и мемуары M-me de Staël о России // Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук. 1914. Т. XIX; *Томашевский Б. В. Кинжал* и *Mme Staël.* // Пушкин и его современники. Материалы и исследования, выпуск XXXI. Пг., 1923; *Дурьлин С.* Указ. соч.; *Макашин С.* Литературные взаимоотношения России и Франции. // Литературное наследство. Т. 29–30.

Остановлюсь лишь на тех мыслях де Сталь, которые касаются политического устройства России и ее истории. Противница деспотизма, де Сталь, естественно, негодовала по поводу политических порядков России. Ее положение было очень сложно. Она не хотела нанести обиду ни Александру I, которого она искренне почитала как просвещенного монарха, мечтающего, по ее мнению, о либеральных преобразованиях в России, ни русскому обществу, оказавшему ей гостеприимство. Но вместе с тем она не могла и молчать. Поэтому осторожно, с оговорками, придавая часто абстрактный характер своим рассуждениям, не высказывая, как пишет Пушкин, «всего, что бросалось ей в глаза» (XI, 27), она все же настойчиво проводила свои идеи. Естественно, что прежде всего де Сталь осуждала «рабство крестьян». Она с содроганием вспоминала услышанные ею от одного помещика слова: «За это я отдал столько-то душ»¹. По словам писательницы, «все просвещенные люди мечтают, чтобы Россия вышла из этого состояния»². Она критикует дурную администрацию, низкий уровень просвещения — следствие деспотизма бояр и царей, слабость литературы: «...в гражданском отношении внутреннее управление в России страдает большими недостатками. Этой нации свойственны энергия и величие, но порядка и просвещения все еще не хватает»³.

Французская писательница уделила большое внимание истории России, в книге дан обзор исторического развития страны, сделанный с позиции просветительской концепции борьбы деспотизма и свободы. Борьба царей с боярами, удушение вольности городов (несколько блестящих страниц де Сталь посвящает рассказу о Новгороде), жестокая централизация, деяния Петра Великого (де Сталь ставит его много выше Ришелье) — все это оказалось в поле внимания писательницы. Де Сталь захвачена интересом к драматической истории России, ее воображение потрясено кровавыми злодеяниями в борьбе за власть. Она относит все эти «страшные жестокости» не за счет нации, «а скорее за счет бояр, развращенных деспотической властью, которой они обладали и которая угнетала их же самих»⁴. Рассуждения де Сталь об истории России, о борьбе бояр с царями, кровавых перипетиях в борьбе за власть оказались близки Пушкину, перекликались с его интересом к истории России (*Борис Годунов*).

Для де Сталь очень важна мысль, что преступления в борьбе за власть развращают всю нацию, в первую очередь ее верхушку: «Политические раздоры везде и во все времена искажают национальный характер, и нет ничего более разрушительного для нравов, чем эта смена правителей, возвысившихся и свергнутых путем преступления. Но таково фатальное следствие всякого абсолютизма на земле»⁵. «Нравственность нации и особенно знати сильно пострадала от той

¹ *Dix années d'exil.* P. 203.

² *Ibid.* P. 204.

³ *Ibid.* P. 233.

⁴ *Ibid.* P. 194.

⁵ *Ibid.* P. 209.

серии убийств, которыми наполнена история России вплоть до царствования Петра Великого и после него»¹.

Внимание де Сталь сконцентрировано на моральных проблемах, связанных с деспотизмом. Деспотизм оказывает разрушительное действие на души людей, искажает национальный характер, лишает людей чувства чести, благородства, нужен подлинный героизм, чтобы противиться деспотической власти. «Когда монарх имеет неограниченную власть ссылать, заключать в тюрьму, отправлять в Сибирь и т. д., его могущество способно исказить душевную природу подданных. Можно встретить людей, достаточно смелых, чтобы пренебречь милостями монарха, но нужен героизм, чтобы пренебречь угрозой преследования, а героизм не может быть всеобщим»². Деспотическая власть, по мнению де Сталь, приучает народ к скрытности, к молчанию. Когда-то, в 1801 г., в предисловии к *Дельфине* она сопроводила слово «Франция» выразительным эпитетом «silencieuse» («безмолвная»), чем вызвала гнев Наполеона. Теперь она то же пишет о России: «Русские, как все народы, угнетенные деспотической властью, склонны больше к скрытности, чем к гласным размышлениям»³. Эту мысль она подтверждает острым афоризмом: «В Петербурге все тайна, хотя и ничто не секрет»⁴.

В силу глубочайшего морального падения подданных «те же самые придворные, которые не имеют достаточно мужества, чтобы высказать монарху малейшее правдивое слово, отлично умеют составить против него заговор, и этот вид политической революции всегда связан с глубочайшей тайной, так как нужно снискавать доверие того, кого собираешься умертвить»⁵. Де Сталь сознает трагическое противоречие, создающее заколдованный круг: справедливость достигается путем преступления, то есть новой страшной несправедливостью: «Ужасная альтернатива, вполне достаточная, чтобы раскрыть сущность порядка, при котором приходится считать преступление единственным противовесом своевластия»⁶.

Эти размышления оказались весьма важными для Пушкина; в трактовке де Сталь он нашел многое, созвучное собственным представлениям. Вскоре после выхода в свет книги де Сталь *Десятилетнее изгнание* Пушкин в августе 1822 г. пишет свои *Заметки по русской истории XVIII века* (в дальнейшем — *Заметки*). Они во многом перекликаются с книгой де Сталь: то же решительное осуждение крепостничества, та же несколько прекраснородушная уверенность, что общими усилиями просвещенных друзей свободы можно добиться его отмены («...нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян, желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла, и твердое мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы»)

(VIII, 123), то же убеждение, что свобода неразлучна с просвещением, причем сперва должно следовать просвещение, а уж потом свобода: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения» (VIII, 122; курсив мой. — Л. В.).

Общим является и осуждение аристократии за постоянную борьбу с царями за власть, убеждение, что всякое усиление верхов дворянства привело бы к «чудовищному» феодализму, к еще большему закрепощению крестьян. Де Сталь еще в *Considérations* писала: «Россия в деле цивилизации находится еще в той исторической эпохе, когда для блага народов нужно ограничивать власть привилегированных властью короны»¹. Аналогичную мысль высказывает и Пушкин: «Аристократия <...> неоднократно замышляла ограничить самодержавие: к счастью, хитрость государей торжествовала над честолюбием вельмож, и образ правления оставался неприкосновенным» (XI, 14).

Сближают *Заметки* с книгой де Сталь и рассуждения о природе деспотизма. Для Пушкина, как и для де Сталь, порочна сама сущность самовластия, даже просвещение не меняет его характера беззакония: «царствование Павла доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы» (XI, 17).

Знаменательно, что, говоря о возможности появления новых Калигул, Пушкин в концовке *Заметок*, вызвавшей в дальнейшем споры пушкинистов, обращается к имени де Сталь (подробнее об этом — в следующей главе «*Славная шутка*» госпожи де Сталь»). Упоминание о «славной шутке» не исключало и легкой иронии поэта в адрес де Сталь, которая до конца жизни сохранила веру в Александра и иначе как «другом свободы» его не называла².

Сосланный в Михайловское, Пушкин продолжает испытывать глубокий интерес к личности де Сталь, ее судьба вызывает в нем живой отклик: «В преклонных годах, удаленная от всего милого ее сердцу, семь лет гонимая деятельным деспотизмом Наполеона...» (XI, 16), французская писательница становится особенно близкой русскому поэту. Вспомним, что в годы ссылки Пушкин испытывает острый интерес к писателям — жертвам деспотизма. Овидий, которому «ни слава, ни лета, ни жалобы, ни грусть» не снискали пощады Августа, оплаканный свободой «властитель дум», изгнанник Байрон, Данте, умерший в изгнании, жертва гильотины юный Шенье, сосланный в Сибирь «Радишев — рабства

¹ Ibidem.

² Ibid. P. 241.

³ Ibid. P. 220.

⁴ Ibid. P. 245.

⁵ Ibid. P. 241.

⁶ Ibid. P. 245.

¹ *Considérations...* II. P. 405.

² «Что станет с ними (французами. — Л. В.) без великодушия монархов, в особенности Александра, который в самом деле честный человек, друг свободы», — писала она принцессе Луизе Прусской (см.: *Вайнштейн*. С. 27). Дружеское расположение де Сталь и Александра I, их переписка были широко известны, что делает знаменитым шуточный ответ Александра. Не случайно Греч, чтобы подчеркнуть полную независимость Николая I от салонных мнений, писал позднее в своих воспоминаниях: «Царствовать начал российский самодержец, не добрый наш угодник запада, спрашивающий: что говорят обо мне в салоне мадам Сталь» (*Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.—Л., 1930. С. 587).

враг», заключенный в тюрьму Новиков, «распространивший первые лучи просвещения» (VIII, 125), — все они упоминаются в эти годы Пушкиным. Это, безусловно, не только общеромантический интерес к непонятой и преследуемой личности (большей частью личности поэта), но и внимание к ситуациям, близким самому Пушкину. Жермен де Сталь с момента появления ее книги об изгнании вошла в число тех близких Пушкину писателей, чьи тени населяют мир ссыльного поэта.

В мае 1825 г. в № 10 «Сына отечества» появился перевод небольшого отрывка из книги *Десятилетнее изгнание* под названием: *Отрывки госпожи Сталь о Финляндии, с замечаниями*, подписанный А. М-в. Автор заметки позволил себе ряд непочтительных замечаний и неуместных шуток в адрес де Сталь, упрекал ее в «ветреном легкомыслии», в «отсутствии наблюдательности», сравнил ее писания с «пошлым пустомельством шепетильных французику», назвал ее «барыней». Через некоторое время в «Московском телеграфе» (ч. III, № 12) появилась статья *О г-же Сталь и о г-не М-ве* за подписью «Ст. Ар.» (Старый арзамасец). Автор статьи писал: «Что за слог и что за *тон!* Какое сношение имеют две страницы Записок с Дельфиною, Коринною, Взглядом на французскую революцию и проч., и что есть общего между *шепетильными (?) французикуми* и дочерью Неккера, гонимую Наполеоном и покровительствуемую великодушием русского императора?» (XI, 28), В статье давалась чрезвычайно высокая оценка книги *Десятилетнее изгнание*. Заканчивалась она словами: «О сей *барыне* должно было говорить языком вежливым образованного человека. Эту *барыню* удостоил Наполеон гонения, монархи доверенности, Байрон своей дружбы, Европа своего уважения, а г. А. М. журнальной статейки не весьма острой и весьма неприличной» (XI, 29).

Автором перевода и замечаний оказался А. А. Муханов, человек весьма образованный, передовых взглядов, приятель Вяземского, Баратынского и хороший знакомый самого Пушкина. В его заметке было немало справедливых упреков по адресу де Сталь. Дело в том, что, к несчастью, он выбрал для перевода один из самых слабых отрывков из всей книги, изобилующий фактическими ошибками и поверхностными наблюдениями. Выбор отрывка был определен интересом Муханова к Финляндии, где он долгое время жил, хорошо знал нравы, обычаи страны и был влюблен в ее природу. Его раздосадовала неосведомленность путешественницы, не сумевшей к тому же оценить красоты северной природы. Правда, он не упускает из виду значения произведений де Сталь. Приводя несколько неудачных замечаний писательницы, он все же добавляет: «невольно поражающих читателя, знакомого с творениями Автора книги о Германии...»¹. Однако, хотя его критика и была справедлива, насмешливый тон был явно неуместен и оскорбителен.

¹ А. М-в. Отрывки г-жи Сталь о Финляндии (из книги *Dix années d'exil*) с замечаниями // «Сын отечества», 1825, № 10. С. 224.

Автором ответа, скрывшимся за буквами «Ст. Ар.», был сам Пушкин. Из глуши Михайловского он выступил на защиту почитаемой им писательницы. Вяземский в письме от 20 августа раскрыл ему имя его противника: «Ты Сталью отдал моего приятеля, а может быть и своего, Александра Муханова, бывшего адъютанта Закревского. *Да по делом* (курсив мой. — Л. В.), хоть мне его и жаль». Пушкин был огорчен этим открытием и отвечал Вяземскому: «Жалею, что о Staël писал Муханов <...> он мой приятель, и я бы не тронул его, а все же он виноват. М-me Staël наша — не тронь ее — впрочем, я пощадил его» (XIII, 227)¹.

Любопытно отметить, что и друг самого Муханова, Н. В. Путята, привлекавшийся позднее к следствию по делу декабристов, не зная еще, кто скрывался за псевдонимом «Ст. Ар.», полностью присоединился к неизвестному автору и писал приятелю: «Противник в «Телеграфе» с большим искусством нападает на *легкомысленное и оскорбительное суждение твое* о г-же Сталь, и, признаюсь откровенно, я согласен с его мнением»².

Пушкин, Вяземский и Путята не могли не заметить справедливости критики Муханова по отношению к выбранному им отрывку из *Десятилетнего изгнания*. Но де Сталь для них близкий человек, единомышленник, они глубоко почитают ее, испытывают сочувствие к ее трудной судьбе, — отсюда такое единодушие в отпоре Муханову.

Одновременно с этой статьей Пушкин создает одно из своих самых страстных политических стихотворений, своеобразную параллель оде *Вольность* — элегию *Андрей Шенье*. И так же как *Вольность*, это стихотворение о Французской революции тесно связано с именем де Сталь, с ее трактовкой революции, ее идеями, ее обликом, ее судьбой. Однако в отличие от *Вольности*, где «славные беды» революции упомянуты лишь попутно, в элегии нашли отражение все ее этапы, причем общая концепция осталась той же.

Что побудило Пушкина вновь обратиться к теме революции? После некоторого духовного кризиса, подчеркнутого безразличия к вопросам политики (*Демон, Свободы сеятель пустынный, Недвижный страж дремал на царственном пороге*) ссыльный поэт вдруг вновь обращается к теме Французской революции и пишет стихотворение, насыщенное ненавистью к деспотизму и верой в неизбежное торжество свободы. Создание элегии — результат сложного комплекса

¹ В этом же письме к Вяземскому от 13 июля 1825 г. Пушкин разъясняет смысл почтительного упоминания в статье *О г-же Сталь и г. М-ве* о «великодушии» Александра: «...тут есть одно *великодушие* (выделено Пушкиным), поставленное, в-первых, ради цензуры, а во-вторых, ради вящего *анонима*...» (XIII, 188). Цензуры следовало опасаться, так как политические книги де Сталь в России были запрещены. По этой же причине Пушкину желательно было сохранить анонимность (Пушкин в это время надеялся получить прощение или разрешение уехать за границу). Упоминанием о «великодушии» царя он надеялся, по-видимому, смягчить цензоров и сбить с толку охотников раскрыть аноним, так как, по общему мнению, почтение к царю не входило в число добродетелей ссыльного поэта.

² Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина. Вып. X. С. 418.

причин: это и общая ситуация в России, и невыносимое положение ссыльного, и усилившаяся ненависть поэта к царю, и подъем, вызванный встречей с А. П. Керн, и живой интерес Пушкина к трагической судьбе Шенье¹. Сказались тут и антиякобинские настроения Пушкина.

Не исключено, однако, и то, что, готовя статью *О г-же Сталь и г. М-ве*, Пушкин перечитал *Considérations* де Сталь (во всяком случае, в этой статье книга впервые им упомянута), его мысль оказалась обращенной к Франции. Образ изгнанницы Сталь, бесстрашно бросившей вызов Наполеону, мог оказаться в чем-то очень близким к образу казненного поэта. Ответ Муханову был закончен Пушкиным 9 июня 1825 г., создание элегии *Андрей Шенье* М. А. Цявловский датирует маем — июнем 1825 г. Возможно, что и статья, и элегия создавались в одно и то же время, и не случаен тот факт, что Пушкин впервые упоминает о них в одном и том же письме к Вяземскому от 13 июля 1825 г.

Знаменательно, что в элегии вновь слышится знакомый мотив гибели деспота, цареубийства, и снова он направлен против Александра I:

...а ты свирепый зверь,
Моей главой играй теперь:
Она в твоих руках. Но слушай, знай, безбожный:
Мой крик, мой ярый смех преследует тебя!
Пей нашу кровь, живи, губя:
Ты все пигмей, пигмей ничтожный.
И час придет... и он уж недалек:
Падешь, тиран!..

Пушкин в том же письме к Вяземскому от 13 июля 1825 г., в котором он раскрывал смысл упоминания о «великодушии» Александра в статье *О г-же Сталь и о г. М-ве*, разъяснял и подтекст элегии *Андрей Шенье*: «Читал ты моего А. Шенье в темнице? Суди об нем, как езуит — по намерению (XIII, 188).

В элегии *Андрей Шенье* он использовал тот же прием, что и в *Заметках по русской истории XVIII в.*, где, не называя имени Александра, одним лишь упоминанием о «славной шутке» Сталь стремился вызвать ассоциацию с образом царя. Здесь «тиран», «ничтожный пигмей» — тот же Александр I. Узнав о смерти царя, в письме к П. А. Плетневу от 6 декабря 1825 г., не скрывая своего торжест-

ва, он пишет: «Душа! я пророк, ей-богу пророк! Я Андрея Ш[енье] велю напечатать церковными буквами во имя от[ца] и сы[на] etc. <...>» (XIII, 249)¹.

В оде *Вольность*, *Заметках по русской истории XVIII в.*, элегии *Андрей Шенье* — значительных произведениях политической мысли молодого Пушкина — нашли отражение его взгляды на историю, на Французскую революцию, на крепостничество в России, весьма близкие к воззрениям французской писательницы. Именно поэтому, на наш взгляд, в исполненной значительности и несколько загадочной концовке *Заметок по русской истории XVIII в.* Пушкин пожелал прямо упомянуть имя Жермен де Сталь.

¹ В библиотеке Пушкина хранился том стихов А. Шенье (1819), автор предисловия которого, Латуш, передал, как мужественно держался поэт перед лицом смерти. Шенье был казнен 8 термидора, не дожив одного дня до возможного освобождения. «Нельзя воздержаться от горестного чувства», — писал Пушкин (VIII, 37). О воздействии политических взглядов А. Шенье на пушкинскую концепцию французской революции см.: *Эткинд Е. Г.* Божественный Глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 366–37. В дальнейшем: *Эткинд Е. Г.* Божественный глагол; *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. С. 83–85.

¹ Никакой связи с восстанием декабристов в замысле пушкинской элегии не было (Вяземский обладал полным текстом уже в июле 1825 г.). Но изъятые цензурой 43 строки после возвращения поэта из северной ссылки стали ходить по рукам с надписью *На 14-е декабря*. Осенью 1826 г. начался политический процесс («дело» Шенье), кончившийся лишь летом 1827 г. суровым наказанием для «распространителей» (см.: *Нелимовский И. В.* Творчество Пушкина и проблемы публичного поведения поэта. СПб.: «Гиперион», 2003. С. 201–262); *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. С. 83–85.

Третья глава

«СЛАВНАЯ ШУТКА» МАДАМ ДЕ СТАЛЬ

Как звери вторглись янычары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.

Пушкин
Вольность

Жермен де Сталь — первый европейский политический мыслитель, воспринятый Пушкиным как единомышленник. В момент создания оды *Вольность* поэт был во многом близок ее концепции русской и французской истории¹. Но в одном он с ней решительно расходился, а именно — в оценке Александра I. Писательница искренне почитала его просвещенным монархом, мечтающим, по ее мнению, о либеральных преобразованиях в России. Широкой известностью пользовался ее шуточный комплимент Александру: «Ваш характер, государь, — конституция вашей империи, а ваша совесть — ее гарантия»². Комплимент был у многих на устах, превратился в своего рода «летучее словцо». Удачный ответ царя, сумевшего попасть ей в тон («Если бы это и было так, то я был бы только счастливой случайностью»)³, еще больше способствовал популярности шутки. Можно предположить, что комплимент де Сталь воспринимался Пушкиным без восторга.

Известно, что его отношение к царю (и до и после смерти Александра) было глубоко негативным. У Пушкина многократно встречаются резкие характеристики Александра («Плешивый щеголь, враг труда»; «Ура, в Россию скачет колючий деспот»; «Ты все пигмей, пигмей ничтожный»; «...падешь, тиран!»)⁴. Отношение Пушкина определялось во многом вмешательством царя в его личную жизнь (южная и северная ссылки). Но было и другое. С юных лет Пушкина занимала мысль об участии Александра в заговоре 11 марта 1801 г. Известно, что

в годы южной ссылки он интересовался этим вопросом и мог получить веские подтверждения своим догадкам¹, которые косвенным образом отразились уже в *Вольности*. В 1817 г. ода ничем не должна была раздражать царя, за исключением одного — картиной убийства Павла I: «Вином и злобой упоенны <...> Как звери вторглись янычары!.. Падут бесславные удары... Погиб увенчанный злодей». Прямого намека на участие Александра в заговоре в оде не содержалось, но в подтексте он ощущался, и сама тема, по-видимому, была царю крайне неприятна.

Позднее у Пушкина могло появиться желание к опасной теме вернуться, пусть косвенно, эзоповым языком, намекнуть на такую возможность. И другой вопрос мог занимать поэта: какая была бы реакция мадам де Сталь, поборницы нравственности в политике, если бы она узнала об участии царя в заговоре. Примечательно, что событиями 11 марта 1801 г. писательница живо интересовалась. Оказавшись в Петербурге в десятилетнюю годовщину убийства Павла, она жаждала обсудить заговор. Однако (что явствует из ее *Записной книжки*), собеседники этой темы упорно избегали. Сделавший это наблюдение Ю. М. Лотман приводит вывод де Сталь: «Они предпочитают менять человека, а не способ правления. Они желают сохранить за собой право наказывать монарха»².

Пушкин этих слов не мог знать, они не вошли в книгу *Десять лет в изгнании*. Но вообще-то, как правило, политические размышления де Сталь неизменно проецируются Пушкиным на Россию, при чем в его сознании постоянно возникает вопрос: «европейская» или «азиатская» это страна и есть ли в ней хоть намек на законность. В этом отношении особый интерес представляет загадочная концовка пушкинской статьи *Заметки по русской истории XVIII века* (1822): «Царствование Павла доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы. Русские защитники Самовластия в том несогласны и принимают славную шутку г-жи де Сталь за основание нашей конституции: *En Russie le gouvernement est un despotisme mitigé par la strangulation*» (XI, 17). В примечании к тексту Пушкин дает свой перевод французской фразы: «Правление в России есть самовластие, ограниченное удавкой» (XI, 17)³.

Естественно, возникает вопрос: какую «славную» (то есть *известную*) шутку имел в виду Пушкин? Мнения ученых разошлись. Некоторые исследователи

¹ См.: *Вольперт Л. И.* А. С. Пушкин и госпожа де Сталь (К вопросу о политических взглядах Пушкина до 1825 г.) // Французский ежегодник. 1972. М., 1974. С. 286–304.

² *M-me de Staël. Dix années d'exil.* Bruxelles. P. 221.

³ *M-me de Staël. Oeuvres complètes de m-me Staël. Publiées par son fils.* Paris. 1821, v. XV. P. 313–314.

⁴ Об аргументах, подтверждающих гипотезу Ю. Г. Оксмана о том, что в конце 1810-х годов Пушкин готовился (по крайней мере в мыслях и в разговорах с Чаадаевым) к участию в царевубийстве, см.: *Лотман Ю. М.* Новое о Пушкине // *Вышгород*. Таллинн, 1999. № 1–2. С. 33–43.

¹ В Кишиневе Пушкин был близок с С. А. Тучковым, весьма осведомленным в деле участия Александра I в заговоре. Там же показывал ссыльному поэту свои записки генерал Болховский, стоявший на карауле во дворце в ночь смерти Павла. В Одессе Пушкин часто беседовал с графом Ланжероном, записавшим воспоминания руководителей заговора 11 марта. См.: *Записки С. А. Тучкова*. СПб. 1903. С. 219; *Лотман Ю. М.* Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819–1822) // Пушкин и его время. Вып. 1. Л., 1962. С. 65; *Фейнберг И.* Незавершенные работы Пушкина. М., 1969. С. 395–413.

² Цит. по: *Лотман Ю. М.* Три заметки к пушкинским текстам // *Временник Пушкинской комиссии*. 1974. Л., 1977. С. 89.

³ Слово «удавка», видимо, ориентировано у Пушкина и на декабристскую трактовку русской истории. См. песню К. Ф. Рылеева «Ты скажи, говори...».

(С. Дурьлин, И. Фейнберг)¹ «славной шуткой» считали знаменитый комплимент де Сталь Александру. Заметим, что славой пользовались именно устные шутки де Сталь, признанной королевы «causeries», знаменитые «mots» которой мгновенно облетали все салоны². Но почему тогда Пушкин не привел комплимент после двоеточия? Другие (В. Ф. Ржига, Б. В. Томашевский, Н. Эйдельман)³ «славной шуткой» сочли приведенный Пушкиным французский текст.

Примечательно, что слов об «удавке» у де Сталь вообще нет. В ее книге *Десять лет в изгнании* (1821) есть лишь отдаленно схожая мысль: «Ces gouvernements despotiques, dont la seule limite est l'assassinat du despote, bouleversent les principes de l'honneur et du devoir dans les têtes des hommes»⁴ («Эти деспотические правительства, ограниченные лишь возможностью убийства деспота, опрокидывают в человеческой голове понятия чести и долга»)⁵. Писательница высказала эту мысль, стоя в Петропавловском соборе перед могилами Петра III и Павла: антураж к шуткам не располагал. Высказывание облечено в сугубо книжную форму и вряд ли могло пользоваться широкой известностью.

На наш взгляд, возможно и иное, *третье* толкование «славной шутки». Можно предположить, что Пушкин стремился создать сложный полифункциональный контекст, в котором Россия рассматривалась бы отнюдь не как «просвещенная», а скорее — как незаконная страна («удавка» здесь — замена конституции) и прозвучал бы намек на участие Александра в заговоре 1 марта 1801 г. Хитроумно «переплавив» два высказывания де Сталь (устное и псевдоцитату⁶), Пушкин создает «игровой» контекст, в центре которого — «загадка», провоцирующая ищущую мысль.

¹ Дурьлин С. Г-жа Сталь и ее русские отношения // Литературное наследство. Т. 33–34. М., 1939; Фейнберг И. Незавершенные работы Пушкина. М., 1969. С. 310. Этой точки зрения придерживался и Б. В. Томашевский в более ранних работах. См.: Томашевский Б. В. «Кинжал» и M-me de Staël // Пушкин и его современники. Материалы и исследования, XXXVI. Пг., 1923. С. 86.

² «Блеск ее таланта особенно ощущался в разговоре, в “болтовне”, тут только она и мыслила, и писала, тут обсуждала свои сочинения» // Вайнштейн С. Госпожа Сталь, мыслитель переходной эпохи. СПб., 1902. С. 296. Об этом же писал Пушкин в *Рославле*: «Ждали от нее поминутно bon mot ... она сказала каламбур, который они поскакали развозить по городу» (VI, 203).

³ Ржига В. Ф. Пушкин и мемуары M-me de Staël о России // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, 1914. Т. XIX. С. 47; Томашевский Б. В. Пушкин, кн. I. М.–Л., 1956. С. 583; Эйдельман Н. «По смерти Петра I...» // Альманах «Прометей». Т. 10. 1974. С. 332.

⁴ M-me de Staël. Dix années d'exil. P. 140.

⁵ По мнению Б. В. Томашевского, неточность французской цитаты объясняется тем, что Пушкин, возможно, цитировал наизусть, по памяти. Но и обманы памяти отражают тенденцию мысли.

⁶ Пушкин, как известно, любил игру с псевдоцитатами. См. об этом: Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. С. 29–30.

После двоеточия, тонко имитируя стиль афоризмов де Сталь, он приводит созданную им французскую фразу, вложенную в уста «защитников самовластия». Поэт не только придает высказыванию писательницы отточенную афористическую форму, но и прямо ориентирует его на Россию. С этой целью он вводит уточняющее «в России» (en Russie), чего у де Сталь нет, заменяет общее понятие «убийство деспота» (l'assassinat du despote) конкретным «удушение» (la strangulation), злободневный смысл которого в своем примечании-переводе усугубляет саркастическим — «удавка» (обычно в своих статьях Пушкин не дает русского перевода французских фраз).

Столкновение двух высказываний Жермен де Сталь высекает искру — достигается требуемый эффект. Имя Павла прямо названо в начале заключительного абзаца *Заметок* («Царствование Павла доказывает одно...»); имя Александра должно было всплыть в сознании читателя при упоминании о «славной шутке»; слово «удавка» связывает два имени воедино. Мое предположение не претендует на обязательность, это — гипотеза, нашедшая, однако, среди авторитетных пушкинистов своих сторонников¹.

¹ Аникин А. В. Муза и мамона Социально-экономические мотивы у Пушкина. М., 1989. С. 128. В устной беседе с моим предположением согласились Н. Я. Эйдельман и Ю. М. Лотман. Ю. М. Лотман указал на литературный источник «славной шутки», слова Шамфора: «Le gouvernement de France était une monarchie absolue, tempéré par des chansons» («Правление во Франции было абсолютной монархией, ограниченной сатирическими песнями») (Лотман Ю. М. «Об источнике “славной шутки”» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. С. 91).

Четвертая глава

ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Г-ЖИ ДЕ СТАЛЬ И ПУШКИН ПОСЛЕ ВОССТАНИЯ ДЕКАБРИСТОВ

Великого человека надо судить по тому, что он сделал
для просвещения, морали и процветания потомства.

Жермен де Сталь

Рассуждения об основных событиях французской революции

Необходимость защитить де Сталь (за пять месяцев до восстания декабристов Пушкин выступил в «Московском телеграфе» с ее защитой; см. с. 390–392) побудила в Пушкине полемиста, это была его первая боевая, темпераментная публицистическая статья. И *до* и *после* восстания поэт воспринимает писательницу как единомышленницу, бесстрашно выступившую против деспотизма Наполеона, как самого близкого по взглядам политического мыслителя эпохи. Однако не одни и те же идеи в сложной, весьма противоречивой политической системе де Сталь оказались одинаково актуальными для Пушкина *до* и *после* 14-го декабря. Как политический мыслитель поэт быстро растет, опыт восстания — мощный импульс для размышлений; во второй период Пушкин начинает выделять из воззрений де Сталь то, что в этот момент ему особенно близко.

Если в первый период для Пушкина представляют особый интерес страстное свободолюбие де Сталь, ее мысли о деспотизме и свободе, о тиранубийстве, ее анализ событий с политической точки зрения, то после декабрьского восстания для Пушкина особую важность приобретают гуманизм Сталь, проблемы просвещения, ценности культурно-исторических традиций и связанный с этими проблемами вопрос о роли дворянства в развитии общества.

В настоящей работе не ставится задача изучения всей системы политических воззрений Пушкина после декабрьского восстания. Оставляя в стороне вопрос об особенностях общественно-политических взглядов поэта в различные периоды последнего десятилетия его жизни, мы ограничиваемся лишь указанием на те проблемы, интерес к которым оказался общим для Пушкина и де Сталь. Речь не идет о прямом влиянии французской писательницы на русского поэта, о поисках каких-либо реминисценций, а о перекличке идей, общности их некоторых важных взглядов. Раскрытие взглядов Жермен де Сталь в некоторых случаях может помочь прояснению воззрений Пушкина «Не учитывая концепции де Сталь, — писал Томашевский, — мы не можем оценить надлежащим образом ни отноше-

ние к французской революции, ни смысл его социально-исторических замечаний»¹.

Неудача декабристов, жестокая расправа над ними вызвали глубокий духовный кризис у Пушкина, привели к трагическим раздумьям поэта над судьбами России и человеческой историей. Стремясь осмыслить причины неудачи декабризма, Пушкин обращается к социологии и истории, противопоставляет чисто политическому подходу к действительности интерес к более широким «человеческим» — этическим — ценностям. Речь не идет о какой-либо аполитичности Пушкина, поэт ей чужд. Верность многим идеалам декабристов, стремление поддержать их, напоминать о них², попытки воздействовать на Николая I³, интерес к событиям во Франции 1830 г.⁴, к жизни Англии и Америки⁵ и, наконец, внимание ко всем событиям русской жизни, нашедшее отражение на страницах дневника, в письмах и произведениях в конце 20-х и в 30-х гг. — лучшее свидетельство гражданской активности Пушкина. В письме к Чаадаеву от 9/X 1836 г. он писал о равнодушии к общественным проблемам: «Это отсутствие общественного мнения, это безразличие по отношению к тому, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к мысли и достоинству человека приводят в отчаяние» (XVI, 393).

После 14 декабря 1825 г. Пушкин заново переоценивает социально-политические системы эпохи, отказывается от многих иллюзий юности. Его взгляды на историю и народные судьбы становятся гораздо реалистичнее. Испытав разочарование в дворянской революции, бесконечно далекой от народа, в тактике карбонариев («Но какой же народ вверит свои права тайным обществам и какое правительство, уважающее себя, войдет с оными в переговоры?»; IX, 1, 36) и в народном бунте, не видя «золотого века» позади, не принимая действительности, не обольщаясь и буржуазным парламентаризмом («Слова, слова, слова»; III, 420), Пушкин ищет выход в обращении к человеческим ценностям, гуманизму, просвещению, нравственности, «милосердию». Эти мысли во многом перекликаются с проблематикой книги де Сталь *Рассуждения об основных событиях французской революции (Considérations sur les principaux événements de la Révolution française, 1818)*.

В представлении писательницы прогресс неотделим от человечности и нравственности. Только тот общественный деятель истинно велик, кто способствовал

¹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 153.

² См.: Мейлах Б. С. Пушкин и декабристы после 1825 г. // Пушкин. Исследования и материалы. II. М.—Л., 1961.

³ См.: Пугачев В. В. К эволюции политических взглядов А. С. Пушкина после восстания декабристов. Ученые записки Горьковского гос. университета. Серия историко-филологическая. 1966. Вып. 78.

⁴ См.: Томашевский Б. В. Пушкин. II. М.—Л., 1961.

⁵ См.: Козмин Н. К. Английский пролетариат в изображении Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. 4–5. М.—Л., 1939.

совершенствованию морали и просвещению своего народа. «Великого человека надо судить по тому, что он сделал для просвещения, морали и процветания потомства»¹. Человечность и доброта, на ее взгляд, должны стать принципами государственности. Де Сталь — решительная противница «макиавеллизма» в политике — принесения правды, человечности, невинных жизней в жертву какому-либо абстрактному принципу, чаще всего называемому «общее благо». Принцип, который ставит политику над моралью, она называет «адским»: «Первая обязанность политики — заставить торжествовать мораль»². Она особенно ценит мысль Руссо: «Свобода целой нации не стоит жизни невинного человека»³. Ценность исторического деятеля прямо пропорциональна его гуманности: «Гений проявляется не только в триумфе, которого он достиг, но и в тех средствах, которые он использовал для его достижения»⁴. «Моральное вырождение, наложившее печать на нацию, которую приучают к преступлениям, рано или поздно принесет ей больше вреда, чем все блага временных успехов»⁵. Эти мысли де Сталь находили многих поклонников в России, в частности, в пушкинском окружении. Еще в 1818 г. Н. И. Тургенев заносил в дневник: «Много красноречивых, прекрасных мест. Главная же черта, отличающая эту книгу от многих сего рода, есть: постоянная и пылкая любовь к свободе, любовь и уважение к человечеству, представление необходимою нравственности как в жизни частной, так и в политике»⁶.

Писательница призывает к гуманности и состраданию к поверженным врагам, видя в этом истинное благородство человеческой природы. В своей жизненной практике многолетней политической борьбы де Сталь стремилась следовать принципу милосердия, снисхождения к побежденным, так что заслужила известную афористическую характеристику Талейрана: «Она любила вытаскивать из воды тех, кого накануне ей удавалось утопить»⁷.

Акту милосердия Сталь придает огромное значение: в ее представлении право совершать «милость» органически присуще «просвещенному» королю. Весьма характерно, что, рассуждая о причинах, вызвавших бегство Людовика XVI в Варенн 21/VI 1791 г., она, как на одно из самых оскорбительных для короля решений Национального Собрания, указывает на декрет об отмене «права милости»: «Его лишили права вершить милость, того права, которое должно существ-

вать во всяком цивилизованном обществе и которое в монархии должно принадлежать только королю»¹.

Тема гуманности, милосердия явственно звучит и в творчестве Пушкина после декабрьского восстания. «Земных властителей ничто не украшает, Как милосердие» (V, 111); «Оставь герою сердце, что же // Он будет без него? Тиран!» (III, 253). Тема «милости» у Пушкина является не только предстательством за декабристов, но и прославлением общечеловеческой гуманности. Идеал правителя в сознании Пушкина неразрывно связан с активным стремлением творить «милость». Петр I «Прощенье торжествует, Как победу над врагом» (III, 409) «незlobен памятью», «Виноватому вину, Отпуская, веселится» (IV, 409), Екатерина «милует» Гринева, «милость» государя спасает и Клавдия и Анжело («И Дук его простил» (V, 129). Не только Пугачев *Капитанской дочки*, один из секретов обаяния которого заключается в поразительной, великодушной трехкратной «милости», оказанной Гриневу, но и жестокий вожь крестьянского восстания в *Истории Пугачева* способен на «милость»: «*Коли он был для вас добр, — сказал самозванец, — то я его прощаю*» (IX, 1, 36).

Как величайшую свою заслугу Пушкин отмечает в *Памятнике*, что он «милость к падшим призывал». В условиях России конца конца двадцатых — начала тридцатых годов тема гуманности, «милости» звучала как призыв к прощению, облегчению участи декабристов, как постоянное напоминание о них. Уже в 1826 г. в *Записке о народном воспитании* Пушкин хотел упомянуть о возможном прощении: «Вероятно, братья, друзья, товарищи погибших успокоятся временем и размышлением, поймут необходимость и простят оной (власти. — Л. В.) в душе своей» (XI, 43), в черновом варианте Пушкин добавил: «с надеждой на милость (курсив мой. — Л. В.) монарха» (XI, 312).

Эта тема несомненно связана с глубокой внутренней перестройкой у Пушкина, пережившего крушение надежд его юности. На смену революционным увлечениям пришло понимание глубокой сложности и противоречивости исторического процесса. Ю. М. Лотман в статье *Идейная структура «Капитанской дочки»* убедительно раскрыл изменения социально-исторической концепции Пушкина в 30-е годы. «Когда-то, создавая оду *Вольность*, Пушкин считал закон силой, стоящей над народом и правительством, воплощением справедливости. Сейчас перед ним раскрылось, что люди, живущие в социально-разорванном обществе, неизбежно находятся во власти одной из двух взаимоисключающих концепций законности и справедливости, причем законное с точки зрения одной социальной силы оказывается беззаконным с точки зрения другой»².

¹ Considérations... II. P. 419.

² De l'Allemagne par M-me La baronne de Staël-Holstein. Paris, 1810. T. 5. P. 159.

³ Ibid. P. 153.

⁴ Considérations... I. P. 29.

⁵ Ibid.

⁶ Тургенев Н. И. Дневники и письма, Петроград, 1921. Т. 3. С. 155. В дальнейшем: Тургенев. Дневники.

⁷ Цит. по: Gautier. P. 367.

¹ Considérations... II. P. 40. О теме «милости» у Пушкина см.: Неклюдова М. Милость / правосудие: о французском контексте пушкинской темы // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. С. 204–215.

² Лотман Ю. М. Идейная структура *Капитанской дочки* // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 11. В дальнейшем: Лотман.

Хотя мысли Пушкина о человечности во многом перекликаются с воззрениями де Сталь, его взгляды в 30-е годы отличаются своеобразием. Поставив вопрос о соотношении социальной борьбы и критерия гуманности, Пушкин решает его в свете понимания противоречивости исторического процесса: «Увидев раскол общества на две противопоставленные борющиеся силы, он понял, что причина подобного раскола лежит не в чьей-либо злой воле, не в низких нравственных свойствах той или иной стороны, а в глубоких социальных процессах, не зависящих от воли или намерений людей»¹.

Размышления де Сталь отразили сильные и слабые стороны умеренного французского либерализма. В своих теоретических рассуждениях о народном восстании писательница справедливо утверждает, что ярость народа всегда пропорциональна угнетению, которому он подвергался: «Жестокости бунта соответствуют несправедливости строя и упрекать за них нужно не то правительство, которое пришло к власти, а то, которое долгое время до этого определяло моральное состояние нации»². Или она пишет: «Если негры в Сан-Доминго совершили больше жестокостей (чем французские крестьяне. — Л. В.), то это лишь означает, что они были больше угнетены»³. Но ни эта справедливая мысль, ни искренние призывы к гуманности, не мешают писательнице без снисхождения осуждать жестокость парижских народных восстаний в 1792–93 гг., она не желает вникать в мотивы поступков восставших, понимать внутреннюю логику их действий. Взгляды де Сталь хорошо отражают природу либерализма, одинаково непримиримо относящегося и к реакционным воззрениям представителей феодально-монархической реакции, и к плебейско-якобинской революционности.

Пушкин в 30-е годы мыслит более широкими категориями: «Пушкину чужд односторонне-дидактический подход к истории. Он видит, что у каждой стороны есть своя, исторически и социально обоснованная «правда», которая исключает для нее возможность понять резоны противоположного лагеря»⁴.

В глазах Пушкина этический подход к жизни — свойство человеческой природы. В этом смысле эпитафия к четвертой главе *Евгения Онегина* «La morale est dans la nature des choses». Necker («Нравственность в природе вещей. Necker»; VI, 75), взятый Пушкиным из *Considérations*, представляет особенный интерес. М-м де Сталь любила этот афоризм, он встречается в ее ранних произведениях⁵. В книге о французской революции эти слова произносит Неккер, отец Жермен де Сталь, обращаясь к Мирабо: «Вы слишком умны, чтобы не признать рано или поздно, что нравственность в природе вещей»⁶. Трудно определить точно, когда Пушкин решил предпослать этот эпитафия четвертой главе: ни в черновом, ни

в беловом автографе его еще нет, и появляется он лишь непосредственно в напечатанном тексте главы в 1828 г. Н. Бродский перевел слова эпитафия: «нравучение в природе вещей»¹, очевидно, имея в виду отповедь Онегина Татьяне. Нельзя согласиться с таким толкованием, чуждым концепции де Сталь. Мысль Пушкина о том, что нравственность естественна для человека, подтверждается поведением Онегина в четвертой главе («Не в первый раз он тут явил // Души прямое благородство», VI, 80; «Но вас // Я не вино: в тот страшный час // Вы поступили благородно», VI, 187). В эпитафия заключен и более общий, гуманный и оптимистический смысл: человек по природе нравственен, ему свойственен этический подход к действительности. Такое понимание, однако, не исключает и некоторого иронического смысла эпитафия. Пушкин любил игру с эпитафиями, охотно использовал псевдоцитаты, ложную атрибуцию, перефразировку. В связи с общей иронической тональностью *Евгения Онегина* перевод Н. Бродского не лишен некоторого основания («Так проповедовал Евгений»; VI, 80).

Понятия гуманности и нравственности в представлении Пушкина после 14-го декабря 1825 г. оказываются в тесной связи с вопросами образования и просвещения. Не случайно в *Записке о народном воспитании*, первом значительном отклике поэта на восстание декабристов, вопрос о нравственности, моральных качествах занимает такое важное место: «В России домашнее воспитание есть самое недостаточное, самое безнравственное: ребенок окружен одними холопами, видит одни гнусные примеры, своевольничает или раболепствует, не получает никаких понятий о справедливости, о взаимных отношениях людей, об истинной чести» (XI, 44). Или там же: «Уничтожение телесных наказаний необходимо. Надлежит заранее внушить воспитанникам правила чести и человеколюбия, не должно забывать, что они будут иметь право розги и палки над солдатами, слишком жестокое воспитание сделает из них палачей, а не начальников» (XI, 46). *Записка о народном воспитании* написана Пушкиным под известным воздействием рассуждений де Сталь о воспитании и образовании в России, высказанных ею в книге *Десятилетнее изгнание*, что убедительно доказал Б. В. Томашевский².

В просвещении Пушкин видит один из путей преодоления трагического разрыва между народной Россией и передовым дворянством, единственно возможный, на его взгляд, в данных исторических условиях путь к духовному раскрепощению народа. Отношение Пушкина к проблеме просвещения также перекликается с воззрениями де Сталь. В книге о французской революции писательница, придерживаясь просветительско-либеральной концепции истории, выражает убе-

¹ Лотман. С. 8.

² *Considérations...* II. P. 120; I. P. 79.

³ Ibid.

⁴ Лотман. С. 8.

⁵ См.: *Oeuvres complètes de M-me la baronne de Staël*, t. 1, Paris, 1820. P. XV.

⁶ *Considérations...* I. P. 403.

¹ Бродский Н. «Евгений Онегин» роман А. С. Пушкина. М., 1964. С. 206. Об этом эпитафия см.: Гришакова М. Иронический эпитафия у А. С. Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. С. 17–19.

² См.: Томашевский Б. В. «Кинжал» и М-me de Staël // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Выпуск XXXI. Пг., 1923.

ждение, что подлинная политическая свобода может быть достигнута только в просвещенной стране. Она уточняет и конкретизирует смысл понятия «просвещения», которому энциклопедисты придавали несколько абстрактный смысл. «Просвещение нации заключается в насаждении здравых политических взглядов и образованности в науках и литературе среди представителей всех классов общества»¹.

По мнению де Сталь, просвещение должно предшествовать свободе, лишь та страна способна достичь политической свободы, народ которой имеет справедливые представления о политике. Просвещению нации, на ее взгляд, чрезвычайно способствуют широкая гласность, возможность публичного обсуждения всех актов правительства, свобода мысли и печати. В ее глазах, Англия — образец страны, где просвещение нации оказалось достаточным для достижения политической свободы. В России же, напротив, первостепенная задача, на ее взгляд, — просвещение. В книге *Десятилетнее изгнание* она писала: «Этой нации свойственны энергия и величие, но порядка и просвещения все еще не хватает»². Один из поклонников идей де Сталь в России Н. И. Тургенев, относившийся восторженно к ее книге о революции, решительно не соглашался с тем, что России нужно прежде стремиться достичь просвещения, а лишь затем бороться за политическую свободу³. Пушкин же еще во времена южной ссылки во взгляде на Россию оказывался ближе к де Сталь. Он писал в *Заметках по русской истории XVIII в.*: «Петр не страшился народной свободы, неминуемого следствия (курсив мой. — Л. В.) просвещения» (XI, 14). Эту же мысль, что просвещение ведет к духовной свободе, а потому требует независимости и смелости от государственного деятеля, повторяет Пушкин в обращении к Николаю I в 1826 г., говоря о Петре I: «Самодержавною рукой // Он смело сеял просвещенье» (III, 351).

Несколько позже, в разгар полемики «Литературной газеты» с «Северной Пчелой» и «Московским Телеграфом» по поводу так называемых «литературных аристократов», Пушкин снова связывает воедино просвещение, общественное мнение, мораль и повторяет, что борьба за подлинное просвещение всегда требовала смелости и мужества: «...мало-помалу образуется и уважение к личной чести гражданина и возрастает могущество общественного мнения, на котором в просвещенном народе основана чистота его нравов. Таким образом дружина ученых и писателей, какого б рода они ни были, всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно ли малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности» (XI, 163).

Носителем просвещения в России в первой трети XIX в. являлось образованное дворянство. Проблема просвещения, культуры оказывалась тесно связанной с вопросом о дворянстве, дворянской интеллигенции. Известно, какое огромное

место в творчестве Пушкина 30-х годов занимает проблема роли и значения дворянства в обществе, его генеалогии, вопрос о древних родах и новой знати. Пушкин стремится охватить эту проблему во всей ее сложности, затрагивает ее в стихах, в прозе, в публицистике¹.

Интерес Пушкина к этой проблеме не случаен, он определен сложным комплексом причин. Прежде всего необходимостью защитить декабристов, дворянских революционеров, совершивших мученический подвиг во имя народа. В полемике против «литературных аристократов» Булгарин и К^о неоднократно связывали осуждаемую ими «революционность» с дворянством, выступали против всего комплекса идей, связанных с декабризмом.

Внимание к исторической судьбе древних прославленных родов России определялось не только личной судьбой Пушкина, потомка некогда знаменитого рода («Мы такие же родовитые дворяне, как император и вы»), «имя предков моих встречается поминутно в нашей истории» (XII, 310), но и живым интересом поэта к истории России, к ее старине и традициям. «Для Пушкина русская история и Россия были как бы своей семьей, своим домом, по семейному родным, и история была чем-то вроде расширенной их, Пушкиных, семейной хроникой»², — писал Е. Тарле.

И, наконец, проблема дворянства, как выше уже говорилось, возникала в связи с проблемой просвещения народа. Мысли Пушкина об исторических судьбах дворянства, его значении в национальной истории и роли в современном обществе во многом перекликаются с воззрениями де Сталь. Хотя ее рассуждения о дворянстве были высказаны в иной исторической обстановке и относились к судьбам Франции, поэт мог найти в них многое, отвечавшее его собственным представлениям.

Для де Сталь и Пушкина вопрос о дворянстве имеет две стороны. Первая — отношение к феодальному дворянству, как к классу притеснителей, анархичных, жестоких, постоянно боровшихся за свои привилегии, носителей деспотизма, невежества, «барства дикого» («Какая дикость! — восклицает герой *Романа в письмах*. — Для них не прошли еще времена Фонвизина. Между ними процветают еще Простаковы и Скотинины!»; VIII, 53).

С другой стороны — взгляд на дворянство, как на самый просвещенный класс, продолжатель лучших культурных традиций, носитель свободолобивого начала, способный противостоять деспотизму любых временщиков. До 14/XII 1825 г. Пушкин делает упор на первом аспекте, после восстания дворянских революционеров на втором.

¹ *Considérations...* III. P. 246.

² *M-me de Staël. Dix années d'exil.*

³ См.: *Тургенев. Дневники*. Т. 3. С. 158.

¹ *Моя родословная или русский мещанин* (1830), *Родословная моего героя* (1833), *К вельможе* (1829), неоконченные прозаические отрывки *Гости съезжались на дачу...* (1832), *Рославлев* (1831), *Роман в письмах* (1830), *Путешествие из Москвы в Петербург* (1834), многочисленные замечания в дневниках, письмах, полемика с Гречем, Булгариным, Погодиным и мн. др.

² Цит. по: *Винокуров Е.* Поэзия и мысль. М., 1966. С. 50.

Оба эти подхода заметно выступают в книге де Сталь. Писательница критикует аристократию за консерватизм («дворянские предрассудки делали невозможным всякий вид свободного правления»)¹, за эгоизм, окостенелость (по ее замечанию, дворяне мечтали о порядках двухсотлетней давности, о новом Иисусе Навине, который бы остановил солнце), она убеждена, что «нигде аристократия не была так чужда народу, как во Франции»². Жермен де Сталь решительно осуждает поведение знати во время революции и реставрации. О защитниках дворянско-католической реакции она отзывалась весьма сурово: «Им необходимы призывы власти, религиозная нетерпимость, придворная аристократия, которая видела бы исключительно свои заслуги в родословном древе, народ невежественный и бесправный, армия, низведенная до простого механизма, министры, основывающие свою деятельность на произволе, стеснение печати, отсутствие суда присяжных, отсутствие всякой гражданской свободы, и взамен всего этого — полицейские шпионы и продажная журналистика, которая восхваляла бы весь этот мрак»³.

Но вместе с тем де Сталь живо ощущает и то свободолюбивое начало, которое связано со стремлением дворянства к независимости, и историческую роль древних прославленных родов. В ее глазах, они как бы представляют живую историю Франции, они носители культуры, лучших традиций рыцарских времен, «благородного кодекса чести».

Преклонение, которое испытывает де Сталь перед древней аристократией, «историческими фамилиями» было, разумеется, чрезмерно. Дочь женева банка, жена барона, шведского посланника, Жермен де Сталь сама не принадлежала к старинной знати, но «великие имена были для нее живой историей и говорили ее воображению <...> Она не могла забыть, что среди старых дворян были ее первые друзья, что в их среде блеснули ее первые лучшие дни»⁴, — писала ее подруга и первый биограф г-жа Неккер де Сосюр.

Объективно апология аристократии в момент выхода книги о французской революции в свет (1818), в обстановке торжествующей реакции во Франции, была по меньшей мере несвоевременна. Многие из тех, кто критиковал *Considérations* с демократических позиций⁵, порицали писательницу за это преклонение перед древними родами: «Суеверное благоговение перед «историческими фамилиями», это преклонение перед высшей аристократией, повергали ее вообще столь здравый ум в большие заблуждения»⁶, — писала *Minerve Française* в отклике на книгу Байеля о *Considérations* де Сталь.

¹ *Considérations...* I. P. 31.

² *Considérations...* II. P. 322.

³ *Ibid.* III. P. 19.

⁴ M-me *Necker de Saussure*. Notice sur le caractère et les écrits de M-me de Staël. Oeuvres complètes de M-me de Staël. Paris, 1820. T. I. P. CECIJ.

⁵ См.: *Bailleul*.

⁶ *Minerve Française*, 1818. II. P. 320.

Французская писательница, хотя теоретически и признает враждебность аристократии интересам нации, практически, анализируя ход революции, осуждает решительные действия Конвента против дворянства. Следуя своему принципу «милость побежденным», она сожалеет о древних аристократических родах, которые разметала революция. Де Сталь отказывается понимать, что в борьбе не на жизнь, а на смерть, которую вела революционная Франция, только якобинские непримиримость и последовательность могли спасти страну. Позиция Пушкина, выступившего после декабрьского восстания в защиту дворянства, глубоко отлична от позиции де Сталь. В эту эпоху в России именно передовое дворянство, а не буржуазия, как это было во Франции, оказалось носителем революционных идей. Однако при всем отличии французского и русского дворянства в их исторических судьбах есть много и общего, что определило сходную позицию французской писательницы и русского поэта.

Прежде всего Пушкин и де Сталь, как уже отмечал Б. В. Томашевский, трактуют дворянство не как класс, а как политическое установление, «которому должны быть предоставлены социальные преимущества, обеспечивающие его политическую миссию»¹. Дворянство, писал Пушкин, «должно быть ограждено и недоступно, иначе, как по собственной воле государя» (XII, 205).

С точки зрения де Сталь, в «идеальном» государстве, конституционной монархии английского типа, где «справедливо» уравновешены права короля, народа и аристократии, интересы последней должна защищать верхняя палата, наследственная магистратура. Она обеспечивает положительный консерватизм в законодательном статусе и служит посредником между народом и королевской властью. Пушкин придерживается того же взгляда: отсутствие верхней палаты, в его глазах, — признак республиканского способа правления. В этом плане интересно его замечание о французской конституции 1891 г., утвердившей однопалатный парламент и тем самым, фактически, изолировавшей аристократию. Хотя власть короля номинально признавалась народом, способ правления, по мнению Пушкина, уже не был монархическим. По утверждению Пушкина, которое может показаться на первый взгляд парадоксальным, «порядок, установленный Генеральными Штатами, являлся по существу республиканским» духовенство и знать, представлявшие собой верхнюю палату, были не промежуточной ступенью между королевской властью и народом, а лишь одним крылом той же палаты. С этой же позиции критиковали французскую конституцию 1791 г. и Жермен де Сталь и Бенжамен Констан.

При формировании верхней палаты важное значение, по мнению де Сталь, имеет принцип наследственности: «Никакая ограниченная монархия невозможна без наследственной (курсив мой. — Л. В.) магистратуры, в которую входят родовые воспоминания»².

¹ *Томашевский Б. В.* Пушкин II. М.—Л., 1956. С. 439.

² *Considérations...*, I, p. 364.

Пушкин также придает принципу наследственности большое значение, как гарантии независимости знати. В статье *О дворянстве* (1831 г.) он писал: «Не наследственная (на деле) знать есть знать пожизненная. В этом средство окружить деспотизм преданными наемниками и подавить всякую оппозицию, всякую независимость. Наследственность высшей знати — гарантия ее независимости» (XII, 205). Принцип наследственности при формировании верхней палаты широко обсуждался в декабристских кругах в конце 10-х гг., во время полемики Н. И. Тургенева с защитниками «аристократической» конституции (Мамонов, Орлов). Все эти споры как-то определяли точку зрения Пушкина, оказавшуюся в то же время созвучной и взглядам Жермен де Сталь.

Общим для Пушкина и Сталь оказывается и весь комплекс идей об исторических судьбах дворянства, его роли и значении в жизни нации, в просвещении, в сохранении культурных традиций. Писательница рассматривает историю древних дворянских родов, как важнейшей компонент всей национальной истории Франции. В глазах де Сталь, названия поместий, имена родов, титулы, гербы составляют как бы живую историю страны. Она восставала против отмены Законодательным собранием дворянских титулов, лишения дворян их поместий, считая, что тем самым Франция отказывается от своей истории: «Францию сравниваю с колонией, у которой больше нет прошлого»¹. Высоко ценя культ «родовых воспоминаний», уважение к предкам, которое в ее глазах является признаком просвещенной нации, она писала о декрете, отменяющем титулы: «Это означало отнять у Франции ее историю и память о предках»².

Эти взгляды де Сталь оказались весьма близки Пушкину. В произведениях 30-х гг. можно встретить многочисленные замечания поэта о значении «исторической памяти» народа, уважении к прошлому, к предкам, высказанные и от лица автора, и устами героев пушкинских произведений: «Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости, кочующие племена не имеют ни истории, ни дворянства» (VII, 225); «Дикость, подлость и невежество не уважают прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим» (XI, 162); «Очарование древностию, благодарность к прошедшему <...> для нас не существует <...> Мы гордимся не славою предков, но чином какого-нибудь дяди или балами двоюродной сестры» (VIII, 1, 53); «Образованный француз или англичанин дорожит строкой старого летописца, в которой упомянуто имя его предка, павшего в такой-то битве... но калмыки *не* имеют ни дворянства, ни истории. Дикость, подлость и невежество не уважают прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим, и у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездой двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, то есть историей отечества» (XI, 162). Очевидно, что эти мысли чрезвычайно дороги для Пушкина. Не случайно он многократно повторяет их, буквально в одних и тех же словах. И рассуждения поэта о «кочующих племенах», «калмыках», не имеющих истории, самым непосред-

ственным образом перекликаются с высказываниями де Сталь о колониях. Итог этих размышлений — страстная фраза Пушкина в письме к Чаадаеву, который в это время во многом близок Пушкину и в то же время вызывает протест поэта: «честью клянусь, что ни за что на свете не хотел бы я переменить отечество или иметь другую историю, чем история наших предков, какой ее дал нам бог» (XVI, 172, 393).

На страницах *Considérations* де Сталь уделяет большое внимание историческим судьбам дворянства, прослеживает генеалогию аристократических родов. Унижение королевской властью родовитого дворянства, превращение гордых и независимых феодалов в услужливых придворных рассматривается писательницей, как одна из форм победы деспотизма над свободой. Подходя с либерально-просветительной точки зрения к историческому прошлому Франции, де Сталь пишет: «Превращение знати в придворных явилось могучим средством деспотизма, а, следовательно, ступенькой к деградации»¹. Писательница прослеживает историю упадка аристократии, в которой особо мрачная роль отводится ею Ришелье и Людовику XIV, сломившим гордость знати, приучившим ее к подачкам, прибившим дворянам дух придворного угодничества, «самый низменный из всех возможных»². Подавление вольнолюбивых стремлений дворянства, по де Сталь, — важный шаг к усилению деспотизма королевской власти, что в конечном итоге, было одной из причин революции.

М-м де Сталь считает, что унижению знатных родов весьма способствовало также введенное Филиппом Смелым «пожалование дворянства» (*lettres de noblesse*, «*anoblissement*», по де Сталь), усиленно практиковавшееся Людовиком XIV и Людовиком XV и доведенное до жалкого фарса Наполеоном, во время правления которого все вдруг, как на маскараде, вырядились в маски графов, маркизов, баронов. Де Сталь не скрывает своего презрения ко всем этим дворянам «новой фабрикации», невежественным, беспринципным, стремящимся к обогащению. По ее мнению, этих новоиспеченных дворян, этих «выскочек» (*parvenus*) никто не принимает всерьез, так как «дворянство теряет всякую власть над воображением, если оно не восходит вглубь времен»³.

Пушкин также изучает генеалогию древних родов, анализирует политические и экономические причины их упадка, сожалеет об угасании родовой знати — творца русской истории, носителя подлинной культуры: «Смотря около себя и читая старые наши летописи, я сожалел, видя, как древние дворянские роды уничтожались...» (VIII, 53), «...я без прискорбья никогда не мог видеть уничтожения наших исторических родов; никто у нас ими не дорожит, начиная с тех, которые им принадлежат... Прошедшее для нас не существует. Жалкий народ!» (VIII, 53). Пушкин, как и де Сталь, высоко ценит «родовые воспоминания», считая их важнейшей частью национальной истории, свойством «исторической па-

¹ *Considérations...*, I, p. 365.

² *Considérations...*, I, p. 366.

¹ *Considérations...*, I, p. 80.

² *Considérations...*, I, p. 133.

³ *Considérations...*, I, p. 72.

мнети» народа: «Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа» (VIII, 53). Так же, как де Сталь на материале французской истории проследивает все этапы постепенного подчинения дворянства королевской власти, Пушкин на материале русской истории изучает тот же процесс: уничтожение местничества, табель о рангах Петра I, указ 1809 г. о гражданских экзаменах, развитие чиновничества, бюрократии¹. В его глазах, это большей частью выскочки, внезапно разбогатевшие: «Денщики, Певчие, Хохлы — вот их родоначальники» (VIII, 42). Они окружают трон раболопной толпой, за ними нет никаких исторических заслуг («меж ними нет ни одной моральной власти, ни одно имя не натвержено мне славой»; VIII, 40), они невежественны, но претендуют на просвещенность («обезьяны просвещения»; VIII, 15). Отличительная черта «холопа знатного» — чванливость: «Смешно только видеть в ничтожных внуках пир<ожников>, ден<щиков>, певч<их> и дячков спесь герцога Montmorency» (VIII, 42). Так же, как де Сталь, Пушкин остро ощущает противопоставление «новой» и «старой» знати, унижение последней, он усматривает в упадке и унижении родовитого дворянства одну из причин декабрьского восстания, так как большинство декабристов принадлежало к этим униженным древним родам.

По мнению Пушкина, потомки некогда прославленных и угасающих дворянских родов составляли в его время наиболее образованную часть русского общества, его интеллигенцию. Именно они — носители подлинного просвещения, продолжатели лучших культурных традиций нации, из их числа выходят и многие писатели русские: «Старинное дворянство <...> ныне по причине раздробленных имений, составляет у нас род среднего состояния, состояния почтенного, трудолюбивого и просвещенного, состояния, коему принадлежит и большая часть наших литераторов (XI, 162).

Показывая изменения в положении родовитого дворянства в связи с его быстрым разорением и упадком, Пушкин стремится определить разницу в положении русских литераторов начала XIX в. и тридцатых годов. В начале века это была небольшая группа дворян, материально вполне независимых, занимавшихся литературой из любви к искусству. Подтверждение этой мысли Пушкин находит в книге де Сталь *Десятилетнее изгнание*: «У нас, как заметила M-me de Staël, словесностию занимались большей частью дворяне» («En Russie quelques gentilshommes se sont occupés de la littérature», XI, 92). Между тем в 30-е годы все изменилось, основные силы литераторов составились из представителей обедневшего дворянства, нуждающегося в заработке, в оплате литературного труда. Как известно, во время полемики «Литературной газеты» с «Северной Пчелой» и «Московским Телеграфом» Булгарин и К^о взяли под обстрел эту новую интеллигенцию, «мещан-дворян», «простолюдинов-аристократов», а Пушкин весьма успешно защищал это «почтенное, просвещенное и трудолюбивое»

сословие. Полемика послужила толчком ко многим раздумьям Пушкина над судьбами дворянства.

Своеобразие полемики связано с особенными условиями российской действительности 30-х годов. Пушкин, как известно, враждебно относился не только к «светской черни» (VIII, 15), но и к «черни литературной», «литературным башкирцам» (XI, 172). Этим определяется борьба поэта с Булгариным, Н. Полевым, Гречем и др. Конечно, продажный литератор, агент третьего отделения Булгарин и писатель, переводчик, журналист Полевой далеко не одно и то же. Но для Пушкина и тот и другой представлялись выразителями направления, противостоящего лучшим традициям дворянского свободолюбия, дворянской культуры, всех тех идей, связанных с декабризмом, которые Булгарин и К^о объединили под именем «литературного аристократизма». Противники «литературных аристократов» были связаны с развитием буржуазных идей в России и отражали в своих высказываниях особенности идеологии русской буржуазии на сравнительно раннем этапе ее развития, характерной для России конца 20-х – начала 30-х годов. В этом отношении никакой идейной близости Пушкина с французской писательницей, разумеется быть не может. Концепция де Сталь, не успевшей разочароваться в буржуазной системе, существенно отличается от глубоко антибуржуазных воззрений Пушкина.

В размышлениях Пушкина о дворянстве отразился его общий живой интерес к историческим судьбам России и Европы. Его интересуют народные движения, переломные эпохи, могучие личности. В произведениях Пушкина 30-х годов виден новый подход к истории, понимание внутреннего движения, диалектики исторического процесса, социального смысла столкновений, народности — всего того, что входит в понятие «пушкинского историзма» — крупнейшего достижения русской мысли 30-х годов. Обращаясь к истории, Пушкин стремится к объективному взгляду на события, восстает против исторической фальши, легенд, фальсификации. Разоблачает ли он легенды о «славном, осьмнадцатом» столетии или высмеивает нелепости исторических романов¹, дает ли анализ трудов по русской истории² или создает сам произведения исторического характера — его первое требование — понимание характера народной жизни и верность фактам. Полемизируя с официальной историографией своего времени³, он создает «своего» Пугачева, «своего» Бориса Годунова и «своего» Петра. Уже в *Записке о народном воспитании*, адресованной Николаю, Пушкин с большой смелостью приводит, как пример обычного искажения истории, толкование официальной историографией убийства Брутом Цезаря, как преступления. Если история будет преподаваться объективно, «можно будет с хладнокровием показать разницу духа

¹ О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»; «Юрий Милославский или Русские в 1612 году»; Джон Теннер; О романах В. Скотта.

² «История русского народа, сочинение Н. А. Полевого».

³ См.: *Грушкин*. А. Пушкин 30-х гг. в борьбе с официозной историографией // Пушкин. Временник пушкинской комиссии 45. М.–Л., 1939. С. 236.

народов, источника нужд и требований государственных, не хитрить, не искажать республиканских рассуждений, не позорить убийства Кесаря, превознесенного 2000 лет, но представить Брута защитником и мстителем коренных постановлений отечества, а Кесаря честолюбивым возмутителем» (XI, 46).

В этом требовании объективности, внимания к национальному, в отвращении к исторической фальши Пушкин перекликается с де Сталь. Не случайно в статье *Юрий Милославский, или русские в 1612 г.*, высмеивая несуразности и анахронизмы на страницах исторических романов, Пушкин упоминает высказывание Жермен де Сталь. Пытаясь понять, почему люди столь легковверно принимают нелепые вымыслы исторических романов за чистую монету, Пушкин спрашивает: «Потому ли, что люди, как утверждала Madame de Staël, знают только историю своего времени и, следовательно, не в состоянии заметить нелепости романтических анахронизмов?» (XI, 255). М-м де Сталь высказала эту мысль («люди хорошо знают только историю своего времени»)¹, на страницах своей книги о французской революции, борясь против официальной историографии роялистской реакции, утверждавшей, что в течение восьми столетий, предшествовавших революции, «французская нация покоилась на розах»².

Размышляя о причинах неудачи декабристов, о возможных путях развития, Пушкин стремится осмыслить целесообразность насильственного вторжения человеческой воли в ход истории. Эти поиски закономерно привели писателя к исторической теме, к изображению Петра I, к раздумьям о Радищеве, к теме народного восстания. Правы ли были Петр I, величайший, в глазах Пушкина, из русских царей, властно вторгавшийся в историю («Робеспьер и Наполеон одновременно», XII, 205; «строитель чудотворный»), Радищев, призывавший народное восстание, Пугачев, пытавшийся его осуществить? Как примирить стабильность — «первое условие общественного благополучия» (XII, 196) с вечным движением? Весь этот круг «проклятых» вопросов истории закономерно приводит Пушкина к теме французской революции, узловой эпохе, в которой кроются корни всего будущего Европы.

В начале 30-х годов Пушкин задумывает большой труд по истории французской революции, начинает собирать материалы, делает многочисленные выписки из книг по французской истории различных авторов³. В июне 1831 г. Пушкин писал Е. М. Хитрово: «Я предпринял исследование о французской революции и умоляю прислать мне Тьера и Минье, если возможно. Оба эти труда запрещены. У меня здесь лишь имеются *Мемуары*, относящиеся к революции» (XIV, 176, 428). Замысел Пушкина не был завершен, остались лишь черновой план, конспект и несколько разрозненных замечаний. Но и эти материалы, несмотря на их отрывочность, многое раскрывают. Пушкин предполагал начать свой труд

«с самого начала», вскрыть корни революционных событий в далеком прошлом. В плане и заметках почти нет ничего о самой революции, зато тщательно прослеживается линия политического и экономического развития страны с момента ее образования. Пушкин подчеркивает важность такого подхода: «Прежде нежели приступим к описанию преоборота (в первом варианте «великого преоборота». — Л. В.) испровергнутого во Франции все до него существовавшие постановления, должно сказать, каковы были сии постановления» (XII, 20).

С примером подобного подхода к революции Пушкин был уже знаком, в этом отношении он имел уже образец перед глазами¹ — *Considérations* де Сталь. Писательница предпослала непосредственному исследованию событий революции развернутый исторический обзор, который должен был объяснить происхождение революции, ее закономерность и неизбежность. «Французская революция, — писала она, — одна из величайших эпох в истории общества <...> Те, кто считают ее случайным событием, не заглядывали ни в прошлое, ни в будущее. За актерами они не увидели пьесы»². Она дает очерк истории Франции на протяжении восьми столетий, предшествовавших революции, отведя этому обзору около сорока страниц. В этом плане писательница была новатором и исключением среди первых историков, авторов книг о революции³.

План задуманного Пушкиным труда, факты, имена и события французской истории, отмеченные в нем, во многом совпадают с отбором имен и событий и их трактовкой в обзоре де Сталь. Однако эта близость объясняется не тем, что Пушкин следовал за французской писательницей, а скорее тем, что и де Сталь и Пушкин черпали сведения о французской истории из одного источника — *Опыта о нравах* Вольтера⁴. Совпадение с подходом де Сталь проявилось не в отборе тех или иных имен и событий, а в самом принципе изучения революции, в стремлении Пушкина заглянуть в глубины французской истории, чтобы понять современность.

Свое восхищение французской писательницей, идейную близость ее взглядам, глубокую признательность ей Пушкин выразил, выведя Жермен де Сталь героиней неоконченной повести *Рославлев*. Здесь она — живое воплощение органической связи России и Франции, носительница культурной памяти двух стран, символ родственных традиций. Используя заметки писательницы о ее пребывании в России, которые он очень высоко ценил («Взгляд быстрый и проницательный, замечания разительные по своей новости и истине <...> все приносит честь уму и чувствам необыкновенной женщины», XI, 27), Пушкин создал глубоко оригинальный портрет носительницы идей подлинного просвещения,

¹ *Considérations...*, I, p. 16.

² *Ibid.*

³ См.: *Ясенский Я.* Пушкин и история французской революции // Пушкин. Временник пушкинской комиссии 4–5. М.–Л., 1939.

¹ *Томашевский.* С. 198.

² *Considérations...*, I, p. 3.

³ В *Истории Французской революции* Тьера исторический обзор отсутствует, в *Истории французской революции с 1789 до 1814 г.* Минье обзор дан на шести страницах.

⁴ См.: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер XVIII первой трети XIX века. Л., 1978. С. 182–183.

гуманности и свободолюбия, «знаменитой гостью», «благородной чужеземки»¹, которую «Наполеон удостоил гонения <...> Байрон своей дружбы, Европа своего уважения» (XI, 29).

Пятая глава

«БЕССМЫСЛЕННЫЙ И БЕСПОЩАДНЫЙ...»

(Пушкин и г-жа де Сталь о политическом фанатизме)

Осуждение Людовика до того смутило все сердца,
что на долгое время революция казалась проклятой

Жермен де Сталь
Революция

Среди политических мыслителей Европы Жермен де Сталь одна из первых заинтересовалась феноменом *фанатизма* и сделала попытку его научного описания. Она выступила своеобразным «первопроходцем», опередившим свое время и наметившим пути исследования проблемы, приобретшей в двадцатом веке злободневную остроту. События первой половины трагического столетия (две мировые войны) вызвали необходимость нового осмысления психологической категории «фанатизм». Коллизии «масса и власть», «общественное мнение и насилие», «человек и государство» приобрели первостепенную значимость.

В связи с осознанием важности индивидуальной свободы в двадцатом веке особый интерес вызывает проблема диалектики (*перерождения*) всякой революции. Мысль Камю в памфлете *Взбунтовавшийся человек* (А. Camus, *L'Homme révolté*, 1951) — в революционную эпоху *Прометей* фатально перерождается в *Цезаря* — уравнивала миф и историю: архетип героя, «несущего свет», неизбежно модифицировался, по мнению писателя, в архетип властителя, «несущего тьму». Один из самых влиятельных исследователей в XX в. массовой психологии Э. Канетти в глобальном труде *Масса и власть* (E. Canetti, *Masse und Macht*, 1959) отверг подобную диалектику: уже в первой человеческой стае правителем мог стать, на его взгляд, только вождь, «несущий гибель». По его убеждению, в каждой человеческой «стае» жаждущие власти правители изначально владели искусством завлечь племя в силовое поле страха и смерти.

В связи с интересом к массовой психологии (политический фанатизм — один из ее аспектов) в XIX и XX вв. особую значимость приобретает анализ этапов Французской революции, с которой социологи и историки связывают первый широкомасштабный взрыв политического фанатизма в Европе. Эпоха террора предоставила важный материал для осмысления диалектики революции; свидетельства непосредственных участников и современников бурных событий, естественно, приобрели особую ценность. Жермен де Сталь так же, как Вальтер Скотт и Пушкин, принадлежала к интеллектуальной элите Европы конца XVIII —

¹ Пушкин, возможно, использовал и другие источники. См., напр.: *Гляссе А.* «Соблазнительные откровения» (Пушкин и французская мемуарная литература) // Вопросы литературы. 1993. Вып. 4. С. 65–68.

первой трети XIX вв., пытавшейся дать первоначальное научное (и художественное) осмысление психологии масс в эпоху революционного взрыва.

Дефиниция термина «фанатизм» в словаре пушкинского времени мало отличалась от современной: *психологическая категория, предполагающая непримиримость узкой идейной позиции в сочетании с резким неприятием инакомыслия.*

Пушкин употребил слово «фанатизм» (и его производные) девять раз. В его поэзии оно, как правило, заменяется каким-либо метафорическим эквивалентом («буйная слепота», «бешенство народа», «привычный пир народу» и т. п.). В работах де Сталь и романах В. Скотта этот термин встречается неоднократно.

В предисловии к книге *О влиянии страстей на счастье людей и народов (De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des peuples, 1796)* Жермен де Сталь определила предмет своего исследования как «science de politique»¹ («политическую науку») и сделала заявку на универсальные выводы: «Будущие поколения решат, обладали ли мы даром обобщать, абстрагировать факты и отделять личные впечатления от сущностного анализа»². С намеченной задачей она справилась вполне. Ее способность к научному описанию определялась многими факторами: талантом политического мыслителя, интуицией историка, и, что весьма важно, живыми впечатлениями *свидетеля-очевидца.*

Де Сталь испила трагический опыт революционных катаклизмов «полной чашей». В дни сентябрьских убийств в Париже 1791 г. разъяренная толпа женщин остановила карету, извлекла ее, и с криком: «Она увозит золото Франции!» — повлекла в Коммуну. Ей двадцать шесть лет, она ждет ребенка, спасло ее чудо: кто-то изолировал ее, заперев в здании. Позже она вспоминала, что за эти сутки чуть не умерла от страха и жажды. На гильотине погибли многие из ее знакомцев и друзей.

Подобный опыт побуждал докопаться до корней, «вскрыть» пружины управления массовой психологией. В наше время, как уже отмечалось, одним из завершающих исследований в этой области стала работа Э. Канетти *Масса и власть.* Де Сталь в *Passions* предвосхитила многие идеи Канетти. Обе книги составляют как бы два крайних звена, начальное и на данный момент конечное (опускаем промежуточные звенья) в изучении проблемы. Примечательно, что Канетти существенным рубежом считает именно эпоху де Сталь: «Со времен Французской революции эти извержения приняли современную форму»³. При всем различии авторской установки (де Сталь — не сторонница анархистской концепции) и характера трудов (исследование Канетти глобальное, универсальное, построенное в основном на *материале* этнографии и этнологии, а у

де Сталь — частное, локальное, связанное с опытом Французской революции) между книгами в описании механизмов деспотической власти есть и кое-что общее.

«Фанатизм» — одно из ключевых слов *Passions*: «Чистый фанатизм <...> заставляет придерживаться крайности во всех идеях»¹; «... для победы фанатизм не допускает щепетильности в выборе средств и собственные интересы оказываются под сомнением, если они построены на доброй воле (bonne foi)»².

Однако по отношению к эпохе Революции де Сталь не считает всеохватывающим термин «фанатизм» и часто заменяет его изобретенным ею расширительным понятием — «*l'esprit de parti*» («*дух партии*»)»³. Понятие «фанатизм» входит в него всего лишь как важная составляющая: «*Дух партии* состоит из *фанатизма* и из *веры*»⁴. Под *верой* понимается непоколебимая уверенность в правоте своей позиции.

Распространенное понимание *Passions* как руссоистской апологии страстей справедливо лишь по отношению ко второму тому, первый том *Passions* несколько не «апологетичен», он целиком посвящен раскрытию разрушительного воздействия страстей. Анализируя *дух партии*, писательница выявляет скрытые аффекты, питающие эту страсть. Композиция *Passions* подчинена поставленной задаче, соответственно названы главы: «О жажде власти», «О тщеславии», «О честолюбии», «О зависти», «О жадности», «О зависимости от алкоголя и азартных игр» (примечательно — Канетти через 160 лет назовет одну из глав «Классификация по несущему аффекту»⁵). Самая могучая, самая разрушительная и бесчеловечная из страстей по де Сталь — *дух партии*, как бы питается соками других низменных страстей, они служат ей своеобразным катализатором.

Критически развивая мысли Руссо, внося свое толкование страсти как злой, вредной, искажающей природу человека силы, трагически воздействующей на счастье людей и народов, де Сталь, одна из первых как социолог и психолог исследует на примере Французской революции политическую психологию масс. Во всех областях человеческой деятельности и культуры Жермен де Сталь всегда интересовалась прежде всего этические категории. Искусство, политика, социальные проблемы, — все рассматривается ею с позиции нравственного императива⁶. Проблема политической этики, своеобразный «антимакиавеллизм» — ключевая тема всех ее работ, кончая итоговой, вышедшей посмертно книгой *Размышления о главных событиях Французской революции (Considérations..., 1818)*. По ее мнению, *дух партии* приводит к принципиальной безнравственно-

¹ *M-me de Staël.* De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations. Lausanne, 1796. Т. 1. Р. 13. (Перевод французских текстов мой. — Л. В.) В дальнейшем: *Passions*.

² *Passions*. Р. 7.

³ Канетти Э. Масса и власть. М., 1997. С. 26. Перевод Л. Ионина. В дальнейшем: *Канетти*.

¹ *Passions*. Р. 202.

² *Passions*. Р. 217.

³ Буквальный перевод — «партийный дух». По-русски, однако, возникают ненужные коннотации, лучше, на мой взгляд, — «*дух партии*».

⁴ *Passions*. Р. 201.

⁵ *Канетти*. С. 55.

⁶ См.: Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1993. С. 62–70.

сти: это — «единственная страсть, которая создает добродетель из разрушения всех добродетелей»¹. «Воздействие страсти *дух партии*, — пишет она, — безгранично <...> мало кто обладает такой силой, чтобы его избежать»². Она подчеркивает: «...*дух партии* самое свободу требует с яростью деспотизма»³. Эта страсть «овладевает вами как вид диктатуры, заставляющей замолчать все авторитеты ума, разума и чувства»⁴.

Даже независимо мыслящие люди, попав под воздействие этой страсти, мгновенно меняются, их ум оказывается во власти узкого набора идей: «Всякая другая точка зрения объявляется изменой»⁵. Эта страсть как бы «коммуникабельность» со знаком минус: «она связывает людей между собой общей ненавистью»⁶ (ср. с Канетти: «...гневная раздражительность к тем, кто записан врагом»⁷). Де Сталь пишет о стремлении якобинцев расширить круг единомышленников и всех заставить мыслить, как они (ср. с Канетти: «...масса стремится к внезапному, быстрому и неограниченному росту...»⁸).

Страсть *дух партии*, по де Сталь, не только интеллектуальная категория, но и могучий иррациональный импульс, «слепая сила природы». Если умело раздувать страсти толпы, включить такие могучие механизмы, как голод и страх, можно достичь успехов, но конечный крах *фракционеров-фанатиков*, на ее взгляд, неизбежен. По мнению писательницы, якобинцы выпустили из бутылки могучего джина, с которым сами уже не могли справиться и который *пожрал* их самих.

Фанатизм воздействует и на самые благородные сердца, под его пагубным влиянием происходит «перерождение» личности, он подобен «тягчайшему опьянению, очнувшись от которого порядочный человек приходит в ужас от содеянного и несет до конца жизни крест покаяния»⁹. Примечательно, что и Канетти, анализируя психологию массы, пишет о подобном эффекте («... когда их заставляют оглянуться на свои дела, они не узнают ни дел, ни самих себя <...> Они говорят, что этого не делали <...>: «я не мог это совершить»¹⁰).

По де Сталь, красноречивый пример воздействия страсти *дух партии* на личность — судьба Кондорсе. К началу 1793 г. выяснилось, по словам Сталь, что он готов отказаться от самых дорогих для него идей, если в этот момент их разделяет противник, или от самых мудрых решений, если их предлагает враждебная сторона.

¹ Passions. P. 214.

² Passions. P. 229.

³ Passions. P. 203.

⁴ Passions. P. 204.

⁵ Passions. P. 214.

⁶ Passions. P. 208.

⁷ Канетти. С. 27.

⁸ Канетти. С. 28.

⁹ Passions. P. 227.

¹⁰ Канетти. С. 356.

С главой «О духе партии» органично связана глава «О преступлении». Для вождей-фанатиков «биологическая потребность совершать преступления»¹, — такая же «невольная» страсть, на ее взгляд, как «жажда крови у хищников»². Глава «О преступлении» перекликается с разделом книги Канетти «О выживании», посвященным безудержному стремлению правителей любой ценой удерживать власть (механизмы — страх и смерть). Эта мысль важна и для де Сталь: якобинцы оторваны от народа, у них одна цель — любой ценой сохранить власть. По Канетти, «выживание» требует от властителя горы трупов, архетип кровавого *героя*, в понимании ученого, — завоеватель, стоящий над грудой тел и чем выше эта груда, тем больше слава. Де Сталь в *Passions*, как бы предвидя это обобщение, приводит слова, якобы произнесенные Робеспьером: «Во Франции лишних два миллиона жителей»³. Своеобразным комментарием к этим словам могло бы послужить приводимое Канетти признание парижского палача: для гильотинирования одной жертвы ему требуется минута.

Одно из самых мрачных проявлений политического деспотизма, на взгляд де Сталь, — судебные процессы над Людовиком XVI и Марией-Антуанеттой. По мнению де Сталь, Людовик XVI, обладавший многими достоинствами, редкой для Бурбонов нравственностью, мало использовавший *lettres de cachet*, созванный после почти 200-летнего перерыва Генеральные Штаты (он во многом пошел на уступки Учредительному собранию), ни в коем случае не заслуживал казни. Для де Сталь принципиально сопоставление его с английским королем Карлом I. В конце жизни она посвятит этому сопоставлению главу в *Révolution*. Английский король, по ее мнению, был истинным тираном, мстительным, жестоким, не созывавшим двенадцать лет Парламент (в отличие от Франции, где он созывался регулярно), не признавшим права судившего его Трибунала. Но при этом Карл I, как она считает, был человеком решительным, волевым, сильного характера, сумевшим возглавить армию. Крупной личности, монархическому злодею *подобает* всенародный суд, публичная казнь на площади. Как видим, де Сталь не отвергает любую революцию, казнящую короля. В *английской* она находит немало правоты, что ей не мешает воспринимать Кромвеля как деспота. Она помещает его в один ряд с Карлом I, Ришелье, Робеспьером и Наполеоном. Людовик XVI же, по ее мнению, был слабохарактерным, нерешительным человеком, попавшим в исключительно сложную ситуацию. Поэтому, считает де Сталь, он вполне заслуживал снисхождения (по крайней мере, как предлагал Кондорсе, любого наказания, кроме казни). «Осуждение Людовика, — пишет де Сталь, — до того смутило все сердца, что на долгое время революция казалась проклятой»⁴.

¹ Passions. P. 232.

² Passions. P. 233.

³ Passions. P. 210.

⁴ Considérations..., p. 275.

Еще более вопиющее проявление «духа партии», на ее взгляд, — казнь королевы. Де Сталь довелось как бы на себе испытать «глухоту» фанатически настроенного народа. Летом 1793 г., в канун суда над Марией-Антуанеттой, она пишет защиту-апелляцию — *Размышления о процессе над королевой* (акт недюжинной смелости). В этом наиболее страстном и наименее изученном из ее сочинений есть две конструктивно важные идеи. Первая — христианская: истинная гуманность заключается в учете масштаба страданий. Эта часть целиком построена на контрастном, вызывающем к состраданию, сравнении: феерическое счастье в начале жизни королевы и немислимые мучения в конце (тюрьма, разлука с мужем и сыном, казнь Людовика). Вторую идею можно условно определить, как «феминистскую». Де Сталь вызывает к рыцарственному чувству французов (позорно казнить женщину), к их гостеприимству (королева — «гостья»), к материнским чувствам французов (ее безжалостно разлучили с малолетним сыном). Она раскрывает фатальную силу зловещей клички «Австриячка», придуманной врагами королевы, и пытается доказать, как мало подсудимая это прозвище заслужила. Предупреждая народ и судей, что бесчеловечное решение навеки обессмертит Марию-Антуанетту мученическим венцом, де Сталь провидчески предсказывает создание в подобных случаях апологетических мифов, окружающих жертву ореолом мученичества.

Под пером де Сталь описание психологического феномена *фанатизм* приобретает научный характер. Многоаспектный анализ одновременно конкретен и абстрактен, он как бы соотнесен с уровнем читательского понимания эпохи и в то же время нацелен на будущее. Сегодня он звучит на редкость актуально, сам термин *дух партии* животрепещуще современен.

Примечательно, что в схожей манере, но как художник освещает проблему политического фанатизма и Вальтер Скотт. Мы не располагаем свидетельством знакомства Скотта с *Passions*, но думается, что книгу де Сталь он хорошо знал (французским языком он владел свободно). Имя де Сталь гремело в Европе, особенно с того момента, когда она выступила против Наполеона, и тот, по выражению Пушкина «удостоил ее гонения». Широко известны были слова Байрона о том, что де Сталь сделала для умственной жизни Европы больше, чем все женщины, вместе взятые. Немаловажен и жгучий интерес европейцев к Французской революции, истории которой посвящена *Révolution*. Но даже, если Скотт и не читал *Passions*, он знал главные идеи книги, они как бы «носились в воздухе»; в этом случае был бы возможен разговор о типологической близости.

Скотт непримиримый противник всех форм фанатизма. В мир исторического романа он вступил с этой темой, при чем уже в первом романе *Уэверли* (*Waverley*, 1814) его концепция фанатизма предстает как глубоко продуманная, даже можно сказать, лично пострадавшая. В *Антикваре* (*The Antiquary*, 1816) политический фанатизм впервые осмысливается в связи с Французской революцией. В *Пуританах* (*Old Mortality*, 1817) Скотт усложнил и обогатил мотив, впервые в европейской литературе представив поистине гремучую смесь из фанатизма религиозного и политического.

Можно предположить, что *художественная* разработка темы фанатизма В. Скоттом для Пушкина оказалась не менее конструктивной, чем абстрактные размышления де Сталь. Проблема разрабатывалась в жанре исторического романа, решавшего ее специфическими средствами поэтики, что для Пушкина, думается, представляло живой интерес. Этот аспект творческой связи «*Пушкин — Вальтер Скотт*» — тема специального исследования; в настоящей работе мы смогли коснуться ее лишь бегло и опосредованно.

Мотив фанатизма с самого начала зазвучал в поэзии Пушкина в ключе де Сталь («В порывах буйной слепоты, В презренном бешенстве народа...» (II, 398); «О горе! о безумный сон! Где вольность и закон? Над нами Единый властвует топор» (II, 398); или позже: «При звучных именах Равенства и Свободы Как будто опьянев, беснуются народы...» (III, 2, 1028). Однако, его восприятие фанатизма отлично от концепции де Сталь: у него иной личный опыт. Россия не знала кровавого террора, поэт не испытал *на себе* эксцессы фанатизма. Но сама тема притягивала Пушкина с юности и поначалу нашла выражение именно в поэзии (*Вольность*, *Андрей Шенье*).

14 декабря 1825 г. — *его* страна, *его* история обернулись трагедией. Требовалось осмыслить восстание декабристов, а позже, не без связи с ним — восстание Пугачева. Для подобных раздумий больше подходила проза.

Естественно, народный бунт и фанатизм в восприятии поэта, — понятия не тождественные. *Фанатизм*, как считает Пушкин, — категория не только эмоциональная, но и интеллектуальная: он пронизан *единой идеей*. Не случайно все, кого он называет *фанатиками* — яркие мыслители. В *бешенстве* французских революционных масс поэт видит не только глас *фурий*, но и воздействие идей Просвещения — «союз ума и фурий» (III, 217). В конце XX в. появились работы, стремящиеся доказать, что демократические и либеральные идеи Просвещения вопреки намерениям просветителей и кажущейся логике развития в конечном итоге привели к Освенциму и к Калыме (не в этом ли смысле понял одну из сторон Просвещения Пушкин: «...уже на страже Иль Просвещение иль Тиран!»). Русский крестьянский бунт «ума» не содержит, но, хотя он, по определению поэта, «бессмысленный и беспощадный» (VIII, 364), все же и за ним, в глазах гуманиста-Пушкина, есть известная правота.

Де Сталь при всем стремлении к объективности остается пристрастной: она не признает за яacobинцами никаких заслуг, их фанатики-вожди, все до единого, по ее мнению, моральные чудовища. Пушкин, как и Вальтер Скотт, умеет видеть правоту всех лагерей. Об этом убедительно писал Ю. М. Лотман в статье *Идейная структура «Капитанской дочки»*: «Пушкину глубоко чужд односторонне дидактический подход к истории <...> Он видит, что у каждой стороны есть своя, исторически и социально обоснованная “правда”, которая исключает для нее возможность понять резоны противоположного лагеря»¹.

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. II. С. 420.

Примечательно, что наиболее значимые случаи употребления Пушкиным слов *фанатизм* и *фанатик* относятся к людям, глубоко им почитаемым: Николаю Тургеневу, Радищеву, Мильтону. Можно предположить, что мысленно он отослал к фанатикам также Пестеля, Якушкина, Лунина.

В понимании Пушкина *фанатизм* аморален и бесчеловечен. Поэтому, говоря о своих знакомцах, он считает необходимым сделать специальную оговорку и дать высокую оценку нравственных качеств данного деятеля. В *Записке о народном воспитании* поэт в своем первом обращении к Николаю I, выказывая недюжинную смелость, поэт рискует упомянуть имя Н. И. Тургенева, сопроводив его похвальной этической характеристикой: «Мы видим, что Н. Тургенев, воспитывавшийся в Геттингенском университете, несмотря на свой *политический фанатизм*, отличался посреди буйных своих сообщников *нравственностью* и *умеренностью* (курсив мой. — Л. В.) — следствием просвещения истинного и положительных познаний» (XI, 45).

В подобном ключе поэт строит и характеристику Радищева в статье *Александр Радищев* (1836), написанной для третьего номера «Современника». Он дерзает восхвалять автора *Путешествия из Петербурга в Москву*, утверждая прямо-таки в высоком стиле, что тот действовал «с удивительным самоотвержением и с какой-то *рыцарской совестливостью*» (XII, 33; курсив мой. — Л. В.). Однако в написанной ранее статье он считал необходимым высказать о Радищеве и слова осуждения: «...Со всем тем не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным: *политического фанатика*» (XII, 32; курсив мой. — Л. В.)¹.

Советское пушкиноведение, как известно, стремилось объяснить эту последнюю оговорку поэта вынужденной *данью* цензуре. На самом деле несогласие

¹ Другие употребления Пушкиным термина *фанатизм* (и его производных) для нашей темы менее значимы. В одном случае употребление Пушкиным слова *фанатик* имеет оттенок восхищения стойкостью и принципиальностью бойца за идею. Фанатиком Пушкин называет глубоко почитаемого им Мильтона: «Нет, г. Юго! Не таков Джон Мильтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый *фанатик* (курсив Пушкина. — Л. В.), строгий творец Иконостаса и книги *Defensio populi!*» (XII, 140). По отношению к самому себе, как своеобразный минус-прием, слово *фанатик* поэт употребил в ироническом контексте письма к П. А. Вяземскому от 13/IX 1825 г.: «Не демонствуй, Асмодей: мысли твои об общем, о суете гонения и страдальчества (положим) справедливы — но, помилуй, это моя религия, я уже не *фанатик*, но все еще *набожен*» (XIII, 225). Три раза Пушкин использовал наречие — *фанатически* и эпитет *фанатический* в значении крайний, безоглядный: «Их было четверо. Трое довольно незначущие люди, фанатически преданные Наполеону» (VIII, 150); «Тогдашние умники превозносили Наполеона с фанатическим подобострастием» (VIII, 125). Термин *фанатизм* Пушкин дважды применил, характеризуя религиозное рвение мусульманства и католичества: «Черкесы очень недавно приняли Магометанскую веру. Они были увлечены деятельным фанатизмом апостолов Корана» (VIII, 449); «Православие было горно католическим фанатизмом» (XI, 12).

Пушкина с Радищевым в тридцатые годы имело принципиальный характер, оно отражало изменившееся в это время отношение поэта к Французской революции¹. Вместе с тем Пушкин был уверен, что Радищев, пережив сложную диалектику переоценки начального и финального этапов революции, в конечном итоге осознал зловещий смысл триумфа *гильотины*: «...мог ли чувствительный и пылкий Радищев не содрогнуться при виде того, что происходило во Франции во время *Ужаса*? Мог ли он без омерзения глубоко слышать некогда любимые свои мысли, проповедуемые с высоты гильотины, при гнусных рукоплесканиях черни? Увлеченный однажды львиным рыком колоссального Мирабо, он уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра» (XII, 34).

В момент создания элегии *Андрей Шенье* Пушкин решительно не принимает якобинский террор («...Убийцу с палачами Избрали мы в цари. О ужас! о позор!» (II, 398)). Он полностью солидаризуется с Жермен де Сталь и с А. Шенье в оценке последнего этапа революции. Однако вряд ли можно согласиться с мнением Е. Г. Эткинда о присутствовавшей в сознании поэта аналогии гибели А. Шенье, приветствовавшего революцию и погибшего, условно говоря, *от Робеспьера*, и возможной судьбы Пушкина, якобы осознававшего угрожавшие ему *д в е* опасности: гибель от монархической власти, а при победе декабристов — от фанатиков, подобных Пестелю. Исследователь, на наш взгляд, прав, указывая на близость позиций русского поэта и его французского собрата, *казненного якобинцами* (Пушкин глубоко осознавал эту близость), на сложность и противоречивость отношения Пушкина к декабризму. Однако, вряд ли в сознании Пушкина возникало прямое сопоставление Пестеля с Робеспьером. Существенен и факт — о *победителях* или *побежденных* идет речь. Декабристы, свершив мученический подвиг, потерпели поражение. Этический подход обязывал расценивать их деятельность по совсем иной шкале, чем пришедших к власти, виновных в широкомасштабном терроре якобинцев. Попытка прогнозировать действия декабристов в случае победы восстания возможна, но с многими оговорками и в сослагательном наклонении.

Еще более сомнительной представляется гипотеза Е. Г. Эткинда относительно известного рисунка Пушкина с изображением виселицы. По мнению исследователя, рисуя пять повешенных, поэт примерял к себе не участь декабристов, а судьбу казненного на гильотине Шенье (мол, вот что могло бы быть и со мной, если бы победили люди типа Пестеля). Пушкинские слова под рисунком виселицы: «И я бы мог, — как ш...» обычно читают: «...как шут». Е. Г. Эткинд предлагает другое прочтение: «И я бы мог, как Шенье?»² Предположение Е. Г. Эткинда нам представляется сомнительным: вряд ли для Пушкина было возможным в момент казни декабристов думать о том, какой террор они ввели бы в случае победы и как они расправились бы с поэтом-оппозиционером. Правомерное

¹ Эткинд Е. Г. Божественный Глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 373. В дальнейшем: Эткинд.

² Эткинд. С. 163.

стремление пересмотреть упрощенно-социологические схемы близости Пушкина к декабристам привело ученого к другой упрощенности, еще менее вероятной, чем прежняя. Однако нельзя и не учитывать, что параллели в раздумьях Пушкина о декабристах и о судьбе Шенье в связи с якобинцами могли иметь основание: и здесь, и там попытки решить социальные проблемы крайними средствами, и здесь и там расчет на силовые приемы.

Слова «И я бы мог, как ш...» отзвук раздумий Пушкина о возможностях собственной судьбы, о своем отношении к декабризму. Известно, как легко «Его Величество Случай» мог привести поэта на Сенатскую площадь. После восстания потребовалось более детальное осмысление собственной позиции. Можно предположить, что поэт начинает мысленно примерять к себе ситуацию героев Вальтера Скотта (Уэверли, Мортон и мн. др.), оказавшихся волею судьбы между двумя лагерями и вынужденных обстоятельствами участвовать в борьбе фанатично настроенных людей, чьи идеи они не разделяют или разделяют не полностью (как позже «без вины виноватый» Петруша Гринев). Поэт ведь так и ответил Николаю I на прямой вопрос — где бы он был 14 декабря («на Сенатской площади»). Пушкин к этому времени, как можно предположить, в значительной мере осознавал ошибочность и обреченность пути декабристов. Но как найти точный нравственный ориентир в смутной «буре» противостояний антагонистических лагерей? Как выработать адекватную оценку неудавшихся восстаний и научиться признавать некоторую правоту мятежников?

После разгрома декабристов закладываются основы той историософской позиции, выработке которой способствовал весь сложный комплекс событий европейской и русской истории (1812, 1814 гг., французская революция 1830 г., польское восстание), которая найдет глубокое отражение в *Капитанской дочке* и в *Истории Пугачева*.

Хотя в обеих книгах о Пугачеве и нет каких-либо теоретических выводов или прямых авторских оценок фанатизма, эта тема здесь весьма существенна. Пушкин как бы стремится вовлечь читателя в «соразмышление», выработать самому оценку происходящего. В *Истории Пугачева* такую функцию несут объективно сообщаемые факты, рисующие зримую картину свирепости восставших: «Билову отсекли голову. С Елагина, человека тучного, содрали кожу; злодеи вынули из него сало и мазали им свои раны» (IX, 172). В *Капитанской дочке* увиденные Петром Гриневым кровавые сцены расправы, также побуждали читателя самому выработать свою позицию.

Пушкин стремится раскрыть проблему фанатизма во всей ее сложности и противоречивости, поэтому он считает необходимым нарисовать остервенение *обеих сторон*. Другой лагерь также проявлял и *во время* восстания, и *до него*, и *после* чудовищные жестокости (требовалась большая смелость, чтобы об этом писать): «Казни, произведенные в Башкирии генералом князем Урусовым, невероятны. Около 130 человек были умерщвлены посредством всевозможных мучений! «Остальных человек до тысячи (пишет Рычков) простили, отрезав им носы и уши» (IX, 361).

Изучение материалов пугачевского бунта, раздумья о восстании декабристов (возможно, и о различных вариантах развития событий в России в случае их победы), замысел создания *Истории Французской революции* (во время его реализации неминуемо возникла бы тема террора) — все это группировалось вокруг проблемы народа (*народ и власть, народ и образованное дворянство*), решаемой не совсем (или совсем не) тождественно пушкинским решениям середины двадцатых годов (*Борис Годунов*). В результате возникала принципиально важная для Пушкина мысль о неприемлимости и для России политического фанатизма и насильственных путей развития истории. Как итог долгих раздумий, конечная формула отлилась в афористические слова повествователя в *Капитанской дочке*: «...лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений» (VIII, 318–319; курсив мой. — Л. В.). Эту мысль Пушкин повторит с небольшим дополнением и в *Путешествии из Москвы в Петербург*, она, видимо, ему представляется принципиально важной: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества» (VII, 291–292). Заметим, что оба произведения были начаты в один год — 1833 — и трудно установить, где эта мысль появилась прежде. Все же можно предположить, что впервые она была продумана уже во время подготовки статьи о Радищеве, одной из самых глубоких и парадоксальных работ Пушкина, опубликованной, как известно, с большими цензурными купюрами лишь в 1841 г. Понимая, что эта статья вряд ли пройдет цензуру, поэт поместил дорожную для него мысль и в свое последнее прижизненное крупное художественное произведение.

Высказывание Пушкина повторяет концовку мысли Жан-Жака Руссо из его *Jugement sur le projet de paix perpétuelle de l'abbé de Saint-Pierre*: «Admironс un si bon plan, mais consolons-nous de ne pas le voir exécuté; car cela ne peut se faire que par des moyens violents et redoutables à l'humanité». Как известно, по поводу слов Руссо был длительный спор между Б. В. Томашевским, утверждавшим в 1930 г., что источник был для поэта важен¹, М. П. Алексеевым, прочитавшим по-иному комментарий Пушкина², и Ю. Г. Оксманом, писавшем: «Было бы глубоко ошибочно не только приписывать их (слова Гринева и сентенцию из статьи. — Л. В.) самому Пушкину, но и возводить их к предполагаемой цитате из Руссо...»³. Дискуссия возникла не случайно, революционный путь в советской политологии почитался как конструктивный. Наиболее убедительна, на наш взгляд, выраженная с осторожностью, но недвусмысленная, подытоживающая мысль Ю. М. Лотмана: «Бессспорно <...>, что вызывающая длительные споры сентенция повество-

¹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 135–138.

² Алексеев М. П. Пушкин и проблема «вечного мира» // Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 160–207.

³ Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над «Капитанской дочкой» // Литературное наследство. 1952. № 58. С. 138.

вателя принадлежит не Пушкину. Но из этого еще не вытекает того, что Пушкин с нею не согласен»¹.

Уверенность Руссо в утопии надежды на «вечный мир» связана с общим понятием социального утопизма, с мечтой о насильственном переустройстве общества. Примечательно, что раньше других уловила эту связь Жермен де Сталь: в *Passions* она описывает утопизм как один из истоков политического фанатизма. На примере якобинцев она раскрывает суть политической демагогии, сводящейся «к обратной стороне всякого социального утопизма». Одним из истоков политического фанатизма, который «пожирает поколения и империи», является, по ее мнению, своеобразный «прекраснодушный “идеализм”», желание утвердить приоритет мечты над реальностью, когда «понимание сущного подменяется учением о должном, а воображение может бесконечно черпать мотивы для энтузиазма и ненависти»².

Хотя Пушкин и не употребляет сам термин «утопизм», он, фактически, как и де Сталь, держит его в сознании. Естественно, понятия фанатизм и социальный утопизм — не тождественны, но фанатическое намерение сделать людей счастливыми, даже если для этого необходимо насилие, были заложены в утопических теориях, начиная с *Республики* Платона. Современный ученый, один из лучших французских пушкинистов Мишель Нике в статье *Антиутопизм Пушкина* (2000), весьма убедительно, на наш взгляд, проводит мысль о принципиальном неприятии поэтом социального утопизма³. Как он считает, поэту свойственен своеобразный «антиутопизм»: не «насилловать судьбу и время», не мечтать о внезапных «скачках» (Петр I, Наполеон, Германн), а стремиться к постепенному «улучшению нравов» без «насильственных потрясений». Усилия для реализации этой задачи и есть, по Пушкину — «великий подвиг» (VII, 48).

Какова же конечная пушкинская оценка Французской революции? В глазах его современников террор во многом свел на нет ее достижения. Лишь немногие были в состоянии оценить Революцию во всей ее сложности. Де Сталь, Скотт и Пушкин — в их числе. Де Сталь писала: «Французская революция — одна из величайших эпох в истории общества <...> Те, кто считают ее случайным событием, не заглядывали ни в прошлое, ни в будущее. За актерами они не заметили пьесы»⁴. «Французы боролись, чтобы добыть законную свободу, которая одна может дать нации спокойствие, благосостояние и соревнование»⁵. В таком же духе понимал значимость Революции и Вальтер Скотт. Устами героя романа *Антикварий* Скотт объяснял свою позицию: «Французы боролись <...> за создание конституции, обеспечивающей свободу для народа. И если теперь бразды прав-

ления захватила компания разъяренных безумцев <...>, то это часто случалось при великих революциях, когда в пылу борьбы прибегали к крайним мерам...»¹. И далее: «...революцию также можно сравнить с бурей или ураганом, который, пронся над какой-нибудь областью, причиняет большой ущерб, но сметает прочь болезнетворные застойные испарения и за временные бедствия и опустошения воздаст в будущем здоровьем и плодородием»². Мысли де Сталь и Скотта перекликаются с мнением русского поэта. В 1830 г., когда писать в позитивном ключе о Французской революции в России было невозможно, он выразил ту же антитезу, но более осторожно. Характеризуя рефрен песни *Ca ira!* — «Les aristocrates à la lanterne!», поэт писал: «...тогдашняя чернь остервенилась противу дворянства и вообще противу всего, что не было чернью»; «В крике *les aristocrates à la lanterne* один жалкий эпизод французской революции — гадкая фарса в огромной драме» (XI, 171).

Как отмечалось, в тридцатые годы Пушкин в какой-то степени пересматривает свои взгляды на французское Просвещение. Он с глубоким почтением отзывается о религии как о главном «источнике поэзии», важной части духовной культуры, выражает уважение к поэтам Озерной школы³, к католическим мыслителям. Однако при определении общей иерархии ценностей важна расстановка акцентов. Несомненно, его взгляды на историю и культуру меняются, становятся более широкими, но при этом, что принципиально важно, в главном Пушкин неизменно верен себе. Воспитанный с юности на идеях Просвещения, он до конца жизни остается рационалистом, недоверчиво относящимся ко всяческой мистике, убежденным противником всех форм идейного обскурантизма.

Итак, учитывая сложность и известную противоречивость пушкинских взглядов, неприятие фанатизма, социального утопизма, всех форм насилия (над судьбой, ходом времени, человеком и природой), можно сделать вывод о его концепции истории и историософской позиции: признавая естественный ход времени, не видя Золотого Века ни позади, ни впереди, отвергая исторический фатализм,

¹ Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 219.

² *Passions*. P. 202.

³ См.: *Niqueux M. L'antiutopisme de Pouchkine // L'universalité de Pouchkine*. Paris. 2000. P. 100–109.

⁴ В дальнейшем: *Considérations I*.

⁵ *Considérations I*. P. 142.

¹ *Скотт Вальтер*. Полн. собр. соч. в 20 томах. Т. 3. С. 396. В дальнейшем: *Скотт*. В его романах встречаются замечания о Французской революции такого рода: «...политического события, на которое лорд Гленаллен взирал со всем предвзятым ужасом фанатичного католика и законселого аристократа. Что же касается Олдбока, то он в своем отвращении к революционным принципам не заходил так далеко» (т. 3, 397). Олдбок: «Я буду хлопотать о ваших делах также горячо, как если бы разделял ваши политические убеждения» (говорит Олдбок, мировой судья, графу; 404). Антикварий: «выходит, что от меня <...>, рекомендовавшего спокойствие и умеренность, отреклись обе стороны как от человека, от которого можно ожидать государственной измены королю или народу?» (Т. 3, 409).

² *Скотт*. С. 307. Его герои охотно употребляют слово «фанатик», особенно часто оно встречается в *Пуританах*: «...мы оба фанатики» (Т. 4. С. 580); «... пламенный фанатизм» (Т. 4. С. 255); «...это наглая ложь бесстыдных фанатиков!» (Т. 4, 345); «... его вера <...> была свободна от всякого фанатизма» (Т. 4, 350).

³ См.: *Dolinin A. Aleksandr Pushkin and England (cycles of articles)*. Moscow: NLO. 2007.

расчет на искусственные скачки и повороты, придавая важное значение Случаю в истории, Пушкин, однако, не терял надежды на *постепенное улучшение нравов и разумное переустройство общества*. Политический фанатизм в этом варианте развития самим ходом истории был бы обречен на медленное, но неуклонное угасание.

Шестая глава

КНИГА ЖАКА АНСЕЛО ШЕСТЬ МЕСЯЦЕВ В РОССИИ

Мы в сношениях с иностранцами — не имеем ни гордости ни стыда <...>;
пред М-me de Staël заставляем Милорадовича отличаться в мазурке.

Пушкин
Письмо к П. А. Вяземскому

С Россией первой половины XIX в. французы знакомились, главным образом, по путевым запискам Жермен де Сталь *Dix années d'exil (Десятилетнее изгнание, 1821)*, Жака Ансело *Six mois en Russie (Шесть месяцев в России, 1827)* и Астольфа де Кюстина *La Russie en 1839 (Россия в 1839 году, 1843)*. Три дорожные дневника связаны генетически, но эта связь (иногда в форме отталкивания) не описывалась. Дорожные записки де Сталь и Кюстина привлекали внимание исследователей; книга Ансело практически не изучена¹. Посвященная ей статья Н. М. Волович фактически касается не самой книги, а отзывов на нее П. А. Вяземского и Я. Н. Толстого². А между тем ее значение немаловажно: в ней впервые иностранному читателю открывалась широкая картина жизни России первой четверти XIX в.

В начале XIX в. представление французов о России было самое темное, оно складывалось большей частью из разного рода отрицательных мнений, фантастических слухов и легенд, в целом составивших своеобразный негативный миф о России. В книге Жозефа де Местра *Санкт-Петербургские вечера (J. de Maistre. Les Soirées de Saint-Petersbourg, 1821)* детали русской жизни практически отсутствуют (что диктуется жанром беседы на религиозно-философские темы). Автобиографические произведения Сегюра, Жомини, Сен-Сира и других военных специалистов создавали специфическую картину: перед читателем возникала увиденная лишь в ракурсе войны Россия времен наполеоновской кампании. Русскому народу, по словам Пушкина, «вечному предмету невежественной клеветы писателей иностранных» (XI, 27), доставались либо вымышленные, либо неточные или негативные характеристики. Чтобы преодолеть привычные штампы, от

¹ Вольперт Л. И. Пушкин и книга Жака Ансело «Шесть месяцев в России» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия. II. Тарту, 1996. С. 105–129.

² Волович Н. М. Об одной французской книге из библиотеки А. С. Пушкина («Шесть месяцев в России» Ж.-А. Ансело). Пушкин и Москва: Сб. статей. М., 1994. <ч.> 1. В дальнейшем: Волович.

писателей требовалась изрядная творческая энергия, первыми ее проявили де Сталь и Ансело.

Книга *Десятилетнее изгнание* пронизана симпатией и уважением к русскому народу, с которым писательница связывала надежды на разгром Наполеона. Ее положение чрезвычайно сложное: патриотка Франции, она жаждет поражения французских войск. Враждебность к гонителю Бонапарту определила во многом страстность ее путевых записок. Она с благодарностью пишет о доброжелательстве простых людей по отношению к чужестранке-французенке, восхищается художественной одаренностью народа, отмечает реалии, детали быта, черты поведения, из которых складывается русский национальный характер. Однако она не стремится нарисовать широкой картины жизни страны, дать детального представления о социальном устройстве, институтах и аппарате власти. Ее больше интересуют вопросы русской истории, становление государственного устройства России, пагубная сущность крепостничества. В этом принципиальное отличие ее книги от путевых записок Ансело.

Жак-Арсен-Франсуа-Поликарп Ансело (Jacques-Arsène-François-Policarpe Ancelot, 1794–1854), французский поэт, драматург, прозаик, посетивший Россию летом 1826 г. в свите маршала Мармона, прибывшего на коронацию Николая I, явно прочил себя на роль *летописца*, которому предстояло познакомить французов с Россией в поворотный момент ее истории (перипетии престолонаследия, процесс над декабристами, коронация Николая I). И, действительно, в 1827 г. в Брюсселе вышла его книга *Шесть месяцев в России. Письма, тисанные г. Ансело г. Сэнтину в 1826 году, в эпоху коронации Его Императорского величества*, которая была мгновенно раскуплена и переведена на четыре европейских языка; потребовалось второе издание, оно вышло в том же году в Париже, несколько расширенное и с кратким предисловием.

Шесть месяцев в России была первой книгой иностранца, рисующей жизнь страны первой четверти XIX в. в относительной полноте. Из 44 писем, составивших путевые очерки, 38 посвящены России (20 — Санкт-Петербургу, 18 — Москве). Отдельное письмо большей частью описывает какую-нибудь конкретную сторону жизни (устройство армии, судебная система, женское образование, всеохватывающая регламентация — табель о рангах, роль ломбарда, состояние дорог, придворный этикет и т.п.).

Форма *Писем к Другу* (в предисловии он называет Сэнтину своим «лучшим» другом) создавала интонацию раскованную, непринужденную, позволяла апеллировать к пласту общей памяти. Заметим, что позднее и Кюстин для своих дорожных записок предпочел эту форму, с той лишь разницей, что адресовал письма не какому-либо конкретному лицу, а «абстрактным» друзьям. Ансело обращается к Сэнтину с вопросами, напоминаниями об их дружеских спорах, извиняется за повторы, длинноты, слишком натуралистические описания, иногда объясняет источник информации («ты понимаешь, что я излагаю лишь народное

мнение»)¹, подчас опасается, что «утомил описанием»². Однако этот своеобразный «стернианский» план лишен смелости мысли и обеднен отсутствием иронии, что особенно заметно при сопоставлении писем Ансело с *Путевыми картинками* Гейне, начавшими выходить (в несколько урезанном виде) приблизительно в то же время.

Путевые записки Ансело написаны пером опытного прозаика. У писателя цепкий взгляд, он внимателен к миру вещей, с увлечением описывает парады, интерьеры, наряды, в удачных фрагментах бытовые реалии предстают зримо, пластично. Очевидно многое почерпнуто не из вторых рук, а увидено собственными глазами, что, однако, не избавляет от отдельных неточностей и натяжек — неизбежных издержек жанра. Большое место в книге занимает фактологический пласт (Вяземский иронически отмечает пристрастие Ансело к «статистико-топографико-живописным подробностям»)³. В произведениях такого рода сведения часто почерпнуты из туристских справочников и гидов. Не преминул ими воспользоваться и Ансело, в связи с чем П. П. Свиньин выразил в «Московском телеграфе» (№ 21 за 1827 г.) справедливое раздражение. Он уличил француза, что тот, не ссылаясь на источник, многое взял из его книги *Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей*. Особенно ему досадно, что путешественник «заимствовал» не из русского, а из французского варианта. Но что же было Ансело делать? Русским языком он не владел, а воспользоваться подстрочником в таком случае было бы по меньшей мере странно (это же не перевод поэзии).

При описании путевых записок, ориентированных на постижение политической и социальной жизни страны, обычно небезынтересно выяснение позиции автора. Три создателя «русских» путевых записок — мыслители разных взглядов. Примечательно, что, принадлежа к противоположным политическим лагерям, де Сталь и Кюстин, оказавшись в России, во многом как бы сошлись во мнениях. Таково парадоксальное свойство самодержавной власти России: сблизить путешественников-европейцев противоположных взглядов и превращать их в либералов. Для де Сталь, создательницы (наряду с Б. Констаном) французской либеральной партии, убежденной поклонницы конституционной монархии английского типа, такая позиция естественна. Для нее неприемлемо крепостничество и отсутствие либеральных свобод в России. Возлагая надежды на Александра, как на просвещенного государя, которому, на ее взгляд, под силу провести необходимые реформы, она все же подвергает политическое устройство России принципиальной критике. Однако, избегая резких выражений, она

¹ Ancelot J.-A. Six mois en Russie. Lettres écrites a M. X.-B. Saintines, en 1826, à l'époque du Couronnement de S. M. Empereur. 2-me éd. Paris, 1827. p. 77. В дальнейшем: Ancelot. (Перевод всех французских цитат — мой. — Л. В.)

² Ibid. P. 404.

³ Вяземский П. А. Письмо из Парижа в Москву к Сергею Дмитриевичу Полторацкому. Московский телеграф. 1827. Ч. XV. № 11. С. 217. В дальнейшем: Вяземский. Письмо из Парижа в Москву.

всякий раз стремится уравновесить критику умеренной похвалой (напр.: «В гражданском отношении внутреннее управление в России страдает большими недостатками. Этой нации свойственны энергия и величие, но порядка и просвещения все еще не хватает»)¹.

Позиция Кюстина принципиально иная. Консерватор-монархист, в России он становится как бы прогрессистом, и эта роль для него не вполне естественна. Примечательно, что он сам отлично осознает свою непоследовательность: «...в России я рассуждаю как парижский радикал, отчего отнюдь не становлюсь меньше закоренелым аристократом в Париже»². Еще любопытней, что в оправдание такой позиции он апеллирует к Жермен де Сталь, напоминая ее *bon mot*: «...во Франции ты всегда одновременно и якобинец и ультра, в зависимости от того, кто на тебя смотрит»³. Упоминая ее имя, он как бы ставит себя с ней в один ряд (претензия, мало оправданная), а само «словцо» к нему имеет еще меньшее отношение: диссидент в своей или чужой стране — некоторая разница. Через шестнадцать лет в предисловии к своей книге Кюстин напишет, что три года не мог решиться на ее публикацию⁴, но авторы путевых записок оставили о России так много незаслуженных «преувеличенных похвал» (думается, первыми в этот ряд Кюстин мысленно поставил де Сталь и Ансело), что он счел себя обязанным «сказать правду»⁵.

Его *правда* тоже оказалась ограниченной: русского народа он не заметил во все. Его составляют, на взгляд Кюстина, лишь чиновники, полицейские, придворные, всякого рода администраторы и чернь. Он порицает все. Климат, дороги, царь, нравственность дам, православная религия, русское гостеприимство, педагогические учреждения, архитектурные памятники, народные праздники и еще многое, многое другое — все подвергнуто саркастической иронии. Но главный объект поистине беспощадной критики — «империя фасадов», русское самодержавие с его незаконностью и деспотизмом полицейского государства. Хотя взгляд Кюстина однобокий и явно пристрастный, искажающий цельную картину жизни страны, его книга-памфлет обладает неоспоримым достоинством: решительным неприятием всех форм политического деспотизма. Она до сих пор не потеряла ценности, как классическая модель критики любой тоталитарной системы (именно с такой позиции оценивал книгу А. И. Герцен).

Ансело приехал в Россию как любознательный путешественник, свободный от каких-либо политических пристрастий, кроме, разве, одного: его преследует сожаление о постигшей французов в Москве трагедии. Не случайно его письма завершает подытоживающая эту «больную тему» небольшая поэма *Воробьевы горы* (*La Montagne des Moineaux*). Во Франции Ансело почитается роялистом и

«поэтом-лауреатом», поскольку за свою трагедию *Людовик IX* (*Louis IX*, 1819) он был удостоен пенсии в 2000 франков и звания королевского библиотекаря. На самом деле его консерватизм весьма сдержанный, во многом он придерживается просветительских идей. Заметим в скобках, что и его корреспондент Ксавье Сэнтин, поэт, прозаик, драматург начал литературное поприще с поэмы *Счастье научного познания* (1817) и стихотворных дифирамбов *Взаимное обучение* (1820) и *Возрождение литературы и искусств в эпоху Франциска I* (1822). Следуя за просветителями, Ансело провозглашает естественные права личности (в частности, право светской женщины на равенство в семье). Об этом свидетельствуют феминистская позиция автора и реплики героев в вышедшем через год романе *Светский человек* (*L'homme du monde*, 1828)¹. Забегая вперед, скажем сразу: за книгу *Шесть месяцев в России* он был лишен пенсии и звания королевского библиотекаря.

Можно предположить, что Ансело, отправляясь в Петербург, внимательно прочитал путевые очерки Жермен де Сталь: другой подобной книги о России второго десятилетия XIX в. во Франции просто не было. Хотя мы не располагаем прямыми свидетельствами такого знакомства, косвенные намеки имеются — многие затронутые Ансело темы он продолжает в том же ключе и подчас в похожих выражениях (песни ямщиков, женское образование, продажа крепостных, русская форма галломании и др.). Упомянуть в то время имя де Сталь не рекомендовалось, ее книга *Рассуждения об основных событиях Французской революции* была во Франции запрещена.

Существенное воздействие книги *Десятилетнее изгнание* на Ансело все же проявляется не столько на тематическом уровне, сколько в трактовке проблемы национального характера и выработке позиции *объективного* и в то же время *доброжелательного* наблюдателя; важен ее способ видения чужой страны. Однако генетическая связь не бросается в глаза, не лежит на поверхности: иная историческая обстановка, другие проблемы приобрели злободневность, иное положение в России и самого гостя. Примечательно, что первым интуитивно ощутил эту генетическую связь именно Пушкин, что нашло отражение в его мгновенном отклике на приезд француза.

Известие о приезде Ансело в Россию впервые появляется в отделе «Смесь» «Северной пчелы» № 58 от 28 мая 1826 г.: «В здешнюю столицу прибыл один из отличнейших поэтов и литераторов Франции г. Ансело (Ancelot)». Рассказывалось о его занятиях («библиотекарь Его величества короля французского»), о наградах («кавалер Почетного Легиона»), о том, что он «прославился трагедиями своими». В заметке указывалось, что Ансело «привез с собою рукописную комедию под заглавием: “Инкуенито” <видимо, “Инкогнито”>. — Л. В.>, которая была принята единогласным решением на первом французском театре в Петербурге. Почтенный автор отдал оную здешней французской придворной труппе, в знак своего отношения к российской столице. Комедия еще не была играна

¹ *M-me de Staël*. Dix années d'exil. Bruxelles, 1821. P. 203.

² *De Custine A.* La Russie en 1839. Paris, 1843, 2. P. 79. В дальнейшем: *Custine*.

³ *Ibid.* 2. P. 79.

⁴ *Ibid.* 1. P. XXVI.

⁵ *Ibid.* 1. P. XXVI.

¹ *Ancelot J.-A.* L'Homme du monde. Paris, 1827.

в Париже, и осталась в репертуаре до возвращения автора в Отечество». В «Смеси» № 60 «Северной пчелы» (от 20 мая) рассказывалось об обеде, данном некоторыми здешними литераторами: «на нем присутствовало человек 30 литераторов и любителей словесности, русских и французских». Завершалась заметка сообщением о том, что Ансело, «к удовольствию всех слушателей», прочел отрывки из своей новой комедии.

В 1826 г. Пушкин почти наверняка пристально следил за «Северной пчелой». В ней не только публиковалась статья о *Евгении Онегине* (№ 132 от 4 ноября), рассказывалось о петербургском наводнении, о Коломне, о подготовке и проведении коронации (в Москве 22 августа), но и — что очень важно — печатались материалы следственной комиссии по делу декабристов. Он откликается на известие о приезде Ансело весьма оперативно, через неделю после сообщения «Северной пчелы». В письме П. А. Вяземскому от 27 мая поэт не без язвительности писал: «Читал я в газетах, что Lancelot в Петербурге, черт ли в нем? Читал я также, что 30 словесников давали ему обед. Кто эти бессмертные? Считаю по пальцам и не досчитаюсь» (XIII, 227).

Имя Ансело вызывает в сознании Пушкина ассоциацию с де Сталь, и это не случайно. В годы ссылки Пушкин испытывает особый интерес к французской писательнице. Жермен де Сталь, «семь лет гонимая деятельным деспотизмом Наполеона» (XI, 28), с момента появления ее книги об изгнании вошла в число тех писателей-изгнанников, чьи тени населяют мир ссыльного поэта (Овидий, Байрон, А.Шенье). Случаю было угодно оживить в памяти Пушкина образ знаменитой француженки и предоставить поэту за год до приезда в Россию Ансело возможность выступить в роли ее защитника. Необходимость защитить почитаемую писательницу пробудила в Пушкине публициста. В его первой публицистической статье, темпераментной и резкой, угадываются стилевые черты его будущих боевых статей (лаконизм, афористичность, насыщенность мыслью), а весь эпизод, как можно предположить, наполнился новым смыслом при известии о появлении в России еще одного французского писателя-путешественника.

Примечательно, что оба события (отпор А. Муханову и приезд Ансело) комментируются поэтом именно в переписке с Вяземским. Известно, что игровое эпистолярное поведение Пушкина, его творческий «протеизм» в какой-то мере связаны с ориентацией на корреспондента, «усвоением стилевой манеры адресата»¹. По живости, вдохновению, раскованности, пушкинские письма Вяземскому в эпистолярном наследии поэта занимают исключительное место. Остроумие Вяземского, его интеллектуализм, мастерское владение живой эпистолярной речью служили для поэта своеобразным катализатором. Пушкин, по-видимому, рассматривал свою переписку с ним как некое литературное задание, что отнюдь не исключало момента спонтанности. Во всяком случае, интересующие нас

письма Пушкина (о де Сталь и об Ансело) принадлежат к одним из самых блистательных.

В статье *О г-же Сталь и г-не А. М-ве*, оценивая ее книгу *Десятилетнее изгнание*, Пушкин вырабатывал свои требования к путевым запискам. Приезд Ансело снова привлек его внимание к этому жанру, однако, теперь его размышления обогащены прошлогодним опытом. Он угадывает неизбежность появления нового путевого дневника. Поэтому смысловое ядро его письма Вяземскому — необходимость продуманной организации источников информации для Ансело. По его мнению, ни в коем случае нельзя пустить дело на самотек: «Когда приедешь в П.<етер> Б.<ург>, овладей этим Lancelot (которого я ни стишка не помню) и не пускай его по кабакам отечественной словесности. Мы в сношениях с иностранцами не имеем ни гордости, ни стыда» (XIII, 279). Пушкин, как можно предположить, уже в это время догадывался, из какого источника получает Ансело свою информацию.

Вторая важная проблема, затронутая в письме, — как относиться к критике своей страны со стороны иностранца. Пушкин сознает, что она желательна, могла бы иметь позитивное значение для отечества, но для него исключительно важно, чтобы она была объективна и облечена в деликатную форму. Как отмечалось выше, образцом такой манеры, на его взгляд, были путевые записки де Сталь. В связи с этими размышлениями возникает необходимость выработки собственной концепции патриотизма. Пушкин отмечает с оттенком горькой самоиронии, что хотя его многое возмущает в родной стране, ему бы не хотелось, чтобы чужеземец разделил с ним «это чувство» (XIII, 279). Подобную «щепетильность» испытает (но уже после выхода книги Ансело) и Вяземский, но об этом — ниже. Примечательно, что скрытая, как бы «упрятая» любовь к отечеству прорывается в момент, когда ссыльный поэт преисполнен непреодолимого желания удрать из родной страны: «Ты, который не на привязи, как можешь ты оставаться в России? Если царь даст мне *свободу* (курсив Пушкина. — Л. В.), то я месяца не останусь». Мысленно он как бы слышит одобрительную похвалу друга: «Он удрал в Париж и никогда в проклятую Русь не воротится — ай-да умница» (XIII, 279).

Жанр путевых записок всегда может обернуться инсинуацией, важно не давать для этого повода. Именно в связи с этой мыслью в памяти поэта неожиданно возникает образ де Сталь: «Мы в сношениях с иностранцами — не имеем ни гордости ни стыда — при англичанах дурачим Василия Львовича; пред *М-me de Staël* заставляем Милорадовича отличиться в мазурке»¹. Имя де Сталь упомянуто мимоходом, по логике эпистолярной болтовни, но важно, что Пушкин ощущает связь двух эпизодов, де Сталь как бы незримо присутствует рядом, поэтому память подсказывает ее имя, пусть даже по незначительному поводу.

¹ *Вольперт Л. И.* А. С. Пушкин и госпожа де Сталь. К вопросу о политических взглядах Пушкина до 1825 года // Французский ежегодник. 1972. М., 1974. С. 17.

¹ Там же.

В своем предвидении Пушкин не ошибся, и когда через год вышла книга Ансело *Шесть месяцев в России* (она хранилась в библиотеке поэта¹), он, как нам представляется, смог найти в ней немало для себя интересного. Прежде всего, она давала возможность Пушкину мысленно воссоздать атмосферу знакомства Ансело с писателями: «Несколько русских литераторов, узнав о моем приезде в Петербург, захотели доказать мне, что Музы — сестры, и я был обязан их дружелюбному гостеприимству несколькими счастливыми минутами»².

В книге содержалась небезынтересная для Пушкина панорама отечественной литературы: «Русский литератор, г-н Греч, один из императорских библиотекарей, ученый филолог, автор грамматики, которая имеет законную силу в России, хотя и не была еще полностью издана, и редактор лучшего журнала в империи («Северной пчелы»), дал вчера большой обед, на коем присутствовали все выдающиеся литераторы, находящиеся ныне в Петербурге. Тут видел я г-на Крылова, который своим прелестным комедиям и еще более басням обязан европейской известностью; его прозвали русским Лафонтеном, и действительно, в его творениях находим простосердечие, прелесть, придающие ему некоторое сходство с нашим бессмертным *добряком*» (курсив Ансело. — *Л. В.*)³.

Созданная Ансело картина русской словесности не оставляла сомнений, «из чьих рук» она получена: «Г-н Бургарин (имя записано с ошибкой. — *Л. В.*), сотрудник г-на Греча, человек ума весьма замечательного, пишет ныне произведение, коего отрывки, уже напечатанные, приняты были с большим успехом; его название: “Русский Жилбаз” <...>. Здесь эту книгу ожидают с живым нетерпением, и если позволено заранее судить о достоинстве сочинения по мнению автора, то можно утверждать, что в отношении оригинальности картин, тонкости и остроумия наблюдений, книга вполне оправдывает ожидания»⁴.

Через год Пушкин вспомнит этот пассаж. Однако в 1828 г. он еще в неплохих отношениях с Булгариным и не разрешает себе прямой насмешки над «скромной» автохарактеристикой автора. И все же от легкой иронии в адрес «ведущих» литераторов он удержаться не может. К этому присоединится насмешка над нарисованной французом по меньшей мере «странной» панорамой русской литературы. В *Отрывках из писем, мыслях и замечаниях*, опубликованных в «Северных цветах на 1828 год» Пушкин с наигранным недоумением изумится: «Путешественник Ансело говорит о какой-то грамматике, утвердившей правила нашего языка и еще не изданной, о каком-то русском романе, прославившем автора и еще находящемся в рукописи, и о какой-то комедии, лучшей из всего русского театра, и еще не игранный и не напечатанный. В сем последнем случае Ансело чуть ли не прав. Забавная словесность!» (XI, 54). Но в это время он еще щадит

Булгарина. А вот в 1831 г., вспоминая этот отрывок, он не сдерживает своей иронии. В статье *Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов*, явно имея в виду Булгарина и противопоставляя ему Орлова, Пушкин напишет о последнем: «Он не задавал обедов иностранным литераторам, не знающим русского языка, дабы за свою хлеб-соль получить местечко в их дорожных записках» (XI, 208).

Пушкину могло быть небезынтересно прочесть «подробности» и о себе самом. Ансело весьма сожалел, что не сумел познакомиться с Александром Пушкиным, «молодым поэтом, одаренным изрядным талантом, чьи тяжкие ошибки были причиной изгнания его вглубь отдаленной губернии»¹). Примечательно, что желая отобразить характерные для русской поэзии стихи, Ансело, рядом со *Светланой Жуковского*, *Черепом Баратынского*, *Исповедью Наливайко Рыльева* (имя автора, разумеется, не названо), помещает прозаический перевод *Кинжала*. Ансело, неплохой поэт, мог бы по подстрочнику перевести и стихами, но, как он пишет, стремление к точной передаче мысли заставило его предпочесть прозу. Надо отдать ему справедливость, перевод изящен и точен (даже Вяземский расщедрился на комплимент: «прозою, но довольно верною и красивою»)². Судя по авторскому комментарию, видно, что из четырех отобранных стихотворений *Кинжал* вызывает наибольший интерес Ансело.

Пушкин вряд ли не заметил деликатной осторожности гостя, явно опасавшегося нанести ему вред: «Я раскрою тебе его имя, когда мы встретимся, а пока я не должен доверять бумаге, нескромной свидетельнице в России»³. Однако поэт мог учитывать также и возможность некоей «игры» с читателем, своеобразное «кокетничанье», способ привлечения внимания не столько к ссыльному поэту, сколько к «деликатному» автору (ведь эту деталь можно было бы уточнить и при встрече с другом). Ансело подчеркивает сложность ситуации Пушкина и уверяет, что даже раздобывание его стихов — трудная задача: «Почитаю себя счастливым, друг мой, что смог познакомить тебя с произведением, которое тут не легко раздобыть, поскольку автор не опубликовал его, и нет необходимости объяснять по какой причине»⁴.

В авторском комментарии, а по существу, первом печатном анализе *Кинжала*, Ансело устанавливает прямую преемственную связь пьесы с европейскими источниками: «Республиканский фанатизм, которым одухотворены эти стихи, яростная энергия вдохновившего их чувства, дают представление о том, какие идеи зреют в умах многих молодых людей Московии, какое они получили образование и как множатся связи между ними и различными европейскими народами»⁵. Так же, как когда-то де Сталь, француз уповает на добрую волю царя, од-

¹ *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина (Библиографическое описание). СПб., 1910. С. 139.

² *Ancelot.* P. 45.

³ *Ibid.* P. 46.

⁴ *Ibid.* P. 47.

¹ *Ancelot.* P. 48.

² *Вяземский.* Письмо из Парижа в Москву. С. 221.

³ *Ancelot.* P. 306.

⁴ *Ibid.* P. 306.

⁵ *Ibid.* P. 308.

нако времена изменились, у кормила — другой государь, за окном не 1812, а 1825 г., иной и путешественник. Изменился и характер надежды: не на истинный либерализм монарха, а на его гибкую, дипломатичную «политичность»: «Да утишит мудрость монарха эту экзальтацию, да успокоит она ее полезными и осторожными преобразованиями системы правления»¹.

Ансело считает необходимым предупредить об опасности настроений молодых бунтовщиков: «Эти идеи пока еще не глубоко проникли; но ими охвачены все те, кого называют в России образованными молодыми людьми, кто знаком с новыми нравами и современными институтами. И пусть не думают, что благодаря своей просвещенности они становятся менее опасными! Подобно их жилищам — кирпичным зданиям, с которых, при малейшем дуновении ветра, обваливается белая штукатурка и покрывающая их краска, у русских под блестящими одеяниями, в которые облачила их скороспелая цивилизация, открывается Тартар»². *Кинжал*, в его глазах, — выражение того опасного умонастроения, к которому русский деспотизм толкает критически мыслящую молодежь. Анализируя пушкинское стихотворение, автор как бы стремится опосредованно доказать, что заговор — неизбежное следствие неблагоразумной политики правительства. Любопытно, что некоторые обороты мысли здесь почти точно повторяют фразеологию Булгарина. Вспомним его записку *О царскосельском лицее*, поданную как раз в мае 1826 г., где обличались «преждевременное честолюбие» лицеистов, «неуместная самонадеянность проповедовать права, вредные для правительства»³. Аналогичны и призывы Булгарина к правительству в отношении молодых дворян «осторожными преобразованиями», «мягкой цензурой», «ласковым обхождением» «дать настоящее направление их умам»⁴. Это тот случай, когда источник информации восстанавливается без особого труда.

Позиция Ансело двойственна: он и осуждает заговорщиков, и одновременно восхищается ими. Не случайно его взгляд прикован именно к двум последним

строфам стихотворения, где прямо названо имя Занда, заколовшего кинжалом модного драматурга и царского шпиона Коцебу:

О, юный праведник, избранник роковой,
О Занд, твой век угас на плахе,
Но добродетели святой
Остался глас в казненном прахе.

В твоей Германии ты вечной тенью стал,
Грозь бедой преступной силе —
И на торжественной могиле
Горит без надписи кинжал.

Ансело близко убеждение Пушкина о необходимости держать всех тиранов в страхе. «Последняя мысль, — пишет он, — меня особенно восхитила: трибунал свободных судей (Ансело имеет в виду Средние века. — *Л. В.*) прилагал имя жертвы к инструменту мести; но здесь “горит без надписи кинжал” (курсив Ансело. — *Л. В.*), он угрожает всем тиранам, кто бы они ни были»¹. Вот как эти строфы звучат в переводе Ансело: «O Sand, martyr de l'indépendance! meurtrier libérateur! Que le billot soit le terme de ta vie, la vertu n'en consacre pas moins ta cendre proscrire; un souffle divin s'y conserve encore; ton ombre courageuse plane sur le pays si chère a ton cœur; elle menace toujours la force usurpatrice, et sur ton auguste mausolée brille, au lieu d'épithète, un poignard sans inscription».

Стремясь найти точный эквивалент ключевым словам оригинала, Ансело употребляет высокие дифирамбические эпитеты, способные передать яacobинскую страстность пушкинских строк: «martyr de l'indépendance», «meurtrier libérateur», «ombre courageuse».

В России, как известно, *Кинжал* распространялся в списках. *Nabent sua fata libelli* — не только книги, но и стихотворения. Парадоксальная ситуация: печатную жизнь пушкинское стихотворение обретает впервые во французском переводе. Не за этот ли перевод, комментарий и самый отбор стихотворения поплатился Ансело пенсией и должностью королевского библиотекаря? Во всяком случае, приглушенная нота сочувствия декабристам ощущается в его книге постоянно.

Тема восстания проходит лейтмотивом через весь путевой дневник. Она исподволь возникает уже в первых письмах в связи с описанием Петропавловской крепости. Сообщая о том, что один из бастаионов носит имя ее строителя — Трубецкого, Ансело восклицает: «Нельзя, мой дорогой Ксавье, удержаться от горестного чувства <...> в том самом месте, в котором благодарность Петра I почтила преданность и верность одного Трубецкого, другой Трубецкой томится в глубине темницы, уличенный в заговоре с целью убийства наследника Петра и со-

¹ Ibid. Ансело написал кантату на коронацию Николая, которая была исполнена 8/IX во французском посольстве в присутствии царя (утром этого дня венценосец имел беседу с доставленным из Михайловского Пушкиным), а 9/IX царь принял создателя кантаты — в камер-фурьерском журнале отмечен прием «французского автора Ансело». Анализируя это стечение обстоятельств, как «странные сближенья», Н. М. Сперанская не исключила возможности личного знакомства поэтов (Ансело оставался в России еще несколько дней). См.: *Сперанская Н. М.* Франсуа Ансело и его книга о России // Ансело Ф. Шесть месяцев в России. М.: НЛЮ, 2001.

² Ibid.

³ *Булгарин Ф. В.* 2-я записка «О царскосельском лицее». Цит. по: *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб., 1908. С. 239.

⁴ *Булгарин Ф. В.* Записка «О цензуре и книгопечатании вообще» // *Русская старина*. 1900. Сентябрь. С. 580. В дальнейшем: *Булгарин*. «О цензуре...». На сходство фразеологии Ансело и Булгарина обратила мое внимание Т. Кузовкина; хочу выразить ей свою признательность.

¹ *Ancelet*. P. 309.

крушения его империи»¹. В другом фрагменте, рисуя радостный весенний праздник на Неве, он внезапно вносит в описание трагическую ноту. Замечая среди общего веселья людей, с тревогой вглядывающихся в крепость, он высказывает предположение, что это, вернее всего, близкие или родные осужденных. Он предполагает, что в центре всех их помыслов — «виновники и несчастные жертвы заговора 26-го декабря»².

Последние письма почти целиком заполнены темой восстания, судебного процесса и казни, французы могли узнать из его писем о поведении декабристов на допросах, о реакции их близких (не всегда достойной, зато иногда — героической), о самом акте повешения (вплоть до деталей — разрыв веревки в момент казни). Он постоянно высказывает надежду, что Россия будет развиваться по пути прогресса: «И пусть экстравагантная и мрачная акция нескольких людей не отдалит от этого народа день освобождения, который рано или поздно над ним воссияет»³.

По трактовке Ансело «декабристской» темы можно составить представление не только о двойственности его позиции, но и о некоторой поверхностности его «либерализма». Он охотно пользуется привычными штампами («здесь нет места счастью, так как нет свободы»⁴, «эта нация, состоящая из отпускающих удары и получающих их»⁵. Негодуя против продажи крепостных, он деловито объясняет французам, сколько стоит крестьянин на рынке (от 3 до 4 сотен франков). Писемно реализует метафору (маркируя иронию курсивом), говорит об особом «российском» виде «людоедства»: этот помещик «съел *три тысячи крестьян*»⁶; во время фейерверка коронации «*крестьян было раздавлено в течение вечера на две или три тысячи рублей*». Последнюю фразу он сопровождает ироническим комментарием: «многие искренне сочувствовали их владельцам»⁷. Казалось бы, Ансело рассуждает о крепостничестве совсем в духе Жермен де Сталь, но все же это — другой уровень мысли, лишенный глубины и философичности, более плоский и мелкий.

С большим успехом он следует за ней в исследовании своеобразия русского национального характера. Ансело охотно сравнивает черты русского и французского национальных характеров, причем часто в пользу первого. Так же, как и де Сталь, он умеет заметить неповторимые черточки в поведении простых людей (мастерового, ямщика, крепостного). Ансело ценит в русских крестьянах презрение к опасности, которое они черпают в чувстве силы и ловкости, их неустраши-

мость. Заметим, что храбрость простых людей (например, «дерзкую удаль ямщиков»¹) отмечает и все порицающий Кюстин.

Особенно восхищают Ансело такие качества простых людей, как услужливость, мастерство и проворство в работе: кучу инструментов им заменяет один топор, которым они поистине творят чудеса. Он с похвалой отмечает отменную вежливость крестьян, составляющую «странную противоположность с их дикими лицами и грубою одеждою: не только говоря с высшими себе употребляют они учтивые выражения, которых не слышишь во Франции среди низших званий, но и между собою приводят они их при каждом случае: встречаясь, они снимают шапку друг перед другом и кланяются с учтивостью, которая, казалось бы, должна быть плодом воспитания, а у них она следствие природной благосклонности <...>. Знаю, что и у француза есть готовность услужить; но изучая оба народа, замечаешь ощутимую разницу в свойстве их услужливости. француз, помогая вам, следует своей природной живости, и вы, принимая от него услугу, видите по важности, которую он придает ей, что он знает ей цену; русский услуживает вам по природному побуждению и по чувству религиозному <...>. Если дело идет о спасении человека, француз осознает опасность и идет ей навстречу; русский видит перед собой лишь несчастного, готового погибнуть. Смелость одного — от ума, неустрашимость другого — в его природе»². Заметим, что и Кюстин отмечает вежливость людей всех сословий.

Любопытно, что Ансело различает простых крестьян и городскую чернь: последнюю он изображает весьма критически. Рисуя картину беспорядков, происшедших во время печально известного народного праздника в Москве в честь коронации, он не скупится на краски: «Царь сказал: дети мои, это все вам. Двести тысяч устремились к столам, и в минуту они были опустошены. Все, что было возможно съесть, съедено, все, что можно схватить, разграблено, схвачено, уничтожено со свирепостью, о которой даже трудно составить себе представление; затем чернь обрушилась на фонтаны, откуда вино лилось длинными струями, и у тех, кто находился рядом, пьянящая влага полностью похитила способность владеть собой. До этого момента отвратительное зрелище было не более огорчительным, чем то, что ежегодно мы видим на Елисейских полях. Однако вскоре беспорядок принял характер более разрушительный. Поняв буквально слова императора, толпа принялась крушить павильоны, амфитеатры, построенные для знати, снабженные креслами и стульями, снятыми у города Москвы. Эти хрупкие сооружения еще не были освобождены от благородных зрителей, когда толпа стала хватать скамьи и сиденья, разрывать занавеси, драпировку, украшения. *Кнут* (курсив Ансело. — Л. В.) не произвел впечатления. Толпа, у которой алкоголь возбудил жадность <...> разнесла доски, из которых состояли эти длинные галереи <...>. Все это длилось, пока генерал Шульгин, шеф полиции, узнав о грабеже, не явился во главе эскадрона казаков. Но даже кровавая распра-

¹ Ibid. P. 165.

² Ibid. P. 429.

³ Ibid. P. 44.

⁴ Ibid. P. 43.

⁵ Ibid. P. 73.

⁶ Ibid. P. 72.

⁷ Ibid. P. 375.

¹ *Custine*. 2. P. 33.

² *Ancelot*. Pp. 276, 281, 282.

ва, которую они обрушили на разрушителей, оказалась бессильной. Тогда генерал обратился к пожарникам, расположившимся на углу площади. Он распорядился включить помпы и вскоре, преследуемые казаками, опрокинутые силой воды, жестоко избиваемые, грабители вынуждены были спастись от двойного наказания, которое их преследовало. Таков был конец, друг мой, того, что здесь называют *народным праздником* (курсив Ансело. — Л. В.); увы, мой рассказ способен дать лишь слабое представление об этом отвратительном зрелище»¹.

Лейтмотивом в книге проходит мысль о трагедии французов в 1812 г. Единственную причину разгрома французов Ансело видит в пожаре Москвы и выдвигает собственную версию его возникновения. По его убеждению, подожгли не русские (им, мол, не было смысла губить собственные продовольственные склады), не Ростопчин (московская резиденция генерал-губернатора и окружающий его квартал сохранились в целостности, и — по логике Ансело — поскольку все кругом было сожжено, большего бесчестия на себя навлечь было бы трудно). Так кто же? Тут Ансело с торжеством первооткрывателя сообщает: *«англичане!»* Это, мол, они смекнули, как быстрее всего погубить Бонапарта, и, располагая большими деньгами, сумели своевременно «организовать» пожар. Версия Ансело — типичный «антибританский миф», созданный французом, вполне официальный и как нельзя лучше отвечающий чаяниям некоторых его соотечественников.

Российский патриотический «миф», как известно, утверждал, что Москву сожгли русские. Любопытно, что сами англичане придерживались последней версии. *Личный дневник 1812 года* английского генерала Роберта Томаса Вильсона, находившегося в ставке российского главнокомандующего на протяжении всей войны, пронизан убеждением, что Москву сожгли именно русские: «Когда Мюрат вошел в город, уже пылали казенные склады фуража, вина и водки, военных припасов и пороха <...>. Победоносный неприятель надеялся отдохнуть среди богатств и роскоши в ожидании мира, который Бонапарт обещал своей армии еще в Смоленске. Но русские решились на такое возмездие, каковое стало более гибельным по своим следствиям, нежели борьба посредством оружия»². При всем различии мифов, у них есть общая основа (об этом писал еще Л. Н. Толстой): деревянный город во время войны *не гореть не может*, и усилия к этому, как правило, прилагают все участники трагической неразберихи.

Книга Ансело при своем появлении вызвала два критических отзыва: П. А. Вяземского в июньском номере «Московского телеграфа» за 1827 г. и Я. Н. Толстого (некогда председателя общества «Зеленая лампа»), издавшего в 1827 г. в Париже брошюру «*Довольно ли шести месяцев, чтобы узнать государство? или замечания на книгу г-на Ансело “Шесть месяцев в России”*».

Отзыв Вяземского, в основном, отрицательный. Он критикует книгу за разного рода натяжки, преувеличения, за «бесцветный» стиль. Вяземский признает, что многое «описано верно» и автор не был, «как многие из собратий его, дви-

жим недоброжелательством к русскому народу и увлечен предубеждениями против России, но зрение его слабо и близоруко <...>. Россия, может быть, отчасти и видна в его книге, но видна как в зеркале тусклом и к тому же с пятнами, которое отражает предметы слабо и темно»¹. С последним утверждением, на наш взгляд, можно не вполне согласиться: разумеется, есть бесцветные фрагменты, но есть и бесспорно удачные (например, о загадочном пристрастии русских аристократов к цыганскому хору, о трагической доле рекрутов, о женском образовании, своеобразный гимн *топору* и мн. др.).

Вяземский не смог оценить и того факта, что Ансело сделал попытку нарисовать панораму русской литературы (пусть с «подачи» Булгарина). Хотя картина получилась и несколько искаженной (над чем иронизировал Пушкин), но все же автор книги назвал имена Жуковского, Карамзина, Крылова, Баратынского, дал важные сведения о Пушкине, предложил свой перевод лучших образцов русской поэзии. До того никому из французских путешественников такое и в голову прийти не могло. Жермен де Сталь с пренебрежением отметила лишь подражательный характер русской литературы. Кюстин назвал всего одно имя — Пушкин, наградив поэта весьма нелестной характеристикой — подражателя («*imitateur*»²): «Пушкин позаимствовал манеру письма у европейцев. Я не считаю его подлинным национальным поэтом»³. Кюстина можно понять, он не знал русского языка, а в переводе поэзия Пушкина теряла самобытность, оставались лишь общие места и штампы романтической поэзии. Кюстин посчитал себя в праве вынести оценку и Лермонтову. Передавая (правда, с чужих слов и не называя имени поэта), историю ссылки Лермонтова на Кавказ, он, преследуя свою постоянную цель обличения русского деспотизма, уверяет, что царская расправа последовала за чуть ли не «верноподданническую» элегию на смерть Пушкина⁴.

Бальзак, посетивший Россию в 1843 г. (он сопровождал два месяца Эвелину Ганскую в ее поездках по Петербургу), ни словом не упомянул о русской литературе. Правда, в его честь и «литературных приемов» не устраивали (как он позднее не без остроумия объяснит, ему досталась *оплеуха*, которую должен был бы получить Кюстин). Заметим в скобках, что русский поверенный в Париже П. Д. Киселев предлагал своему правительству использовать денежные затруднения Бальзака и предложить ему написать «опровержение клеветнической книги господина де Кюстина»⁵. Бальзак отвечал на слухи о будто бы состоявшейся договоренности в письме к Эвелине Ганской от 31/1 1844 г.: «Вот глупость! Ваш государь слишком умен, чтобы не знать, что купленное перо не имеет ни малейшего авторитета»⁶.

¹ *Вяземский*. Письмо из Парижа в Москву. С. 218.

² *Custine*. 2. P. 325.

³ *Ibid*. 2. P. 331.

⁴ *Ibid*. 2. P. 332.

⁵ *Моруа А.* Прометей, или жизнь Бальзака. Алма-Ата, 1990. С. 482.

⁶ Там же. С. 487.

¹ *Ibid*. P. 408.

² *Булгарин*. «О цензуре...». С. 132.

Вяземский мог, казалось бы, больше принимать в расчет и важную для жанра категорию «адресата». Содержание книги, пишет он, «для нас русских нимало не занимательно»¹. Но она была обращена к французам, и то, что было мало любопытно русским, для соотечественников Ансело могло представлять живой интерес. Критик, на наш взгляд, несколько необъективен, в первую очередь, из-за политических пристрастий. Как известно, Вяземский был горячим поклонником французских либералов: «Мы были учениками и последователями преподавания, которое оглашалось с трибуны такими учителями, каковы были Бенжамен Констан, Ройе Коллар...»². Естественна его острая неприязнь к французским «ультра», перешедшим после падения Наполеона в решительное наступление против либералов (например, в 1817 г. раздавались требования казни де Сталь или, по крайней мере, ее высылки из страны). А Ансело — монархист, его трагедия *Людовик IX* вызвала в 1819 г. одобрение роялистов. Вяземского раздражает, что в России француз принял позу защитника свобод: «...либерализма, тем более неуместного, что автор дома совсем не в рядах оппозиции, а либеральничает только в гостях»³. Вяземский в чем-то прав, но в чем-то и не совсем прав.

Либерализм Ансело, как уже отмечалось, несколько поверхностен, но все же даже за эту хилую «либерально-консервативную» позицию он заплатил потерей синекуры. П. П. Свиньин в письме от 20/V 1827 г. Михайловскому-Данилевскому не без злорадства сообщал: «...французский король выгнал его за сие творение из дворца, лишив звания своего *lecteur*»⁴.

По-видимому, тот же упрек, что ему адресовал Вяземский, Ансело заслужил и от французских либеральных газет. Во всяком случае, объясняя появление предисловия к второму изданию необходимостью восстановить истину о его статусе в России, он с горечью пишет: «После выхода первого издания книги некоторые газетные листки <...> искажая факты <...>, стали награждать меня такими ярлыками, как *рифмач из посольства, поэт на субсидии*» («*rimeteur d'ambassade*», «*poète salarié*»)⁵. Стремясь убедить читателей в своей полной независимости от посольства, он повторяет, что чувствовал себя в России свободно, ходил — куда хотел, разговаривал — с кем желал, и никому не давал ни в чем отчета.

По-видимому, он, действительно, был озабочен сохранением независимого статуса. Во всяком случае в сообщении «Северной пчелы» (№ 58, от 11 мая) о данном Николаем I свите маршала Мармона аудиенции имя Ансело не упоминается. Можно было предположить, что его попросту не сочли «достаточно важной

персоной»¹; однако предисловие ко второму изданию скорее подтверждает его версию: он сам не хотел быть упомянутым. Нежелание считаться официальным лицом было для него принципиальным. Видимо, упреки газет за статус «поэта-лауреата» его сильно задевали. Примечательно, что узнав о пенсии, назначенной царем семье Карамзина после смерти историографа, — поступке, одобренном русским обществом, — он не без горечи замечает: «Сколько насмешек это вызвало бы во Франции»².

Возвращаясь к отзыву П. А. Вяземского, заметим, что возможно были и иные мотивы для раздражения, в частности, не исключено чувство тревоги в связи с первым печатным опубликованием *Кинжала* в книге, мгновенно ставшей европейски известной, что могло бы при неблагоприятных обстоятельствах иметь тяжкие последствия для Пушкина (это предположение высказал во время обсуждения моего доклада в Хельсинки В. Э. Вацуро).

Но все же главной причиной неприятия Ансело, на мой взгляд, было оскорбленное национальное чувство Вяземского: неглубокий мыслитель, весьма урядный писатель, Ансело с явным ощущением превосходства, интонацией поучения судит подчас о мало ему известных предметах, приводит абсурдные анекдоты, к месту и не к месту дает уроки «либерализма». Размышления над книгой приводят Вяземского к довольно безрадостным выводам: «По большей части все напечатанное иностранцами о России составлено из пустяков, лживых рассказов и ложных заключений»³. Однако, как и Пушкин, Вяземский умеет посмотреть на россиян самокритичным, «остраненным» взглядом: «Впрочем <...> они не умеют смотреть на Россию, а мы ее показать» (курсив мой. — Л. В.)⁴. Так же, как и Пушкин, Вяземский новаторски стремится выработать философически-обобщенную позицию по отношению к недостаткам своей страны и к их критике со стороны чужеземца: «Таить погрешности свои не нужно; но указывайте на них с патриотическим соболезнованием, а не по расчету личной суетности. Я, признаюсь, был бы рад найти в иностранце строгого наблюдателя и судию нашего народного быта: со стороны можно видеть яснее и ценить беспристрастнее. От строгих, но добросовестных наблюдений постороннего могли бы мы научиться; но от глупых насмешек, от беспрестанных улик, устремленных всегда на один лад и по одному направлению, от поверхностных указаний ничему не научишься»⁵.

Таким образом, книга Ансело неожиданно приобрела важное значение как импульс и катализатор идей о ценности непредвзятой критики отечества, уви-

¹ Вяземский. С. 218.

² Вяземский П. А. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1886. Т. 10. С. 6.

³ Вяземский. С. 217.

⁴ Свиньин П. П. Письмо А. И. Михайловскому-Данилевскому от 20/V 1827 г. // Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 66.

⁵ Ancelot. P. 4.

¹ Вольперт Л. И. План Пушкина *L'homme du monde* и роман Ж.-А. Ансело *Светский человек* (мотив «неверной жены») // *Studia russica Helsingiensia et Tartuensia*. IV. «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту, 1995. С. 87.

² Ancelot. P. 40.

³ Вяземский. Письмо из Парижа в Москву. С. 231.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 232.

денного *остраненным* взглядом иностранца. Именно размышления о недостатках и достоинствах книги побуждают Вяземского сформулировать близкую пушкинскую концепцию: «Многие признают за патриотизмом безусловную похвалу всему, что свое. Тюрго называл это **лакейским патриотизмом, du patriotisme d'antichambre**. У нас его можно было бы назвать **квасным патриотизмом**» (выделено Вяземским. — *Л. В.*)¹. Как справедливо отмечает Н. М. Волович, Вяземский весьма удачно нашел счастлирое «словцо-неологизм», перекочевавшее впоследствии прямо «со страницы "Телеграфа" в основной словарный фонд русского языка»². Итоговая мысль, предвосхищающая позицию многих русских писателей XIX в. (Гоголь, Белинский, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин и др.), выражена Вяземским с впечатляющей силой: «Я полагаю, что любовь к отечеству должна быть слепа в пожертвованиях ему, но не в тщетном самодовольстве: в эту любовь может входить и **ненависть**» (выделено мною. — *Л. В.*)³.

Отзыв Я. Н. Толстого о *Шести месяцах в России* гораздо более снисходителен. Но и он отмечает рад несуразностей, натяжек, нелепых анекдотов и преувеличений. Вяземский в своей рецензии цитирует фрагменты из брошюры Я. Н. Толстого (откуда и мы берем цитаты), солидаризуясь с его критическими замечаниями. Однако Я. Н. Толстой видит в книге Ансело и много ценного. Отдавая должное автору, настаивая на мысли, что его книга выгодно отличается от подобного рода путевых записок, Я. Н. Толстой выносит ей высокую итоговую оценку: «На поверку должно по справедливости признать достоинства большей части сочинения г-на Ансело <...>. Впрочем, дай Бог, чтобы все те, кои пишут или будут писать о России, походили в отношении дарования и праводушия на г-на Ансело»⁴.

Жермен де Сталь провела в России три месяца, Ансело — шесть, Кюстин — полтора. При этом Кюстин за столь короткий срок побывал не только в Петербурге и Москве, но еще в Ярославле и Нижнем Новгороде, то есть, действительно, как отметил Герцен, изучал страну «из окна кареты». Так сколько же нужно времени, чтобы глубоко постигнуть нравы чужой страны? Я. Н. Толстой завершает брошюру ответом, хотя и выраженном в негативной форме, но вполне позитивным: «<...> книге г-на Ансело не достает, без сомнения, одной зрелости, а она приобретается только долгим пребыванием: и потому почитаю себя в праве заключить тем, что **шесть месяцев не довольно, чтобы узнать государство**» (выделено Н. Я. Толстым. — *Л. В.*)⁵. С этим выводом перекликаются и заключительные слова критического отзыва Вяземского: «Нет нам счастья на пишущих

путешественников <...>. Но повторяю, можно ли дожидаться нам от иностранца хорошей книги о России, которую видит он или из коляски, или из гостиных...»¹.

Дорожные записки де Сталь Пушкин оценил весьма высоко: «Взгляд быстрый и пронизательный, замечания, разительные по своей новости и истине» (XI, 27). Путевой дневник Кюстина он прочесть не мог (книга была опубликована после смерти поэта), но возможна гипотетическая реконструкция оценки: она наверняка была бы отрицательной (вспомним его слова из письма Вяземскому и известное письмо Чаадаеву от 19/X 1836 г.). Что касается дневника *Шесть месяцев в России*, то, хотя прямой оценки книги Пушкин не дал и в полемику с французом вступить не пожелал, все же два упоминания поэтом дорожных записок свидетельствуют скорее о его невысоком мнении о книге Ансело. Примечательно, что еще не ознакомившись с путевым дневником французского автора, но угадывая его скорое появление, в своем первом отклике на приезд Ансело Пушкин, предвосхищая настроенность Толстого и Вяземского, нашел афористическую формулу, сфокусировавшую их будущие размышления об истинном и «квасном» патриотизме: «Я, конечно, презираю отечество с головы до ног — но мне досадно, если иностранец разделит со мной это чувство!» (XIII, 280).

¹ Там же.

² *Волович*. С. 150.

³ *Вяземский*. Письмо из Парижа в Москву. С. 232.

⁴ *Вяземский П. А.* Письмо из Парижа в Москву // *Московский телеграф*. 1827. Ч. XVI. № 14. С. 170.

⁵ Там же.

¹ *Вяземский*. Письмо из Парижа в Москву. С. 232.

Седьмая глава
ПУШКИН И ШАТОБРИАН

Шатобриан приходит в книжную лавку с продажной рукописью,
но неподкупной совестью.

Пушкин
О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»

Проблема «Пушкин и Шатобриан» изучена основательно, но недостаточно. Вряд ли есть другой французский писатель, восприятие которого Пушкиным составило бы столь прихотливый рисунок, а само изучение творческой связи с которым оказалось бы столь драматичным. Поскольку оба писателя в своем идейном развитии претерпели сложную эволюцию, а отношение поэта к французскому в конце жизни решительно изменилось, всеобъемлющая оценка пушкинского шатобрианства должна была бы объективно учитывать все составляющие сложной проблемы. Однако до сих пор в описании этой творческой связи ученые, как правило, акцентировали либо приоритет двадцатых годов, либо — тридцатых, что искажало целостную картину.

В библиотеке Пушкина хранилось 26-томное брюссельское издание Шатобриана (1826–1832), все тома с художественными произведениями разрезаны. У Пушкина 17 упоминаний о Шатобриане (кроме посвященной ему статьи), 6 — в художественных произведениях, 5 — в публицистических, 2 — в письмах, 2 — в комментариях, имеются также 2 цитаты. В *Евгении Онегине* французский писатель упоминается в связи с кругом чтения героев («Любви нас не природа учит, А Сталь или Шатобриан», VI, 546; «Она влюблялась в обманы Шатобриана и Руссо», VI, 568; «Он иногда читает Оле // Нравоучительный роман // Где скромный Автор [думал боле] // О нравах [чем Шатобриан]», VI, 362). Здесь находится также перефразированная цитата из Шатобриана — «Привычка свыше нам дана, Замена счастию она», — вскрытая самим Пушкиным в примечаниях: «Si j'avais la folie de croire encore au bonheur, je le chercherais dans l'habitude (Шатобриан, VI, 193)»¹. Другая цитата из *Рене* приводится по памяти в письме к Кривцову от 10/II 1831 г.: «Il n'est de bonheur que dans les voies communes» (V, 192²). Она же приведена в *Рославлеве* (VIII, 154). *Рене* указан Пушкиным среди романов, герои которых сродни Онегину.

Интерес к теме «Пушкин и Шатобриан» возник уже в XIX в. (Н. П. Дашкевич, Алексей Н. Веселовский, Н. А. Котляревский и др.). С начала XX в. она не-

ожиданно стала основой, вокруг которой развернулась полемика о сущности категории *влияние*. Дискуссия завязалась вокруг поэм *Кавказский пленник* и *Цыганы*, которые ученые генетически связывали с повестями Шатобриана *Атала* и *Рене*. В. В. Сиповский попытался доказать, что влияние Шатобриана на автора *Кавказского пленника* было значительней, чем воздействие Байрона. С решительным опровержением такого взгляда выступил А. Л. Бем (*К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина*, 1914). В этой работе А. Л. Бем, фактически, заложил основы научной компаративистики в русском литературоведении. Хотя он подверг решительной критике концепцию В. В. Сиповского, он в то же время высоко оценил его заслуги: «Первым с научной стороны подошел к этому вопросу В. В. Сиповский в своей работе *Пушкин, Байрон и Шатобриан*, вошедшей в его книгу *Пушкин. Жизнь и творчество*. СПб, 1907»¹. Однако, по его мнению, тот занизил роль английского поэта и допустил ряд методологических ошибок. Сопоставительный анализ *Кавказского пленника* и *Атала* доказывает, с точки зрения Бема, что на всех уровнях (идейном, сюжетном, структуры образов) воздействие Шатобриана на Пушкина незначительно: «...не будь Байрона — литературное наследие Пушкина было бы иным <...>, не будь Шатобриана — наследие Пушкина осталось бы тем же»².

Утверждения Бема страдали некоторой прямолинейностью (образ «разочарованного эгоцентриста» все же вел происхождение от Рене, а не от Чайльд-Гарольда). Но в главном он был прав: для автора *Кавказского пленника* Байрон как художник и мыслитель был, действительно, ближе, чем Шатобриан. Поскольку дискуссия завязалась вокруг южных поэм, эволюция отношения Пушкина к Шатобриану в тридцатые годы Бема занимала мало³.

¹ Бем А. Л. К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина // Пушкин и его современники. СПб., 1911. Вып. XV. С. 148.

² Там же. С. 163.

³ Заметим, что работа Бема не потеряла методологической ценности по сей день, в ней предвосхищались многие достижения современной компаративистики. Так как имя Бема оказалось незаслуженно забытым, окруженным завесой молчания (о Беме не упоминают даже авторы работ о пушкинском шатобрианстве — Б. В. Томашевский, М. И. Гиллельсон, В. А. Мильчина), хотелось бы о нем напомнить. Альфред Людвигович Бем (в крещении Алексей, 1886–1945), закончив историко-филологический факультет Петербургского университета, примкнул к пушкинскому семинару С. А. Венгерова, работал с 1910 г. над изданием рукописей Л. Н. Толстого, редактировал толстовскую библиографию и сборники *Толстой. Памятники творчества и жизни* (1917–1920). Он — соавтор и соредатор пяти выпусков монументальной серии библиографий *Обозрение трудов по славяноведению* (1912–1919). Во время Гражданской войны эмигрировал, осел в Праге, преподавал в Карловом университете. С 1931 по 1939 г. его многочисленные эссе, заметки, полемические статьи выходят под общей рубрикой *Письма о литературе*. При вхождении советских войск в Прагу он был арестован, и никаких сведений о нем больше не появлялось. В 1996 г. в Праге, в знак благодарной памяти, чехи издали на русском языке книгу его работ *Письма о литерату-*

¹ *Chateaubriand F.-R. Rene* // Constant. Chateaubriand. Musset. М., 1973. Р. 47.

² *Ibid.* Р. 68.

В течение последующих 65 лет в советском пушкиноведении специальных исследований на тему «Пушкин и Шатобриан» не появлялось. Только Б. В. Томашевский в статье *Пушкин и французская литература* (1937) посвятил две страницы краткому обзору проблемы, а В. Л. Комарович в статье *К вопросу о жанре «Путешествия в Арзрум»* (1937) обнаружил ряд параллелей, указывающих на пародирование Пушкиным *Итинерария* Шатобриана (*Itinéraire de Paris à Jérusalem* — 1818) и высказал гипотезу о роли шатобриановского путевого очерка как жанрового прототипа для *Путешествия в Арзрум*¹.

С конца 40-х по конец 50-х гг., в связи с общим отношением в советском литературоведении к компаративизму, изучение европейских связей Пушкина почти прекратилось. Шатобриану, условно говоря, «не повезло» больше других французских писателей: он числился среди так называемых «реакционных романтиков», поэтому над изучением творческой связи с ним поэта тяготело как бы *двойное табу*. Но с начала 60-х гг. ситуация стала меняться к лучшему; доказательство тому — книга Б. В. Томашевского *Пушкин и Франция* (1960). Оказалось возможным включить в нее три страницы, посвященные Шатобриану. Выделив большинство пушкинских упоминаний Шатобриана, наметив основные этапы отношения поэта к французскому писателю, ученый подытожил обзор: «Шатобриан обладал в глазах Пушкина особым обаянием старшинства»². Однако исследователь вынужден был дважды прибегнуть к «фигуре умолчания»: почти ничего нет о дискуссии Сиповский — Бем (одна краткая сноска) и о духовных поисках Пушкина тридцатых годов.

И снова, как в начале XX в., последовал полемический ответ, но как бы с обратным знаком. На этот раз свое несогласие выразил американский ученый Симон Карлинский и как раз по поводу этих двух лакун. В статье *Pushkin, Chateaubriand, and the Romantic Pose* (1963) он, фактически, продолжил полемику Бема с Сиповским, выступив решительно на стороне последнего. В статье, посвященной проблеме, исследователь снова поднял вопрос: кто *первый* — Байрон или Шатобриан — ввел в европейскую литературу так называемую «романтическую позу». Карлинский привлекает новый материал, использует мнение самого Шатобриана из *Замогильных записок*, цитирует письма к французскому князю П. Б. Козловского и П. А. Вяземского и убедительно аргументирует: *первым* был Шатобриан. Однако эта оценка еще отнюдь не доказывала преимущественное воздействие Шатобриана на Пушкина времен южной ссылки. Карлинского не интересуют политические и эстетические пристрастия молодого Пушкина. Характерный пример: он просто сбрасывает со счета неприемлемость для Пушкина французского вторжения в 1823 г. в Испанию, главным вдохновителем которого

был Шатобриан. Известно, с каким сочувствием поэт следил за ходом испанской революции. Вспомним, что с именем лидера либералов, противником вторжения в Испанию, Манюэля, в строфе о «важном споре», который умел вести Онегин, Пушкин расстался трудней всего «О Байроне, о Манюэле, О карбонарах, о Парни, О генерале Жомини» (VI, 545); оно оставлено во всех промежуточных редакциях и опущено лишь в последней стадии работы над 5 строфой первой главы. В марте 1823 г. в Палате между Манюэлем и Шатобрианом, тогдашним министром иностранных дел, пять дней шли бурные прения — вводить ли войска в Испанию. Манюэль был лишен звания депутата и силой выведен из Палаты. Карлинский не затрагивает эпизода с Манюэлем, зато он детально анализирует религиозные взгляды Пушкина в заключительный период¹.

С середины 1980-х гг. стало возможным объективно исследовать духовную эволюцию Пушкина в тридцатые годы. В появившихся многочисленных работах на тему «Пушкин и религия», затрагивающих проблему переоценки поэтом французского вольнодумного XVIII в., нередко предлагается новая концепция его шатобрианства (Б. А. Васильев. *Духовный путь Пушкина*, 1976; В. Непомнящий. *Поэзия и судьба*, 1987; Ирина Сура. *Жизнь и лира*, 1995; Георгий Лескис. *Религия и нравственность в творчестве позднего Пушкина*, 1992 и др.). Однако как ранее мало останавливались на 30-х гг., так теперь почти не замечают 20-х.

Здесь возникает проблема сопоставления Шатобриана с Вольтером. По мнению многих упомянутых исследователей, в 1830-е годы Пушкин пересматривает концепцию просветительской идеологии и, в частности, Вольтера, к которому он якобы начинает относиться сугубо негативно. Подобная прямолинейность, думается, столь же несостоятельна, как прежняя, советская. Пушкинское отношение к Вольтеру во многом меняется, но он остается для поэта «титаном», «великим человеком» (см. с. 38–39 настоящей книги).

Такая позиция, однако, не мешала позитивной переоценке Пушкиным творчества Шатобриана. Ей посвящены последние работы, касающиеся незавершенной статьи Пушкина *О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»*, опубликованной посмертно в пятом номере «Современника» (1837). Как известно, Шатобриан предпослал своему переводу Мильтона двухтомный *Опыт об английской литературе* (1836), который, по-видимому, не без помощи А. И. Тургенева, в том же году попал к Пушкину и живо его заинтересовал: оба тома разрезаны, во втором томе есть закладка, и Пушкин перевел из первого тома несколько фрагментов. Когда статья публиковалась в «Современнике», перевод Пушкиным фрагментов из *Опыта...* Шатобриана не был к ней приложен. Позже статья по автографу, полностью, с включением переведенных фрагментов, была опубликована Н. К. Козминым в *Неизданном Пушкине* (1922).

ре, несколько ранее в США вышла его книга о Достоевском. В советском литературоведении до середины 1980-х гг. его имя не упоминается.

¹ Комарович В. Л. К вопросу о жанре *Путешествия в Арзрум* // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.–Л., 1937. Вып. 3. С. 326–328.

² Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 161.

¹ Karlinsky S. Two Pushkin Studies: 1. Pushkin. Chateaubriand, and the Romantic Pose // California Slavic Studies. 1963, 2. P. 102.

В 1979 г. М. И. Гиллельсон, детально описав разнообразные внетекстовые связи пушкинской статьи, предпринял интересную попытку реконструкции ее недописанной части. Поставив задачу прочесть *Опыт об английской литературе* «глазами Пушкина»¹, исследователь в работе *Статья Пушкина «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”»* попытался определить, какие именно главы труда Шатобриана могли вызвать наибольшее внимание Пушкина-читателя. По мнению Гиллельсона, в *Опыте...* поэта преимущественно должен был привлечь социально-политический аспект.

В. А. Мильчина в статье *Пушкин и «Опыт об английской литературе» Шатобриана*, одоблив идею подобной реконструкции, пожелала ее продолжить. Как она полагает, поэт в *Опыте...* не меньше интересовали и литературно-эстетические моменты (проблемы «художник и власть», «гений и его эпоха», «шекспировский миф», «условность театра Расина» и многое другое). Акцентируя особую актуальность для Пушкина в 1836 г. коллизии «поэт и власть», исследовательница обращает внимание на тот примечательный факт, что единственная закладка в пушкинском экземпляре *Опыта...* относится к тем страницам книги, где речь идет о злосчастной судьбе английского поэта Драйдена, подвергнувшегося суровым преследованиям со стороны герцога Букингемского. Однако в своей статье Мильчина рассматривает лишь этот аспект.

Таким образом, хотя подход всякий раз был узко конкретным (изучался либо один период, либо одно произведение), в целом в изучении творческой связи «Пушкин — Шатобриан» достигнуты весьма значительные позитивные результаты. Однако последовательный анализ непрерывно меняющейся пушкинской рецепции Шатобриана, с учетом объективной значимости всех периодов, до сих пор не был предложен, то есть нет и целостной концепции пушкинского шатобрианства.

Как уже отмечалось, сложная диалектика восприятия Пушкиным Шатобриана, включавшая неожиданные повороты, споры с «самим собой», *возвраты* к ранним оценкам, составила в целом весьма причудливую линию. Как это ни парадоксально, структурно значимым оказался *начальный* период: восприятие Шатобриана Пушкиным-лицеистом. Фактически, в конце жизни именно к подобной рецепции, но на ином, высшем уровне, возвратится зрелый писатель. Исходный этап характеризовался почтительно-восхищенным отношением юного поэта к признанному мэтру. Такая позиция была вполне закономерна. Прежде всего, именно так относились к Шатобриану люди пушкинского окружения: «арзамасцы», карамзинисты, старшие друзья. Естественно, в начале 1810-х гг. Пушкин разделял и всеобщее восхищение политической ролью Шатобриана — его смелой оппозицией всемогущему Бонапарту (подсчитывая впоследствии все случаи его оппозиции к властям, поэт никогда не забывал об этой — самой ранней). Можно предположить, учитывая упоминания Шатобриана в *Евгении Онегине*,

что немаловажными для молодого поэта были и восторги русской читательской аудитории по поводу новаторского «руссоизма» и *волебно-стиля* Шатобриана-художника.

Первый поворот в сторону критической переоценки совершается в годы южной ссылки: отношение Пушкина к Шатобриану претерпевает существенное изменение. Ему в это время решительно чужды не только религиозно-политические взгляды француза, его дипломатическая деятельность, но и его художественная практика (особенно неприемлем для Пушкина его стиль). Сдержанно-ироническое отношение, однако, отнюдь не мешает Пушкину внимательно следить за творчеством француза: он знает и речи Шатобриана в Палате, и его путевые очерки, и его художественные тексты, чему свидетельство, например, примечания Пушкина к собственным произведениям. Так, он исправляет в белом автографе *Элегии Овидию* (1821) неточность, допущенную Шатобрианом в *Мучениках*: «Овидий провел 9 лет в своем изгнании, а не 20, как говорит Шатобриан» (II, 728), или упоминает примечание к шестой главе третьей книги *Гения христианства* (1802) как важный источник сведений об А. Шенье «Долго славу его составляло неск.<олько> сл.<ов> сказан.<ных> о н.<ем> Шатобр.<ианом>» (II, I, 953).

Новый поворот начинается в последекабристский период конца двадцатых годов. Важен тот факт, что меняется не только Пушкин, но и Шатобриан. После 1824 г. француз из-за свойственного ему всю жизнь пристрастия к свободе печати неожиданно для самого себя снова оказывается в оппозиции, на этот раз к законному королю, Карлу X. Убежденного легитимиста стали шутливо величать «либералом». Такая позиция и вообще некоторая либерализация взглядов Шатобриана, видимо, импонируют Пушкину, который сам, как известно, претерпевает в это время сложную эволюцию; отказываясь от крайностей либерализма, он мучительно переосмысляет опыт декабристов. Оба писателя как бы движутся навстречу друг другу, начинается, условно говоря, курс на сближение. Когда Шатобриан в третий раз оказывается в оппозиции, вполне для него закономерной, — к «незаконному» королю, Филиппу Орлеанскому (Пушкин презрительно называл его «король с зонтиком»), поэт с восхищением пишет 21/VIII 1830 г. из Москвы Е. М. Хитрово: «Мне до смерти хочется прочесть речь Шатобриана в защиту прав герцога Бордосского. Он еще раз блеснул. Во всяком случае он снова попал в оппозицию» (XIV, 415).

В этот период в сознании поэта как бы идет медленная подспудная работа по переоценке творчества Шатобриана, главным образом, — публицистики и критико-эстетических работ, но в какой-то мере и его художественных произведений. Однако ироническое отношение прорывается иногда и теперь. Так, в незаконченном черновом наброске рецензии *«Путешествие к св. местам» А. Н. Муравьева* (1832) Пушкин не без легкой иронии вскользь упоминает о специфике «неомифологизма» французского писателя: «...он (А. Н. Муравьев. — Л. В.) не старается, как Ш.<атобриан>, воспользоваться противоположной <мифологией> Библии и Одиссеи» (XII, 217).

¹ Гиллельсон М. И. Статья Пушкина «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 231.

Поэт начинает испытывать все больший интерес как к взглядам, так и к творчеству Шатобриана, и, что важно, впервые у русского поэта возникает ощущение человеческой близости с французским писателем, общности их судеб. Примечательный факт: в разгар журнальной полемики с Булгариным в начале 30-х гг. поэт уже готов взять Шатобриана в союзники. Он дважды цитирует ядовитую фразу француза: «Они оскорбляют, но не дерутся» — «ils outragent, mais ne se battent pas» (*Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений*, XI, 168; *Опровержение на критики*, XI, 194).

Характерно, что теперь к критическим замечаниям в адрес Шатобриана подчас примешивается скрытая похвала. Например. Пушкину всегда было близко преломление Шатобрианом руссоистской антитезы «природа-цивилизация» как противопоставление гармонической природы дисгармонии человеческих страстей (*Кавказский пленник*, *Цыганы*). Однако теперь, критикуя Шатобриана за руссоистскую идеализацию «дикаря», он не упускает возможности отдать должное богатству его воображения: «...Шатобриан и Купер оба представили нам индийцев с их поэтической стороны, и закрасили истину красками своего воображения» (*Джон Теннер*, XII, 105).

В середине тридцатых годов имя Шатобриана все чаще упоминается Пушкиным в комплиментарном контексте. Стремясь доказать, что в Европе организаторами журналов, в отличие от России, становятся лишь крупные личности, при перечислении имен известных французских журналистов, первым он называет Шатобриана (*Обозрение обозрений*, XI, 194). Способность по заслугам оценить Шатобриана теперь становится в глазах поэта своеобразным эталоном художественного вкуса. То, что французский народ гордится Шатобрианом, — одно из свидетельств, опровергающих, по мнению Пушкина, антифранцузские нападки М. Е. Лобанова: «Народ <...> который и ныне гордится Шатобрианом...» (XII, 69). Знаменательно, что Шатобриан назван в ряду знаменитых имен, среди которых упоминаются католические писатели (Фенелон, Боссюэ, Паскаль, Балланш). Здесь же идет речь о том, что французский «народ <...> оказывает столь сильное религиозное стремление <...> так торжественно отрекается от жалких скептических умствований минувшего столетия...» (XII, 9).

Известно, что в тридцатые годы заметно меняется отношение Пушкина к религии. Все более актуализируется убеждение поэта, что религия — важная часть духовной культуры человечества. Видимо, такая переоценка происходит не без воздействия Шатобриана. Совсем «по-шатобриановски», он пишет в статье *О ничтожестве литературы русской* (1834) о религии как о «вечном источнике поэзии у всех народов» (XII, 78).

Однако качественный перелом в отношении поэта к Шатобриану падает на самый трагический — последний — год его жизни. С этой точки зрения пушкинская статья *О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»* (XII, 137–145) исключительно значима. Для нас важны не столько ее общие достоинства (интеллектуализм, насыщенность мыслью, концепция литературного перевода, роли критики, и многое другое), сколько тот факт, что, по капризу

судьбы, независимо от воли самого Пушкина, она как бы придала законченность рецепции и стала своеобразным завершающим аккордом изучаемой нами темы.

В работах Гиллельсона и Мильчиной речь идет, главным образом, об *Опыте английской литературы* Шатобриана. Ученых заинтересовали прежде всего моменты типологической общности, по удачному определению Мильчиной, «точки согласия», «точки притяжения», сближающие двух художников-мыслителей, в доказательство чего оба исследователя приводят обширные цитаты из *Опыта*... Сама пушкинская статья при таком подходе как бы несколько отошла на второй план.

А между тем в ней впервые появляется качественно новая оценка Шатобриана, как писателя необычайно крупного масштаба, не замыкающегося в рамках узко-национальной ориентации. Примечательно, что Шатобриан противопоставлен Пушкиным современной французской литературе, прежде всего романтической. Поэт считает, что французы «пренебрегали словесностию своих соседей», самоуверенно почитая себя непогрешимыми менторами. Пушкин чрезвычайно раздражен тем, как представлен Мильтон на страницах драмы Гюго *Кромвель* и романа Виньи *Сен-Мар*, каким нелепым болтуном, а иногда и шутком писатели разрешили себе изобразить великого человека. Автор *Опыта*..., напротив, на взгляд Пушкина, сумел отдать должное английскому поэту: «Перевод, изданный Шатобрианом, заглаживает до некоторой степени прегрешения молодых французских писателей, так невинно, но так жестоко оскорбивших великую тень». Многолетнюю изнурительную работу Шатобриана над *Потерянным раем* («труд тяжелый и неблагодарный») Пушкин оценивает как истинный переводческий подвиг (отмечая при этом слабости шатобриановской позиции «дословного перевода»).

Пушкин принимает теперь Шатобриана целиком как творца, мыслителя, выдающуюся личность. По мнению Пушкина, Мильтон и Шатобриан — в какой-то степени гении одного ряда. Трижды он величает Шатобриана «первым» из современных французских писателей. Поэт высоко оценивает теперь и его художественные произведения: два тома *Опыта*... — «столь же блестящие, как и все прежние его произведения <...> несомненные красоты, страницы, достойные лучших времен великого писателя».

Пушкин видит отдельные слабости шатобриановского эссе (например, недостаточное знание автором английской литературы), но это, в его глазах, мало что меняет. В *Опыте*... ему интересны не столько английская словесность и даже, как нам представляется, не социальные и эстетические взгляды француза, сколько сам автор, неповторимая личность, проглядывающая в каждой строке: «Много искренности, много сердечного красноречия, много простодушия (иногда детского, но всегда привлекательного) в сих отрывках, чуждых истории английской литературы, но которые и составляют истинное достоинство *Опыта*...».

Когда-то Пушкин решительно не принимал стилиевой манеры à la Шатобриан, но на этот раз — большая разница — речь идет о стиле эстетико-публицисти-

ческих эссе. Теперь ему крайне импонирует стилевая манера Шатобриана: «быстрое и широкое изображение различных эпох»¹. Этот способ воссоздания эпох близок ему самому. В таком духе он создавал картины нравов уже в ранней прозе (например, картины французской жизни времен Регентства в *Арапе Петра Великого*). Заметим, что предуведомление к *Опыту*... Шатобриан завершает словами о необычности своего эссе. Выделяя в нем сильное личностное начало, он подчеркивает широту собственных интересов и высоко им ценимую внутреннюю свободу: «Я брожу там и сям. Когда я встречаю Средние века, я говорю о них; когда наталкиваюсь на Реформацию, я останавливаюсь на ней. Если какой-нибудь английский роялист брошен в тюрьму, я вспоминаю свою камеру <...>; Лорд Байрон мне напоминает собственную ссылку в Англию...»². Чрезвычайно важен сейчас для Пушкина и тот факт, что мысль Шатобриана принципиально не политизирована. В переведенном им фрагменте *узловые слова*: «...мир настоящий <...> чуждый обществу политическому».

Пушкина издавна волновала коллизия «поэт и власть». Еще в начале двадцатых годов тени знаменитых писателей-изгнанников и мучеников населяли мир ссыльного поэта. Он всегда с восхищением писал о творцах, отстаивающих свою независимость, свое достоинство перед властью предрержащими. Овидий, навлекший на себя гнев Августа, Андре Шенье, не склонившийся перед якобинцами, Жермен де Сталь, решившаяся противостоять Наполеону, Лабрюйер и Лафонтен, не пожелавшие воспевать Людовика XIV, Вуатюр, навлекший на себя неудовольствие властей, преследуемый якобинцами Шамфор — все эти независимые творцы вызвали сочувствие поэта с юных лет.

Это — не только общеромантический интерес к непонятой и преследуемой личности, чаще всего творческой, но и внимание к ситуациям, близким самому Пушкину. Теперь с этой точки зрения оценивается и Мильтон. Скрытая аналогия прозрачна: «Не мог быть посмешищем развратного Рочестера и придворных шутов тот, кто в *злые дни*, *жертва злых языков* (курсив Пушкина. — Л. В.). В бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал *Потерянный рай*». Заметим в скобках, что и сам Шатобриан в *Опыте*... во многом судьбу Мильтона воспринимает через призму собственной участи: «Я сражался с Наполеоном, он атаковал королей <...>; теперь, когда в наших двух странах монархия клонится к упадку, нам, Мильтону и мне, больше нечего делать в мире политики...»³.

Шатобриан, вызвавший когда-то гнев Наполеона, с фатальным постоянством оказывавшийся в оппозиции к властям, естественно и органично попадает в ряд писателей, вызывавших своей независимостью восхищение Пушкина: «Тот, кто, поторговавшись немного с самим собой, мог спокойно пользоваться щедротами нового правительства, властью, почестями и богатством, предпочел им честную бедность».

Существенное значение для структуры пушкинской статьи имеет своеобразный «минус прием», незримое присутствие скрытого звена, ее автора. Триада очерчена четко: Мильтон, Шатобриан, Пушкин. Не случайно в строках о трагической судьбе Мильтона возникает мотив «злых дней», «злых языков», а во фрагменте о Шатобриане — тема «*продажной рукописи*», столь важной жизненной реалии для русского поэта: «Уклонившись от палаты перов, где долго раздавался красноречивый его голос, Шатобриан приходит в книжную лавку с *продажной рукописью* (курсив мой. — Л. В.), но неподкупной совестью».

Гибель поэта неожиданно придала законченность всей линии его отношения к Шатобриану, подсветила ее трагическим смыслом. Прерванная смертью статья Пушкина о переводе Шатобрианом *Потерянного рая* Мильтона стала как бы своеобразным финалом житнетворческого сюжета. В память врезалась выгравированная, как на медали, заключительная итоговая оценка Пушкиным Шатобриана: «Первый из современных французских писателей, учитель всего пишущего поколения».

¹ Мильчина В. А. Пушкин и *Опыт об английской литературе* Шатобриана // Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 145. Напомним характеристику стилевой манеры Шатобриана, данную Мильчиной: скопление разнородных фактов. «пунктирное» обозначение основных вех, синхронные срезы больших временных пластов, все, увиденное как бы с «птичьего полета».

² *Chateaubriand. Oeuvres illustrées*. Paris, 1853. P. 3. (Перевод мой. — Л. В.)

³ *Ibid.* P. 112.

Восьмая глава

КНИГА АЛЕКСИСА ТОКВИЛЯ О ДЕМОКРАТИИ В АМЕРИКЕ

Я еще под горячим впечатлением от его книги и совсем напуган ею.

Пушкин
Письмо к Чаадаеву

После Лицея интеллектуальные интересы Пушкина разрастаются, захватывают все более широкие пласты культуры, включая разнообразные достижения европейской мысли (философия, искусство, эстетика). В южной и северной ссылках идет неустанная, напряженная умственная работа. Интеллектуальный кругозор поэта неизменно расширяется, в обиход входят новые имена (европейские писатели, теоретики искусства, ученые, экономисты, религиозные мыслители). В написанном в Кишиневе в мае 1821 г. послании *Чадаеву* поэт как бы маркировал новый этап «самообразования»:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.
(II, 187; курсив мой. — Л. В.)

Пушкину свойственен критический подход к любому модному веянию, он ничего не принимает «на веру»: у него *своя* концепция «вольтерьянства», «руссоизма», «байронизма», «шатовбрианизма».

Одна из важных социально-политических идей, занимавших в тридцатые годы европейские умы, — демократическое устройство общества. В связи с ней — особый интерес к США. Европа ревниво следила за первыми шагами молодой республики, попеременно отдавая дань то восхищению, то недоверию. Оказалось, что не только деятели новой истории могут быть «мифогенными» (Наполеон), но и юные страны. В этом отношении важным событием культурной жизни Франции (да и всей Европы) стал выход в 1835 г. в Париже книги Шарля Алексиса де Токвиля *О демократии в Америке* (Charles Alexis de Tocqueville. *De la Démocratie en Amérique*). Она вызвала живой интерес и мгновенно стала классическим образцом описания социально-политической системы чужой страны.

Пушкин узнал о ней впервые из *Хроники Русского* А. И. Тургенева, присланной для первого номера *Современника* (подписан цензором 31 марта 1836 г.), где тот 16/II записал: «...вчера провел вечер на чтении Токвиля “О демократии (в Америке)”»¹. А. И. Тургенев стремился привлечь интерес русского читателя к книге и одновременно *успокоить* цензора: «Талейран называет его книгу умнейшею и примечательнейшею книгою нашего времени; а он знает и Америку, и сам Аристократ, так как и Токвиль, которого все связи с Сэнжерменском предместьем»².

По-видимому, Пушкин прочел книгу весной 1836 г., мгновенно приобрел ее для своей библиотеки и тут же упомянул Токвиля в статье *Джон Теннер* («Современник», 1836. Т. 3. Подписан к печати в сентябре 1836 г.). Как видим, знакомство поэта с книгой Токвиля и создание статьи *Джон Теннер* проходили почти одновременно, в его сознании имена французского мыслителя и полуграмотного «белого» индейца оказались органически связанными.

Тот факт, что поэт пожелал перевести на русский язык отрывки из французского издания книги Теннера *Рассказ о пленении и приключениях Джона Теннера в течение тридцати лет его жизни среди индейцев в Северной Америке*, вышедшей в Париже в 1835 г. (английский оригинал был издан в Нью-Йорке в 1830 г.), сам по себе знаменателен: Пушкин редко переводил прозу. По-видимому, ему было важно дать русскому читателю общее представление о США, о положении индейцев, об особенностях американской цивилизации. Об индейцах европейцы знали по романам, следовало их познакомить с реальным состоянием вещей: «Но Шатобриан и Купер оба представили нам индейцев с их поэтической стороны и закрасили истину красками своего воображения» (XII, 104).

Пушкин подтверждает свою мысль словами Вашингтона Ирвинга, процитированными в предисловии к переводу книги Теннера на французский язык Э. Блосвилем: «Дикари, выставленные в романах, так же похожи на настоящих дикарей, как идилические пастухи на пастухов обыкновенных» (XII, 105).

Книга Теннера произвела настолько сильное впечатление на поэта, что он решился на подробное изложение (и даже на частичный перевод) истории жизни сына бедного священника, похищенного в детстве индейцами. Видимо, в наивном рассказе полуграмотного автора Пушкин нашел подтверждение важным для него мыслям: «...показания простодушные и бесстрастные, они наконец будут свидетельствовать перед светом о средствах, которые Американские Штаты употребляли в XIX столетии к распространению своего владычества и христианской цивилизации» (XII, 104).

В публицистически заостренном вступлении к пересказу, а также в своих комментариях к словам Теннера Пушкин выразил негативную оценку методов американских «цивилизаторов»: «Препятствия, нужды, встречаемые индейцами <...> превосходят все, что можно вообразить» (XII, 105).

¹ Тургенев А. И. Париж (*Хроника Русского*) // *Современник*. 1836. Т. 1. С. 273.

² Там же.

Теннер и Токвиль, прочитанные поэтом почти одновременно, в чем-то звучали в унисон, дополняя друг друга и освещая действительность с разных сторон. Некоторые картины из *Демократии в Америке*, врезавшиеся в память Пушкину, а также мысли Токвиля, высказанные в главе *Современное состояние и возможное будущее индейских племен*, находили своеобразное подтверждение в простодушном рассказе аборигена. Мотивируя глубинные причины обреченности индейцев, Токвиль раскрывает вовсе не очевидные на первый взгляд механизмы вытеснения их с исконных земель. Как это ни парадоксально, фатальную роль в этом процессе сыграло поведение диких животных: они задолго до появления белых чувствовали их приближение и спешно покидали опасные места. У индейцев не было другого выхода, как следовать за зверями, ведь те — их *пища, одежда, тепло*: «...строго говоря, не европейцы сгоняют американских индейцев с их земель, их гонит голод»¹, обрекая «на кочевую жизнь, полную невыносимых страданий» (239). Заимствуя у Токвиля объяснение, а у Теннера реалии², Пушкин в тех же терминах строит свой комментарий: «Находясь в беспрестанном движении, они не едят по целым суткам <...>. Проваливаясь в пропасти, покрытые снегом, переправляясь через бурные реки на легкой древесной коре, они находятся в ежеминутной опасности потерять или жизнь, или средства к ее поддержанию» (XII, 105).

Пушкин не сомневается в подлинности рассказа Теннера. Примечательно, что в связи с проблемой аутентичности книги Теннера поэт упоминает именно имя Токвиля, два наблюдателя жизни индейцев оказались органично связанными одним контекстом: «Джон Теннер еще жив; многие особы (между прочим Токвиль, автор славной книги: *De la démocratie en Amérique*) видели его и купили от него самого его книгу» (XII, 105).

Статья Пушкина *Джон Теннер* и возникающая в связи с ней тема «Пушкин и Токвиль» исследованы недостаточно. «Вопрос о действительных источниках этой статьи в советском пушкиноведении, — писал М. П. Алексеев, — затронут еще слишком слабо, чтобы мы могли отделить в ней свое от чужого...»³. И все же можно попытаться это сделать. В черновике не отправленного к П. А. Чаадаеву письма от 19/X 1836 г. (оно, возможно, все же было прочитано Чаадаевым после гибели поэта⁴) Пушкин проявил живой интерес к книге фран-

цуза: «Читали <ли Вы> Токвиля? <...> Я еще под горячим впечатлением от его книги и *совсем напуган ею*» (XVI, 261; курсив мой. — Л. В.). Непосредственная, эмоциональная реакция, безусловно, — «свое». Чем же «напуган» Пушкин?

Книга Токвиля, предельно насыщенная фактическим материалом, в целом — апологетическая. Писатель дает высокую оценку политической системы США, независимости отдельных штатов, административного и судебного устройства. Он в восторге от позитивных результатов демократических свобод и мечтает о чем-то подобном для Европы: «И мне представилось, что та самая демократия, которая господствовала в американском обществе, стремительно идет к власти в Европе <...> Вся эта книга была написана в состоянии священного трепета, охватившего душу автора при виде этой неудержимой революции» (129).

Однако, как это ни парадоксально, одновременно с восхищением книгу провозглашают щемящие ноты разочарования и тревоги. Автор неожиданно для себя обнаружил зловещие «издержки» демократии: недостаток духовности, отсутствие подлинной культуры и образования (оно здесь исключительно *низшее* и его, увы! хватает). Фатально набирает силу процесс нивелировки личности, исчезают таланты, они поглощаются болотом «усредненности»: «...великие ученые станут редкостью» (345). С этой идеей органически связана проблема *всесилия большинства* (характерны подзаголовки глав: *Произвол большинства; О том, как большинство в Соединенных Штатах властвует над мыслью; Всесилие большинства таит в себе самую большую опасность для американских республик*).

Особое внимание Токвиль уделяет проблеме искусства. В главе «*С какой целью американцы занимаются искусством*» он раскрывает специфическое понимание функции искусства в США, определяемое во многом прагматическим подходом: «Воздух здесь пропитан корыстолюбием, и человеческий мозг, беспрепятственно отвлекаемый от удовольствий, связанных со свободной игрой воображения и с умственным трудом, не практикуется ни в чем ином, кроме как в погоне за богатством» (337). Как он считает, чрезмерное стремление к благосостоянию «заставляет людей развивать в своем сердце вкус к полезному за счет любви к прекрасному» (344).

Видимо, эти щемящие ноты и *напугали* Пушкина. Он стремится быть объективным и признает многие достоинства молодой республики: «Америка спокойно совершает свое поприще, доныне безопасная и цветущая, сильная миром, упорченным географическим ее положением, гордая своими учреждениями» (XII, 104).

Однако к демократическому правлению он явно относится с настороженностью и не разделяет доминирующей в книге Токвиля интонации. На его взгляд, нельзя восхищаться устройством общества, если в нем отсутствуют условия для разностороннего развития человека.

Можно предположить, что немаловажной для поэта оказалась позиция Токвиля по отношению к аристократии. Пушкин не мог не заметить в биографии француза сходство с собственной судьбой: автор книги, воспевающей демократию, был потомственным графом, принадлежащим к обедневшему аристократи-

¹ Токвиль А. де. Демократия в Америке // Пер. В. П. Олейника и др. М., 1992. С. 242. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

² См.: Вольперт Л. И. Книга А. Токвиля «О демократии в Америке». Пушкин и европейское мышление // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. Тарту, 2001. С. 109–125.

³ См.: Алексеев М. П. Пушкин и Токвиль // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 548. Здесь же дана литература по проблемам «Россия XIX в. — США», «Европейцы XIX в. — США», «Пушкин и Джон Теннер».

⁴ См.: Эйдельман Н. Я. Пушкин и Чаадаев (последнее письмо) // Россия / Russia. 1998. № 6. С. 3–23.

ческому роду (отличие их биографий в трагизме террора — дед Токвиля, защищавший короля перед Конвентом, был в 1793 г. гильотинирован).

Так же, как и русский поэт, француз высоко ставит культурную миссию аристократии и с горечью отмечает упадок в США аристократических родов (они имелись к югу от Гудзона), которые незаметно *растворяются* и *исчезают*. Поэт находит у Токвиля подтверждение своей излюбленной мысли: представители древних родов — носители исторической памяти, истинной образованности, чести и благородства («В аристократические периоды широкое хождение получают самые различные идеи, связанные с представлениями о достоинстве, могуществе и величии человека» — 342).

Пушкину важно, что благодаря книге Токвиля миру внезапно открылась малопривлекательная этическая доминанта США: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort) <...> такова картина Американских штатов, недавно выставленная перед нами» (XII, 104).

Примечательно, что пушкинская характеристика США совпала с мнением глубоко им почитаемого другого французского мыслителя — Сисмонди. Не случайно в *Записке о народном воспитании*, настаивая на необходимости преподавания в учебных заведениях политической экономии, поэт упомянул именно его имя («...по новейшей системе Сея и Сисмонди...» (XI, 316)). Можно предположить, что Пушкин был знаком с опубликованной в октябре 1825 г. в «Московском телеграфе» статьей Сисмонди *Об уравнении потреблений с произведениями*, в которой автор высказал близкое поэту мнение о США: «Основной интерес в жизни — барыш, и в самой свободной стране самую свободу стали ценить меньше, чем прибыль. Расчетливость и дух делячества присущи даже детям <...> Дух этот накладывает на моральную физиономию народа такое пятно, которое нелегко будет стереть»¹.

Пушкинским тревогам отвечает и опасение Токвиля по поводу возможного возникновения новых форм политического деспотизма: «Такая тиранья большинства может привести к автократии и всевластию одного, по отношению к которому все равны в своем ничтожестве» (345). Как мы знаем, на взгляд Пушкина, только родовитое дворянство может противостоять деспотизму самодержавия, в его оттеснении — считал он — «средство окружить деспотизм преданными наемниками и подавить всякую оппозицию» (VII, 53).

Элегические мотивы по поводу исчезновения древних родов звучали уже со времен его ранней прозы, в середине тридцатых годов они заметно усилились. Именно 1836 г. Пушкин возвращается к замыслу неоконченной поэмы *Езерский* (1832) и печатает несколько строф из нее в «Современнике»:

Мне жаль
Что нашей славы звуки
Уже нам чужды. Что спроста
Из бар мы лезем в tiers-état
<...> что тех родов боярских
Бледнеет блеск и никнет дух <...>
Что геральдического льва
Демократическим копытом
Теперь лягает и осел...
(V, 101)

Слышится прямая перекичка с Токвилем. Вместе с тем эти мысли непосредственно связаны с рассуждениями поэта о России, о Булгарине, упоминаемом, кстати, в этом стихотворении («...что их поносит шут Фиглярин»). Видимо, есть здесь и намек на теорию «официальной народности», ориентированную на массовое сознание, «усредненность» личности (своеобразный реакционный демократизм), сравнительно недавно сформулированную Уваровым, отношения с которым у Пушкина к 1836 г. заметно обострились. Конечно, сравнение с Россией условно, в ней нет демократического правления, но знаки ущербности такого правления Пушкину открыты.

Таким образом, в апологетической в целом книге Пушкин сумел уловить и «сублимировать» все разбросанные критические замечания Токвиля: об изъянах демократии, об опасности тиранических режимов, о нравственном и культурном оскудении. Становится понятно, почему поэт «совсем напуган» книгой Токвиля и почему пушкинское вступление к статье содержит такие инвективы в адрес общественного устройства США: «большинство, нагло притесняющее общество, <...> родословные гонения в народе, не имеющем дворянства <...> талант, из уважения к равенству, принужденный к добровольному остракизму» (XII, 105).

В середине тридцатых годов Пушкин вообще мало верит в возможность политического преобразования мира. Испытав разочарование в дворянской революции, бесконечно далекой от народа, в тактике карбонариев («Но какой же народ вверит свои права тайным обществам и какое правительство, уважающее себя, войдет с оными в переговоры?»; XIII, 55), в народном бунте, не видя «золотого века» позади, не принимая действительности, не обольщаясь и парламентаризмом («слова, слова, слова»; III, 369), он обращается к этическим проблемам. Именно летом 1836 г. Пушкин знакомится с книгой Токвиля *О демократии в Америке*, пишет статью *Записки Джона Теннера*, читает *Опыт об английской литературе* Шатобриана, начинает для «Современника» статью *О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»*. При всем кажущемся различии этих произведений, между ними есть глубокая связь: они так или иначе идейно соотносятся с проблемой независимости личности.

Об узлом противопоставлении свободы *истинной* и свободы *мнимой* (la liberté vraie et la liberté fausse) Пушкин узнал уже в юности из работ де Сталь,

¹ Цит. по: *Аникин А. В.* Муза и мамона: Соц.-экономич. мотивы у Пушкина. М., 1989. С. 89.

Шатобриана и Сисмонди, однако французские мыслители в то время большей частью использовали оппозицию *мнимой* и *истинной* свободы в применении к политическим коллизиям. Их концепцию Пушкин теперь принимает в расширительном смысле. В самый трагический год жизни он переносит проблему в этический план. Идея самоценности индивидуума нашла яркое выражение в одном из самых «европейских» стихотворений Пушкина — *Из Пиндемонти* (1836).

Так же, как когда-то *Вольность* стала знаком пушкинского юношеского либерализма, *Из Пиндемонти* — одно из лучших последних лирико-философских стихотворений поэта, в какой-то мере его завещание — стало воплощением его этической позиции в последний год жизни. Стихотворение опосредовано связано с книгой Сисмонди *О литературе южной Европы*, из которой Пушкин, по мнению Б. В. Томашевского, узнал об Ипполите Пиндемонте (в книге стихи итальянского поэта обильно цитировались), но и, на наш взгляд, с книгой Токвиля. Как нам представляется, *Демократия в Америке* стала для Пушкина своеобразным импульсом к созданию стихотворения, в нем звучит и приятие концепции Токвиля, и принципиальный спор с ним.

В книге француза есть важная для понимания творческой связи со стихотворением Пушкина глава *Об индивидуализме в демократических странах*. Анализируя ситуацию в США, автор как бы находит известный противовес процессу «нивелировки» личности в этой стране — *индивидуалистическую мораль*. Понятие «индивидуализм», по утверждению Токвиля, только что появилось, оно еще настолько «свежее», что нуждается в определении. Токвиль пытается его формализовать: «Индивидуализм — это взвешенное, спокойное чувство, побуждающее каждого гражданина изолировать себя от массы себе подобных и замыкаться в узком семейном и дружеском кругу. Создав для себя, таким образом, маленькое общество, человек охотно перестает тревожиться обо всем обществе в целом» (373).

Для Пушкина также важен моральный аспект проблемы: никакое политическое устройство не способно дать человеку свободу, истинная свобода — свобода внутренняя. Узловая мысль стихотворения *Из Пиндемонти*: «Иная, лучшая потребна мне свобода». О том же пишет и Токвиль: «Я думаю, что демократические народы испытывают естественное стремление к свободе; будучи предоставленными самим себе, они ее ищут, любят и болезненно переживают ее утрату» (373).

В главе об индивидуализме Токвиль защищает право на внутреннюю свободу и право на принципиальное *неучастие* в делах общества. Пушкин присоединяется к такому взгляду:

Зависеть от властей, зависеть от народа —
Не всё ли нам равно...
...для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи.

Этический пафос стихотворения *Из Пиндемонти* по отношению к книге Токвиля, можно сказать, амбивалентный: поэт присоединяется к гимну внутренней свободе, звучащему в цитированных строках, но одновременно разрешает себе иронию над «святой святых» токвилевской демократии — «свободой печати» (глава *О свободе печати в Соединенных Штатах*) и над важностью проблемы налогообложения:

Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспаривать налоги,
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.¹
(III, 1, 420)

Описывая позицию Пушкина, А. Эткинд вводит по отношению к стихотворению *Из Пиндемонти* понятие «негативная свобода» и справедливо квалифицирует процитированные строки как спор поэта с Токвилем, который, по мнению ученого, продолжал верить «...в необходимость всеобщего политического участия, ценить прелесть позитивной свободы»². Но с мыслью А. Эткинда о том, что «минус-прием» поэта близок концепции анархистов и в дальнейшем мог бы привести к бунтарской позиции à la Бакунин (исследователь цитирует слова Бакунина, прямо отсылающие к Пушкину: «...сплотим все разрозненные мужицкие взрывы в народную революцию, *осмысленную и беспощадную*»³), согласиться трудно. На наш взгляд, позицию Пушкина правильнее определить как некоторую *отстраненность* от официальных взглядов, нежелание участвовать в общественной жизни. Намека на бунтарство в ней нет. Можно предположить, что, скорее всего, увлекшись спором с Токвилем, поэт на какой-то момент изменил себе и «переборщил», дал волю минутному порыву. Гораздо более «по-пушкински» звучали его известные слова, написанные приблизительно в то же самое время в письме Чаадаеву от 9/X 1836 г.: «Это отсутствие общественного мнения, это без-

¹ На тему этой статьи мною был прочитан доклад на пушкинской конференции (Рим — Венеция) в октябре 1998 г. Одновременно со мной к мысли о связи пушкинской рецепции книги Токвиля со стихотворением *Из Пиндемонти* пришел А. Эткинд. Я благодарна ему за предоставленную мне возможность в марте 1999 г. ознакомиться с текстом его неопубликованной статьи *Иная свобода: как Пушкин читал Токвиля*. Эта статья в расширенном виде была позже издана под другим названием: *Эткинд А. Иная свобода: Пушкин, Токвиль и демократия в России // Знамя. 1999. № 6. С. 179–203.*

² *Эткинд А.* Указ. соч. С. 200.

³ *Бакунин М. А.* Прокламация 1869 года // Письма М. А. Бакунина к А. И. Герцену и Н. П. Озерову. Женева, 1896. С. 473–474.

различие к тому, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к мысли и достоинству человека, приводят в отчаяние» (XVI, 393).

Б. В. Томашевский считал, что Пушкин узнал об Ипполите Пиндемонте из книги Сисмонди *О литературе Южной Европы*, в которой стихи итальянского поэта обильно цитируются¹. Действительно, Сисмонди интересовал Пушкина не только и даже не столько как экономист, но, в первую очередь, как историк и литературный критик. Поэт просил летом 1831 г. М. П. Погодина купить для него *Историю французов* Сисмонди, а в письме к брату Льву из Тригорского 14 марта 1825 г., посылая книжный заказ, среди прочих произведений просит прислать Сисмонди *О литературе Южной Европы (De la Littérature du Midi de l'Europe)*: «...да Sismondi (littérature)...» (XIII, 151).

Токвиль завершает первую часть *Демократии в Америке* принципиально важным для него размышлением. Хотя фрагмент несколько обширен, представляется уместным привести его целиком: «В настоящее время в мире существуют два великих народа, которые, несмотря на все свои различия, движутся, как представляется, к единой цели. Это русские и англоамериканцы. Оба эти народа появились на сцене неожиданно. Долгое время их никто не замечал, а затем они сразу вышли на первое место среди народов, и мир почти одновременно узнал об их существовании, об их силе. <...> Развитие остальных народов уже остановилось или требует бесчисленных усилий, они же легко и быстро идут вперед, к пока еще неизвестной цели. Американцы преодолевают природные препятствия, русские сражаются с людьми <...>. Американцы одерживают победы с помощью плуга земледельца, а русские — солдатским штыком. В Америке для достижения целей полагаются на личный интерес и дают полный простор силе и разуму человека. Что касается России, то можно сказать, что там вся сила общества сосредоточена в руках одного человека. В Америке в основе деятельности лежит свобода, в России — рабство».

Оценка России Токвилем противоречива, но в целом позитивна: он предсказывает стране великое будущее. Естественно и закономерно выделены как структурно важные государственные основы — военная мощь России и царящее здесь «рабство». Примечательно, что Токвиль считает необходимым уточнить: Россия противостояла «хорошо вооруженным развитым народам» (296). Француза военные победы России должны были особенно впечатлять. Разгром Наполеона свершился совсем недавно, для исторического времени — «секунда», всего за двадцать три года до создания книги (в это «мгновение» включался и разгром польского восстания). «Рабство» — крепостное право — по какой-то парадоксальной

исторической логике победам не помешало. Токвиль включает в свои рассуждения и показатель роста населения: «Все остальные народы, по-видимому, уже достигли своего количественного роста <...> эти же постоянно растут». Франция всегда гордилась своим предназначением в мире, но этот француз, забыв о своей стране, кончает книгу неожиданным прогнозом:

«У них <США и России. — Л. В.> разные истоки и разные пути, но очень возможно, что Провидение втайне уготовило каждой из них стать хозяйкой половины мира» (296; курсив мой. — Л. В.).

Пушкин этот удивительный для тридцатых годов XIX века прогноз должен был уже знать. Александр Тургенев привел его в *Хронике русского*, присланной для первого тома «Современника», с показательным сокращением: он не процитировал слова о «рабстве». Пушкин, как можно предположить, красноречивое *усечение* заметил — сам этот факт активизировал мысль и звал к раздумьям о судьбах России. Отклика поэта на прогноз Токвиля мы не знаем, Пушкин по этому поводу не оставил свидетельств. Однако можно предположить, что лестные слова француза он воспринял настороженно. Французские политические мыслители (де Сталь, Ансело, позже — де Кюстин), посетившие Россию в десятилетия-двадцатые годы и увидевшие воочию *деспотизм* и *рабство*, вынесли совсем иное впечатление от страны и построили совсем иные прогнозы. Пушкин знал взгляды де Сталь и Ансело и понимал причину различия оценок французских травелеров: в отличие от своих предшественников, Токвиль *собственными глазами* России не видел.

Попытка реконструкции реакции поэта на прогноз Токвиля вряд ли возможна, и вряд ли такой подход можно было бы назвать научным. Естественно другое: попытаться реконструировать пушкинскую оценку книги *De la Démocratie en Amérique*. Пушкин прочел ее внимательно (свидетельство тому — реминисценции из книги в его статье *Джон Теннер*¹), нашел в ней отклик на многие тревожащие его вопросы (а в ее авторе — в чем-то единомышленника) и, не разделяя общей апологетической тональности книги, дал ей в целом высокую оценку, назвав «славной» (то есть *знаменитой*) и включив ее автора в число «глубоких умов» (XIV, 104; курсив мой. — Л. В.).

¹ Книгу *О литературе Южной Европы* Сисмонди Пушкин, по-видимому, хорошо знал, она была для него источником сведений об итальянской литературе. По мнению Б. В. Томашевского, поэт позаимствовал из нее свое понимание термина «conceitti», а также негативное отношение к драматургическому приему «de l'apparte» («реплики в сторону») и эпиграф из Ипполита Пиндемонте к *Кавказскому пленнику*. См. об этом: *Томашевский Б. В. Пушкин и Франция*. Л., 1960. С. 460–461.

¹ Ср., например, токилевскую характеристику богача («Одет он просто, походка его скромна...»; 147) Пушкин перефразирует на свой лад: «Богач, одевающий оборванный кафтан, дабы на улице не оскорбить надменной нищеты...» (XIV, 105).

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ФРАНЦУЗСКИЙ ПУШКИН

Первая глава

ПУШКИН —

АВТОР ФРАНЦУЗСКИХ ТЕКСТОВ

(Стихи, письма, планы, наброски)

Название раздела «Французский Пушкин» несколько условно, под этой шапкой удобно объединить разнообразные *ипостаси* Пушкина: автор французских стихов и писем, переводчик французских поэтов, русский писатель, маркированный в культурной памяти Франции. Что касается первой главы, то объединение в ней поэтических и прозаических текстов представляется оправданным: все они органически связаны авторским «я», написаны по-французски и, что важно, пронизаны духом «эксперимента».

Восхищение французской поэзией — одно из глубоких и радостных переживаний юного Пушкина. В стихотворении *Городок*, с гордостью описывая свою библиотеку, в список из восемнадцати излюбленных поэтов лицеист включает десять (!) французов (Вольтер, Мольер, Лафонтен, Буало, Парни, Грессе, Грекур, Вержье, Лагарп, Ж.-Б. Руссо). В дальнейшем в этот *сонм* войдут еще многие (А. Шенье, А. Мюссе, Жозеф Делорм, Ламартин и др.). Французская поэзия служила Пушкину неиссякаемым источником вдохновения, ее воздействие трудно переоценить. С детства *Французская Муза* манит Пушкина, ему мало простого знакомства с нею, хотелось бы ее *покорить*; ребенком он дерзает *соревноваться* с любимыми поэтами и умеет весело посмеяться над своими *подражательными потугами* (см. с. 41). Позднее появится осознанная стратегия эксперимента: испробовать себя в разных поэтических жанрах, исследуя возможности французского стиха.

Создание поэтических пьес на французском языке не было в России явлением экстраординарным — французские стихи писали многие: Третьяковский (приложенные к *Езде в остров любви* стихотворения), поэты-дипломаты, безупречно владевшие французским языком (Андрей Шувалов, к слову сказать, правивший письма Екатерины II к Вольтеру, князь Белосельский-Белозерский), декабристы в минуты испытаний (А. П. Барятинский, воспевавший по-французски Пестеля

накануне восстания, С. Муравьев-Апостол, написавший предсмертную элегию по-французски и др.).

С конца XVIII в. в России французский язык становится языком избранных. Хотя это язык «общения с самим собою, на французском языке ведутся дневники и пишутся мемуары»¹, истинного лиризма в России *Французская Муза*, даже под пером таких крупных поэтов, как Пушкин, Баратынский, Лермонтов, достигала редко. Являясь «частью русской культуры своего времени»², французские тексты принадлежали, по выражению Ю. Н. Тынянова, области «литературной домашности» (*альбомное* стихотворчество, стихи для детей, «дамская поэзия»).

Не считая детских *проб*, Пушкин написал восемь *французских* стихотворений и один моностих. Примечательно, что поэт осознанно ставит эксперимент: все пушкинские стихи написаны в разной манере, по форме ни одно не повторяет другое (исключение — две миниатюры 1821 г.). Интересно и то, что ранние стихотворения, *Stances* (*Стансы*, 1814) и *Mon portrait* (*Мой портрет*, 1814), — вообще первые ласточки пушкинской лирики, одни из ранних поэтических произведений, написанных в Лицее (обе пьесы были опубликованы лишь после смерти Пушкина). Поэт в Лицее как бы по инерции продолжает *домашнюю* привычку сочинять стихи по-французски: подобная проба пера ему *сподручна*.

«Площадку» для своего первого французского стихотворения *Stances* лицеист выбрал на редкость удачно: традиционный, многократно испытанный в веках гомеровско-ронсаровской мотив «Лови день!» для первого опыта был весьма конструктивен (так же, как и несложная форма: пять катренов восьмисложником с перекрестной рифмой). Обращенный к юной красавице с условным именем *Eudoxie* призыв *не упустить момент любви* не оригинален и избилует штампами; однако уже это раннее стихотворение свидетельствует о свободном владении лицеистом техникой и приемами французского стиха. В целом оно не выпадает из норм культурной «домашней» поэзии.

*Stances*³

Avez-vous vu la tendre rose,
L'aimable fille d'un beau jour,
Quand au printemps à peine éclore,
Elle est l'image des amours?

¹ Лотман Ю. М. Русская литература на французском языке // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 353.

² Там же. С. 355

³ Кроме стихотворных переводов Н. Слепаковой и Г. Сапгира, переводы французских стихотворений Пушкина приводятся в форме подстрочника, предложенного Б. В. Томашевским (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10 т. 2-е изд. М.—Л.; Изд-во АН СССР, 1956–1958; в дальнейшем: *Пушкин А. С.* Изд. АН СССР).

Telle à nos yeux, plus belle encore,
Parut Eudoxie aujourd'hui;
Plus d'un printemps la vit éclore,
Charmante et jeune comme lui.

Mais, hélas! les vents, les tempêtes,
Ces fougueux enfants de l'hiver,
Bientôt vont gronder sur nos têtes,
Enchaîner l'eau, la terre et l'air.

Et plus de fleurs, et plus de rose!
L'aimable fille des amours
Tombe fanée à peine éclore;
Il a fui, le temps des beaux jours!

Eudoxie! aimez, le temps presse;
Profitez de vos jours heureux!
Est-ce dans la froide vieillesse
Que de l'amours on sent les feux?¹

В противоположность этой пьесе стихотворение *Mon portrait* (8 катренов восьмисложника перекрестной рифмовки с компенсирующим разницу в длине

1

Стансы

Кто розу нежную не знает,
Дочь ясных дней, — когда весной
Она пред нами расцветает
Прообразом любви самой?
Такой — нет, это слишком мало! —
Явилась Евдокия мне.
Весна ее оберегала,
Во всем подобную весне.
Но ветер с бурей снеговой,
Исчадья стужи и беды,
Взрвут, увь! — над головою,
Скуют и воды, и сады...
И розы девственной не станет!
Любви пленительная дочь,
Едва расцветшая, увянет...
Прекрасны дни сокрылись прочь!
Спешите любить, о Евдокия!
Счастливой младостью живите!
Во дни ли старости скупые
Дано нам ведать жар любви?

(Перевод Нонны Слепаковой)

чередованием клаузул — аВаВ) — произведение, вполне оригинальное. Отличаясь одновременно и от классицистической, и от романтической традиций яркой индивидуализацией, оно написано в шуточной реалистической манере, свойственной классицизму в низких жанрах. Хотя в портрете подчеркнуты, казалось бы, невыгодные детали внешности («невысокий рост», «курчавые волосы», «сухая обезьяна лицом»), темперамента («бесенок», «задира») и характера (надоедливый, крикливый «болтун»), «веселая одухотворенность» (В. Ю. Розенцвейг¹) и автоирония придают ему обаяние:

Mon portrait

Vous me demandez mon portrait,
Mais peint d'après nature;
Mon cher, il sera bientôt fait,
Quoique en miniature.

Je suis un jeune polisson,
Encore dans les classes;
Point sot, je le dis sans façon
Et sans fades grimaces.

Donc il ne fut de babillard,
Ni docteur en Sorbonne —
Plus ennyeux et plus braillard,
Que moi-même en personne.

Ma taille à celle des plus long
Ne peut être égalée;
J'ai le teint frais, les cheveux blonds
Et la tête bouclée.

J'aime et le monde et son fracas,
Je hait la solitude;
J'abhorre et noises, et débats,
Et tant soit peut l'étude.

Spectacles, bales, me plaisent fort,
Et d'après ma pensée,
Je dirais ce que j'aime encor...
Si n'étais au Lycée

¹ *Розенцвейг В. Ю.* Русско-французское литературное двуязычие XVIII – середины XIX века // Wiener slawistischer almanach. Wien, 1994. В. 36. S. 65. См. также: *Volpert L.* Review: Yuri Lotman, Victor Rozenzweig, ed. La littérature russe d'expression française: Textes français d'écrivains russes XVIII–XIX siècle. (Wiener slavistische almanach. Vol. 36. Vienna, 1994) // Slavic and East European Journal. 1996. P. 49–59.

Après cela, mon cher ami,
L'on peut me reconnaître:
Oui! tel que le bon Dieu me fit,
Je veux toujours paraître.

Vrai démon pour l'espièglerie,
Vrai singe par sa mine,
Beaucoup et trop d'étourderie.
Ma foi, voilà Pouchkine¹.

Хотя это стихотворение — одно из самых ранних (в том числе и среди русских пьес), в нем ощущаются черты набирающего силу таланта; по свежести,

¹ Вы попросили мой портрет,
Каков он есть в натуре.
Его рисует вам поэт
Пока в миниатюре.
Я — только юный озорник,
Сижу за партой школьной,
Но правду говорить привык
Без робости окольной.
И в целом свете нет вралей,
Ни докторов Сорбонны
Шумней, назойливей и злей
Меня — моей персоны.
С курчавой шапкою волос,
Румяный без излишка,
Я до Вильгельма не дорос,
Но и не коротышка.
Корплю я с горем пополам
Над грифельной доскою.
Люблю толпу — и смех и гам —
И не терплю покою.
Люблю спектакли и балы.
Еще сказать не смею,
Какие игры мне милы...
Прогонят из Лицея.
Здесь верно все до точки вплоть.
И если уж признаться,
Каким слепил меня Господь,
Таким хочу остаться.
Я сущий бес при том при всем,
Мартышкина мордашка.
Пройдусь по залу колесом! —
Таков уж Пушкин Сашка.

1814 (Перевод Генриха Сапгира)

живости и ироничности оно не уступает лучшим русским стихотворениям поэта первого периода.

С этой пьесой по раскованности интонации перекликается написанная несколько позже миниатюра в форме эпиграммы *A la princesse V. Volkoskaïa* (1816):

On peut très bien, mademoiselle,
Vous prendre pour une maquerelle
Ou pour une vieille guenon,
Mais pour une grâce, — oh, mon Dieu, non.¹

Ядовитый стишок — своеобразная литературная месть поэта на французском языке. По воспоминаниям И. И. Пущина и М. И. Жихарева, лицеист-Пушкин совершил забавную оплошность: он ухаживал за Наташей, горничной камер-фрейлины императрицы Елизаветы Алексеевны В. М. Волконской, и однажды в темном коридоре Екатерининского дворца принял за нее фрейлину и пытался ее поцеловать. В. М. Волконская пожаловалась на это Александру I. Стихотворение дошло в устных преданиях, а в записях — поздних; Б. В. Томашевский объясняет этим фактом небольшое нарушение норм французского стиха.

Четвертое стихотворение *Couplets* (*Куплеты*, 1813–1817) написано, условно говоря, *по заказу* (для исполнения на вечере у лицейского преподавателя музыки Теппер де Фергюссона в ответ на куплеты Марии Смит *Lorsque je vois de vous*²) в традиции французской салонной игры (использованы черты жанра «баллады»: пять восьмистиший восьмисложника с рефренным повтором финальной строки). В *вольтеровской* манере Пушкин остроумно обыгрывает полисемантическую этикетную штампу *jusqu'au plaisir de vous revoir* (букв. — «до радости новой встречи»; разг. — «до приятного свидания»). Автор горд тем, что он покорил жанр музыкального куплета, овладел поэтикой рефрена, и уверяет нас, что он вообще рад распрощаться с «пером» и «Парнасом», куда *куплетисты* не допускаются:

Quand un poète en son extase
Vous lit son ode ou son bouquet,
Quand un conteur traîne sa phrase,
Quand on écoute un perroquet
Ne trouvant pas le mot pour rire,
On dort, on baille en son mouchoir,
On attend le moment de dire:
Jusqu'au plaisir de nous revoir.

¹ Сударыня, вас очень легко принять за сводню // Или за старую мартышку // Но за грацию, — боже, никак.

² См. Томашевский Б. В. Изд. Академии. Т. I. М., 1962. С. 498.

Mais tête-à-tête avec sa belle,
Ou bien avec des gens d'esprit,
Le vrai bonheur se renouvelle,
On est content, l'on chante, on rit.
Prolongez vos paisibles veilles,
Et chantiez vers la fin du soir
A vos amis, à vos bouteilles:
Jusqu'au plaisir de nous revoir.

Amis, la vie est un passage
Et tout s'écoule avec le temps,
L'amour aussi n'est qu'un volage,
Un oiseau de notre printemps;
Trop tôt il faut, riant sous cape —
C'est pour toujours, adieu l'Espoir!
On ne dit pas dès qu'il s'échappe
Jusqu'au plaisir de nous revoir.

Le temps s'enfuit triste et barbare
Et tôt ou tard on va là-haut.
Souvent — le cas n'est pas si rare —
Hasard nous sauve du tombeau.
Des maux s'éloignent les cohortes
Et le squelette horrible et noir
S'en va frappant à d'autres portes:
Jusqu'au plaisir de nous revoir.

Mais quoi? je sens que je me lasse
En lassant mes chers auditeurs,
Allons, je descends du Parnasse—
Il n'est pas fait pour les chanteurs,
Pour des couplets mon feu s'allume,
Sur un refrain j'ai du pouvoir,
C'est bien assez — adieu, ma plume!
Jusqu'au plaisir de nous revoir.¹

1

Куплеты

Когда поэт в восторге
Читает вам свою оду или поздравительные стихи,
Когда рассказчик тянет фразу,
Когда слушаешь попугая,
Не находя ни слова смешного, —
Засыпаешь, зеваешь в платок,
Ждешь минуты, когда пора сказать:

Пятое стихотворение, последнее в лицейский период, — шуточный спор с Лафонтеном (и Руссо); в двух изящных катренах — альбомная философия любви:

«Tien et mien, — dit Lafontaine, —
Du monde a rompu le lien».
Quant à moi, je n'en crois rien.
Que serait ce, ma Climène,
Si tu n'étais plus la mienne,
Si je n'étais plus le tien?¹

«До приятного свидания».
Наедине со своей красавицей
Или с умными людьми
Снова испытываешь истинное счастье,
Бываешь довольным, смеешься, поешь.
Наслаждайтесь дольше вашими мирными бдениями
И пойте на исходе вечера
Вашим друзьям, вашим бутылкам:
«До приятного свидания».

Друзья, жизнь мгновенна,
И все уходит вместе со временем,
Любовь тоже мимолетна,
Это наша весенняя пташка.
Слишком рано она исчезает, смеясь украдкой,
И навсегда — прощай надежда,
Когда она упорхнет, не скажешь более:
«До приятного свидания».

Время бежит, печальное и жестокое, —
И рано или поздно отправимся на тот свет.
Иногда — это бывает не так уж редко —
Случай спасает нас от могилы,
Удаляются полчища страданий,
И черный ужасный скелет
Уходит стучаться в чужие двери:
«До приятного свидания».

Но что: я чувствую, что утомился,
Утомляя моих дорогих слушателей.
Ну что ж, я спускаюсь с Парнаса,
Он создан не для певцов.
Меня вдохновляют куплеты,
У меня власть над припевом.
Этого довольно — прощай перо!
«До приятного свидания».

1

«Твой-и-мой, — сказал Лафонтен
Порвал узы мира».

Примечательно, что за несколько лет до создания этой пьесы Пушкин написал ее русский оригинал, который, надо признать, был значительно слабее более позднего французского автоперевода:

Бог весть за что философы, пииты,
На **твой** и **мой** давным-давно сердиты.
Не спорю я с ученой их толпой,
Но и бранить причины не имею,
То, что дарит мне радость и покой.
Что ежели б ты не была **моею**?
Что, ежели б я не был, Ниса, **твой**?

Во французском варианте найдено ключевое слово *lien* («связь»), и сразу становится ясно, за что «философы, пииты, на “твой” и “мой” давным-давно сердиты»: стяжательство разобщает людей, разрывает узы любви¹. Французский вариант сильнее не только концептуально, но и формально, поскольку он компактнее: шесть строк вместо семи, семь слогов вместо десяти, две рифмы вместо трех, и при том эти рифмы созвучны между собой и создают аллитерационные ряды внутри стиха. Рифменный «корсет», полученный из слов, созвучных словам *rien* и *mien*, наглядно свидетельствует в пользу идеи молодого поэта: жажда обладания может и неразрывно связывать сердца, если они хотят обладать друг другом. Такое впечатление, что поэту нравится «играть» с поэтическими формами, отыскивать *французский* эквивалент русского стиха. На этом примере отчетливо видно, насколько французский оригинал Пушкина *компактнее*, однако, следует учитывать, что и поэт за три года вырос.

Шестое и седьмое стихотворения, созданные в 1821 г. на юге, — шуточные миниатюры в духе фривольных стишков *мужского* общества.

A son amant Eglé sans résistance
Avait cédée — mais lui pâle et perclus
Se déménait — enfin n'en pouvant plus
Tout essouffé tira... sa révérence, —
«Monsieur, — Eglé d'un ton plein d'arrogance,
Parlez, Monsiuer, pourquoi donc mon aspect
Vous glace-t-il? m'en direz la cause?»

Я же этому не верю:
Ведь что бы стало, Климена,
Если бы ты больше не была моей,
Если бы я больше не был твоим?

¹ На этот семантический нюанс обратил мое внимание Р. Войтехович.

Est-ce dégoût?» — «Mon dieu, c'est autre chose.» —
«Excès d'amour?» — «Non, excès de respect».¹

Седьмая миниатюра — фривольный катрен, построенный на игре слов в выражении «tourner la tête» (*кружить* ей голову или самому *крутить* головой):

J'ai possédé maîtresse honnête.
Je la servait comme il lui faut,
Mais je n'ai point tourné la tête, —
Je l'ai jamais visé si haut.²

Восьмое стихотворение, созданное во время северной ссылки, — черновой набросок в манере антологической поэзии, возможно, попытка подражания Андрею Шенье:

Quand au front de convive, au bon sein de Délie
La rose éblouissante a terminé sa vie.

Soudain se détachant de sa tige natale
Comme un léger soupir sa douce âme s'exale,
Aux rives Elysées ses mânes parfumés
Vont charmer du Lethé les bords inanimés.³

¹ Любовнику Аглая без сопротивления
Уступила, но он был бледный и бессильный,
Выбивался из сил, наконец, в изнеможении
Совсем запыхавшись, удовлетворился... поклоном.
Ему Аглая — высокомерным тоном:
«Скажите, милостивый государь, почему же мой вид
Вас леденит: Не объясните ли причину:
Отвращение?» — «Боже мой, не то». —
«Излишек любви?» — «Нет, излишек уважения».

² У меня была порядочная любовница.
Я ей служил, как ей подобает,
Но головы ей не кружил,
Я никогда не метил так высоко.

³ Когда на челе пирующего, на прекрасной груди Делии,
Ослепительная роза окончила свою жизнь...

Вдруг отделяясь от родного стебля,
Как легкий вздох ее нежная душа испаряется,
На Элизийских полях ее благоуханная тень
Очарует безжизненные берега Леты.

И, наконец, моностих из двух контрастных слов в макароническом двустишии, вписанном в альбом А. П. Керн (см. с. 483)¹. Пушкинский эксперимент со спонтанным двойным переводом был отнюдь не шуткой: поэт, «играя», исследовал соотношение ритмики французского и русского стиха.

При изучении всего корпуса французских стихотворений Пушкина стратегия эксперимента выявляется с очевидностью. Проверая свои силы, поэт покоряет самые разные жанры: он создает стихотворный портрет, альбомную элегию, куплеты *по заказу*, эпиграмму, антологическую пьесу, стихи в духе либертинажа, и даже кропает моностих в столь им презируемом макароническом стиле. Все французские стихи написаны Пушкиным *до женитьбы*, большая часть — в Лицее, затем — по нисходящей линии: два — во времена южной и одно — северной ссылки (моностих не в счет). *После женитьбы* желания экспериментировать в этой области у Пушкина не возникало. Думается, в тридцатые годы требовательность поэта к себе возрастает: уровень средней «домашней поэзии» его больше не удовлетворяет. Пушкин простился с *Французской Музой* навсегда.

* *
*

Французское эпистолярное наследие Пушкина, в отличие от его поэтических текстов, объемно: на французском языке написаны 163 из 786 дошедших до нас писем, почти пятая часть. Черты, характерные для всего корпуса пушкинской переписки — раскованность «разговорность», мозаичность, лаконизм, отсутствие субъективного пафоса — в высшей мере свойственны и *французскому* эпистолярному наследию поэта; так же, как и живая связь переписки с реальностью окружающего мира. Французские письма поэт писал в течение всей жизни, на этом языке написано четвертое из ранних сохранившихся писем (Жуковскому от 30/XII 1816 г.) и предпоследнее (секунданту Дантеса виконту д'Аршиаку от 27/I 1837 г.) за несколько часов до гибели.

Определяемое эпохой языковое двуязычие, наложившее отпечаток на культурную жизнь России пушкинской поры, диктовало и специфику переписки того времени: выбор языка нес отчетливую знаковую функцию. В русском дворянском европеизированном мире в *ритуальных* ситуациях (официальное письмо, вызов на дуэль, сватовство, поздравления, выражение соболезнования и мн. др.), а также в *мире чувств*, письма, как правило, писались по-французски.

Французский эпистолярный составляет ценную часть переписки Пушкина, поэт использует французский язык в самых разнообразных ситуациях (официаль-

ная переписка, казус *дуэли*, сватовство, объяснение в любви, соболезнование); выбор языка почти всегда носит знаковый характер. Неотправленные два письма Александру I с просьбой «разрешить поехать куда-нибудь в Европу» могли быть написаны только по-французски (нужны были осторожные, «обтекаемые» обороты), а письмо из Михайловского Николаю I (июнь 1826) — по-русски: на этот раз Пушкину важен тон прямоты и точности, без этикетных экивоков. В переписке с Бенкендорфом поэту подходит то французский язык, то русский; в случае необходимости объяснения своего какого-либо несанкционированного действия (напр., самовольного отбытия в Арзрум), Пушкин использует французский язык: традиционные формулы французского эпистолярного трафарета помогают скрыть неловкость унизительных оправданий.

Друзьям — Вяземскому, Дельвигу, Жуковскому, Кюхельбекеру, Плетневу — письма, естественно, пишутся по-русски. А вот с Чаадаевым эпистолярные отношения нетривиальные. Ю. М. Лотман отмечает в этом случае особую знаковую функцию выбора языка: «Чаадаев воспринимает себя как историческую личность и все свои действия — как исторические. <...> Пушкин включается в эту игру (ситуация переписки для него всегда — включение в определенную игру ролей). Он переписывается в 1830-е гг. как бы перед лицом истории. Это определяет и переход на «язык европейского просвещения»»¹.

Льву чаще всего Пушкин пишет по-русски, за исключением случаев, когда необходимо дать брату «урок». Так, по-французски написано назидательное письмо из Кишинева (сентябрь, 1822), содержащее целую этическую программу. Пушкина крайне раздражает привычка Льва смешивать в письмах два языка: «Сперва хочу с тобой побраниться; как тебе не стыдно, мой милый, писать полурусское полу-французское письмо, ты не московская кухня» (XIII, 35). Однако подобное смешение было в обычае времени и сам Пушкин нередко им грешил (то вставит в русское письмо французский афоризм, то красное словцо, то расскажет по-французски анекдот).

Пушкинские письма к дамам почти все написаны по-французски; их тональность исключительно разнообразна, от страстно влюбленного тона (К Неизвестной), шутливо-игривого (к А. П. Керн) до почтительно-дружеского (Е. М. Хитрово, П. А. Осиповой) или иронически-назидательного (А. И. Вульф). Наталье Гончаровой-невесте, соответственно ритуалу, письма пишутся по-французски, но стоило Пушкину в болдинскую осень испытать сильную тревогу (Наталья застряла в *холерной* Москве и от нее — ни строчки), как эпистолярная *светскость* мгновенно отбрасывается: «Милостивая государыня Наталья Николаевна, я по-французски браниться не умею, так позвольте мне говорить вам по-русски...» (XIV, 120).

Исследователи эпистолярного наследия поэта неоднократно отмечали, что его письма — заготовки к прозе, но было и обратное воздействие: по мере роста Пушкина, опыт художественной прозы обогащал поэтику писем, в том числе и

¹ Amour, exil (Любовь, ссылка) —
Какая гиль!

(«Гиль» — ерунда, чепуха. Ср. у Грибоедова: «Водевиль есть вещь // А прочее всё — гиль»).

¹ Лотман Ю. М. Русская литература на французском языке. С. 365.

французских. Лучшее свидетельство — работа поэта над французскими черновиками любовных писем. Например, тщательная работа Пушкина над черновиками писем к *Неизвестной* (июнь 1823 г. и январь 1830 г.) свидетельствует о его стремлении усвоить опыт романа Б. Констан *Adolphe* (он обращается к корреспондентке — «Chère Ellénoге») и достижения собственной психологической прозы. Стратегия эксперимента — в своеобразном *ретро-минус-приеме*: Пушкин нередко следует вышедшему во Франции из моды после 1789 г. пристрастию к чувствительному, исповедальному письму¹.

Многие планы и наброски Пушкина также появляются на свет *во французском обличе*. Пушкин на вопрос — *на каком языке он думает в различных ситуациях?* — прямо не высказался ни разу, но косвенно — неоднократно. Надо помнить, что этот вопрос для той эпохи был в достаточной степени «щепетильным»: после 1812 года патриотически настроенным русским писателям было *дискомфортно* осознавать «непатриотичную» языковую избирательность. Пушкин более других был озабочен таким состоянием дел, он остро ощущал необходимость выработки русского метафизического языка *мысли и чувства*: «...проза наша еще так мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны» (X, 34). Поэт возвращается к этой теме и в шутовском тоне («Гордый наш язык к почтовой прозе не привык»; VI, 63) и в серьезном ключе («ученость, философия, политика еще по-русски не изъяснялись»; XI, 34). О самом себе Пушкин высказался устами героини *Рославлева*: «Мы принуждены всё, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом, и мыслим мы на языке иностранном <...>. В этом признавались мне самые известные наши литераторы» (VIII, 150); можно предположить, что автор имеет в виду самого себя (не он ли — «известный литератор» и не ему ли «признавались» другие?). Поэтому немалое число пушкинских замыслов и планов на французском языке закономерно: в такой форме они впервые приходили поэту на ум, а уж потом, по мере работы над произведением, обретали *русское обличе*.

Так, первые наброски задуманной Пушкиным *Истории Французской революции* были французскими: он в это время читал работы о Революции де Сталь, Минье, Тьерри. Та же ситуация с замыслами и планами. Характерный пример — план светской повести *L'Homme du monde* (*Светский человек*, 1828) — Пушкин в это время читает одноименный роман Ж. Ансело. Набросанный по-французски на клочке бумаги план в дальнейшем обретет форму русской светской повести. Похожая ситуация с историей замысла *Романа на кавказских водах* (1831). В начальный вариант плана Пушкин включает французские слова, которые первыми приходят ему в голову («*impratronicé*» вместо русского эквивалента — «становится своим человеком»), или расхожие клише («*Les femmes enchantées de lui*» —

«Дамы от него в восторге»). В наброске второго варианта плана также немало лаконичных французских выражений: «*il en tue un*» («он убивает одного из них»), «*il fait des frais pour lui et lui demande sa soeur en mariage*» («он расходует на него и просит у него руки его сестры»). Заготовка к неоконченной повести *Мария Шоннинг* (1834–1835), включающая написанное Пушкиным по-французски краткое изложение судебного процесса над героиней, — самый емкий подготовительный фрагмент, целиком написанный по-французски. В планах задуманного романа *Русский Пелам* (1834) превалирует макаронический стиль: «...путь от замысла к тексту был для Пушкина очень часто путем перехода от французского языка к русскому»¹.

Если оценивать франкоязычное творчество Пушкина *в целостности*, становится очевидной его немалая значимость. Оно интересно во многих отношениях: как проявление специфики эпохи, особенности двуязычия дворянской России первой трети XIX века, как свидетельство своеобразия таланта Пушкина и знак его глубинной, органичной связи с культурой Франции.

¹ См.: Дмитриева Е. Е. Поэтика французских писем Пушкина // Пушкинский сборник, ЛГПИ., Л., 1978. С. 135–151.

¹ Лотман. Русская литература на французском языке. С. 365.

В т о р а я г л а в а
ПУШКИН —
ПЕРЕВОДЧИК ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТОВ

Деятельность Пушкина как переводчика весомей, чем его французское стихотворчество (даже по количеству — оригинальных стихотворений в 3 раза меньше). Поэта живо интересовали как *теория* (проблемы соотношения русского и французского поэтического языка), так и *практика* перевода. А. П. Керн вспоминала об одном любопытном эпизоде в ее доме: «Во время этих шуток ему (Пушкину. — Л. В.) попался под руку мой альбом, совершенный слепок с того *уездной барышни альбома*, который описал Пушкин в *Онегине*, и он стал в нем переводить *французские стихи на русский язык и русские на французский*» (курсив мой. — Л. В.)¹. Игра с механизмом двустороннего перевода — не просто творческое поведение. Пушкину важно постичь алхимию отражения русской поэзии в зеркале французских стихов и наоборот: «По-моему нет ничего труднее, как переводить русские стихи французскими, ибо, при сжатости нашего языка, никогда нельзя быть столь же кратким» (XVI, 184; подл. по-франц.). Но и перевод с французского на русский — нелегкая задача: литературный русский язык был еще не настолько развит, чтобы без труда «меряться силой» с многовековой галльской стихотворной традицией. Попытку В. К. Тредиаковского перевести в своей поэме *Телемахида* русскими стихами французскую прозу — François Fénelon, *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (*Приключения Телемаха, сына Улисса*, 1699) — Пушкин, в отличие от современников Тредиаковского, высмеивавших подобное намерение, оценил высоко: «Любовь его к Фенелову эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящного»². Казалось бы, тяжеловесные гексаметры и «необыкновенное чувство изящного» — сочетание оксюморонное, но Пушкин уловил тонкое провидческое новаторство Тредиаковского, ощутившего сквозь прозу Фенелона высокий пафос *Одиссеи* Гомера (трехсложная стопа оказалась востребована³).

Для Пушкина-переводчика был весьма ценен опыт Жуковского и Батюшкова, обогативших русскую поэзию новой образностью и ритмами. Оба поэта выработали, каждый на свой манер, новаторскую концепцию перевода, отличную от

классицистической, и в частности, убеждение, что в подлинном искусстве перевода сказывается личность переводчика. По отношению к французской поэзии роль Батюшкова, блистательного переводчика Парни, несравненно выше роли Жуковского, переведившего, главным образом, англичан и немцев (Шиллера, Гете, Байрона). *Вольные* переводы Батюшкова (метод, стремящийся прежде всего передать «дух» оригинала, обозначавшийся тогда предлогом *из*: напр., «*из Парни*») дали важный ориентир русским поэтам. Переводы Козлова из Шенье и Мильвуа, Баратынского — из Вольтера, Парни, А. Шенье, Мильвуа вышли из школы Батюшкова и Жуковского. В ней еще много от классицизма, но время от времени *проглядывают* и черты новой поэтики перевода.

Пушкин не был профессиональным переводчиком, 21 перевод французской поэзии среди его стихов занимает скромное место (десять переводов он сделал в период с 1814 по 1820 г., девять — с 1821 по 1830 г. и два перевода в тридцатые годы, не считая переложений прозаических текстов). Вот перечень переводов: *Эвлега* (1814) из Парни; 6-я строфа стихотворения Парни *Осгар* (1814); *Лауса Венере, посвящая ей свое зеркало* (1814) из Вольтера; *Супругою твоей я так пленился* (1814) из Ж.-Б. Руссо; *Старик* (1815) из Маро; *К Морфею* (1815) из Парни; *Стансы* (1817) из Вольтера; *Сновидение* (1817) из Вольтера; *Уединение* (1818) из Арно; *Платоническая любовь* (1819) из Парни; *Недавно бедный музульман...* (1821) из Сенесе; *Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...* (1823) из А. Шенье; *Прозерпина* (1823) из Парни; *Ты вянешь и молчишь, печаль тебя снедает* (1824) из А. Шенье; *Короче дни, а ночи доле...* (1825) из Вольтера; начало *Девственницы* (1825) из Вольтера; *Золото и булат* (1826) — анонимная эпиграмма; *Близ мест, где царствует Венеция златая* (1827) из А. Шенье; *Глухой глухого звал к суду судьи глухого...* (1830) из Полиссона; одиннадцать *Песен западных славян* (ок. 1833) — переложение прозы Мериме; *Покров, упитанный язвительною кровью* (1835) из А. Шенье; *Как с древа сорвался предатель ученик...* (1836) с французского перевода сонета Джанни, сделанного А. Дешаном. Перевод из А. Шенье, сделанный в 1835 г., Пушкин начал готовить в 1823 г. Можно сделать вывод, что так же как и французское стихотворчество поэта, его переводы падают на десятые и двадцатые годы. Больше всего переводов приходится на долю Парни (5 переводов), А. Шенье (4 перевода) и Вольтера (4 перевода).

Решительно отвергая дословный перевод и рабское копирование, зрелый Пушкин, осуществляя оригинальный творческий подход, стремится выйти за пределы эмпирического текста. Поэт ищет «свое» решение, способное отразить дух оригинала и передать стихотворение в целостности. В художественном произведении Пушкин видит «прежде всего х у д о ж е с т в е н н о е ц е л о е, которое, именно как целое, как художественное единство, и должно быть передано на другом языке»¹. С его точки зрения, одна из важных задач перевода — *учеба* у французских лириков с целью обогащения русского поэтического языка. В этом отношении он сходил с П. А. Вяземским, утверждавшим в *Письме к издателю*

¹ Керн А. П.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 14. От 10/XI 1836 г. С. Б. Голицыну.

³ См.: Эткинд Е. Г. Французская поэзия в зеркале русской литературы // Французские стихи в переводах русских поэтов XIX–XX вв. М., 1969. С. 9–11.

¹ Эткинд Е. Г. Французская поэзия в зеркале русской литературы. С. 23.

«Сына отечества» (1824): «Всякий переводчик, переводя стихотворца, всегда хочет присвоить языку отечественному стихи подлинника»¹. Б. В. Томашевский приводит примеры подобного *присвоения* Пушкиным французской фразеологии, перенесения в переводы оборотов французской лирики, обогащающих русский стихотворный язык².

Остановлюсь на переводах некоторых пьес, принадлежащих поэтам, входившим в пушкинский поэтический «обиход»: Парни, А. Шенье, Вольтер — на их примере удобно раскрыть диалектику развития Пушкина как переводчика. Свои первые шаги в «школе перевода» лицеист связал с шутливой автоэпиграммой Клемана Маро *О самом себе*.

Clément Marot
De soy-mesme

Plus ne suis ce que j'ay esté
Et ne sçaurois jamais estre:
Mon bon printeprs et mon esté
Ont faict le sault par le fenestre,
Amour, tu as esté mon maistre,
Je t'ai servy sur tous les dieux.
O si je pouvois deux fois naistre,
Comme je te servirois miaulx.

Пушкин
Старик (Из Марота, 1813–1817?)

Уж я не тот Философ страстный,
Что прежде так любить умел,
Моя весна и лето красно
Ушли — за тридевять земель!
Амур, свет возраста златого!
Богов тебя всех боле чтил,
Ах! если б мог родиться снова,
Уж так ли б я тебе служил!
(I, 271)

Мотив беспощадного времени и раскованно-разговорная манера Маро, по-видимому, привлекают Пушкина, однако он отнюдь не «буквален» в своем переводе, например, он заменяет французский фразеологизм «faire le saut par le fenêtre» («прыгнуть в окно») более разговорным русским («ушли за тридевять земель»). Остроумному пуантному восклицанию «O si je pouvois deux fois naistre,

¹ Цит. по: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 77.

² См.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 76–79.

Comme je te servirois miaulx» он находит точный эквивалент («Ах, если б мог родиться снова, // Уж так ли б я тебе служил!»). Видно, что лицеиста забавляет «перевоплощение» в старца: шутливая интонация Маро схвачена адекватно.

Для одного из первых опытов Пушкин отбирает и Парни, самого близкого ему французского лирика. Хотя лицеист во многом ему еще ученически подражает, но в чем-то и перерабатывает *на свой лад*. Следуя традиционной системе классицизма, в *Эвлее* (фрагмент из поэмы Парни *Иснель и Аслега*) Пушкин стремится избегать конкретных реалий, заменяя их по возможности абстрактными словосочетаниями. Напр., у Парни: «Baisers d'amour, soyez longs et brûlants» («Поцелуй любви, будьте долгими и пылающими»); у Пушкина: «Уж начались восторги страсти нежной, // И поцелуй восторгами горит». Другой пример. У Парни: «Elle frémit, et ses pieds nus s'avancent...» («Она дрожит и босиком устремляется вперед»). В классицистической поэтике слово «босиком» невозможно — Пушкин его отбрасывает. Однако в переводе есть уже и свои ценные находки: Е. Г. Эткинд выделяет удачный перевод трех последних строк *Эвлеги*.

У Парни:

Terrible, Il frappe, et la tremblante Elveige
Tombe à ses pierd comme un flocon de neige
Qu'un tourbillon détache du rocher.

У Пушкина:

Он поднял меч... и с трепетом Эвлега
Падет на дерн, как клоч летучий снега
Метелицей отторженный от скал!
(I, 35)

Особо отмечая в этом фрагменте *точность* лексических соответствий, Е. Г. Эткинд подчеркивает также *тонкость* в передаче «синтаксического движения» и насыщенное звучание богатой рифмы¹.

Следующий перевод — *Добрый совет* (Е. Parny. *A mes amis — Моим друзьям*), сделанный Пушкиным между 1814 и 1817 гг., выполнен уже в манере отхода от условностей классицизма.

Parny
A mes amis

Rions, chantons, ô mes amis,
Occupons-nous à ne rien faire.
Laissons murmurer le vulgaire:

¹ Эткинд Е. Г. Французская поэзия в зеркале русской литературы. С. 17–19.

Le plaisir est toujours permis.
 Que notre existence légère
 S'évanouisse dans les jeux.
 Vivons pour nous, soyons heureux,
 N'importe de quelle manière.
 Un jour il faudra nous courber
 Sous la main du temps qui nous presse,
 Mais jouissons dans la jeunesse,
 Et dérobons à la vieillesse
 Toit ce qu'on peut lui dérober.
 (Poésies érotiques, II, 1778)

Пушкин
Добрый совет

Давайте пить и веселиться,
 Давайте жизнию играть,
 Пусть чернь слепая суетится,
 Не нам безумной подражать.
 Пусть наша ветреная младость
 Потонет в неге и вине,
 Пусть изменяющая радость
 Нам улыбнется хоть во сне.
 Когда же юность легким дымом
 Умчит веселье юных дней,
 Тогда у старости отымем
 Все, что отымеется у ней.
 (II, часть 1, 129)

Этот перевод — свидетельство быстрого роста Пушкина-переводчика; особенно ему удалась концовка. Шесть финальных строк, благодаря нетривиальному эпитету («*изменяющая радость*»), точному соответствию русского глагола «отымем» — французскому глаголу «*dérobons*» (и его повтору), свежему тропу («юность легким дымом») — несомненная удача лицеиста. Парадоксальным образом поэты как бы поменялись местами: некоторые строки Парни, излишне рациональные и условные, Пушкина не устраивают, он осознанно выбирает форму *неточной реминисценции*, помогающей создать пластический образ. У Парни: «Un jour il faudra nous courber // Sous la main du temps qui nous presse» («Когда-нибудь придется нам согнуться // Под гнетущей десницей времени»); Пушкин отбрасывает штамп и находит свежий поэтический образ: «Когда же юность легким дымом // Умчит веселья юных дней...».

О еще более самостоятельном подходе к задаче перевода свидетельствует пушкинский *Платонизм* (перевод стихотворения Парни *Взгляд на Киферу* (*Cour*

d'oeuil sur Cythère). Здесь ни одна строка не повторяется в точности, поэт стремится передать общий настрой оригинала: «Влияние Парни на молодого Пушкина реализуется <...> через свободные вариации заимствованного мотива»¹.

Последний перевод Пушкина из Парни — *Прозерпина* («Плещут волны Флегетона...», 1824), отрывок из «Превращения Венеры» (Parny. *Les Déguisements de Vénus*) еще в большей степени свидетельствует о его росте как переводчика; он все больше отходит от практики классицизма. Е. Г. Эткинд, предложивший глубокий сопоставительный анализ оригинала и перевода, выделяя механизмы творческой «переплавки» русским поэтом традиции Парни, различает новаторские интенции Пушкина, дающего романтическую трактовку мифа: «У Парни — галантный маскарад, слегка прикрытый флером мифологии, светская адюльтерная история, поданная как пасторальная игра. У Пушкина — стихотворение о победной силе любви, уравнивающей смертных с богами; убрана условная игривость пасторали в стиле рококо и на античной основе создана романтическая баллада»².

Не менее показательна эволюция пушкинских переводов из А. Шенье от перевода элегии *Ты вянешь и молчишь, печаль тебя снедает* до последней пьесы *Покров, упитанный язвительною кровью* (1835). Пушкин, восхищавшийся тонким любовным психологизмом Андрея Шенье, отбирает для перевода элегии, построенные на мотивах любви и ревности (он свободно переносит из текста А. Шенье отдельные фразеологические формулы³).

André Chénier
Elégie

Jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire,
 Tu fuis, tu ne ris plus; rien ne saurait te plaire.
 La soie tes traveaux offre en vain des couleurs;
 L'aiguille sous tes doigts n'anime plus des fleurs.
 Tu n'aimes qu'à rêver, muette, seule, errante;
 Et la rose pâlit sur ta bouche mourante.
 Ah! mon œil est savant et depuis plus d'un jour.
 Et ce n'est pas à moi qu'un peut cacher l'amour.
 Les belles font aimer, elle aiment. Les belles
 Nous charment tous. Heureux qui peut être aimé d'elle!
 Sois tendre, même faible; on doit l'être un moment;
 Fidèle si tu peus. Mais conte-moi comment,

¹ Соколова Т. С. Переводы Пушкина из французской поэзии (Э. Парни) // Университетский пушкинский сборник 1799–1999. М., 1999. С. 388.

² Эткинд Е. Г. С. 405.

³ Б. В. Томашевский приводит пример из *Евгения Онегина*: «Порой белянки черноокой // Младой и свежий поцелуй» (гл. 4, XXXIX). Ср. у Шенье в стихотворении *Кавалеру де Панжу* (*Au chevalier de Pange*): «Le baiser jeune et frais d'une blanche aux yeux noirs».

Quel jeune homme aux yeux bleus, empressé, sans audace,
 Aux cheveux noirs, au front plein de charmes et de grâce...
 Tu rougis? On dirait que j'ai dit son nom.
 Tu vois; je le connais. Autour de ta maison
 C'est lui qui va, qui vient. Et, laissant ton ouvrage.
 Tu vas, sans te montrer, épier son passage.
 Il fuit vite; et ton œil, sur sa trace accouru,
 Lui suit encor longtemps quand il a disparu.
 Nul, en ce bois voisin où trois fêtes bruillantes,
 Font courir au printemps nos nymphes triomphantes,
 Nul n'a sa noble aisance et son habile main
 A soumettre un coursier aux volontés du frain.
 (*Elégies inachevées*, XXIII)

Пушкин

Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает;
 На девственных устах улыбка замирает,
 Давно твоей иглой узоры и цветы
 Не оживлялися. Безмолвно любишь ты
 Грустить. О, я знаток в девической печали;
 Давно глаза мои в душе твоей читали.
 Любви не утаишь. Мы любим, и как нас,
 Девицы нежные, любовь волнует вас.
 Счастливы юноши! Но кто скажи, меж ними
 Красавец молодой с очами голубыми,
 С кудрями черными? Краснеешь? Я молчу,
 Но знаю, знаю все и если захочу,
 То назову его. Не он ли вечно бродит
 Вкруг дома твоего и взор к окну возводит?
 Ты втайне ждешь его. Идет, и ты бежишь,
 И долго вслед за ним незримая глядишь.
 Никто на празднике блистательного мая,
 Меж колесницами роскошными летая,
 Никто из юношей свободней и смелей
 Не властвует конем по прихоти своей.

Андрея Шенье Пушкин начал переводить в середине двадцатых годов, уже имея за плечами опыт перевода Парни и Вольтера; здесь он как бы обходится без ученического периода и сразу выступает зрелым переводчиком. Мастер в изображении оттенков и нюансов любовного чувства, Шенье исключительно тонко изобразил «угадывание» пронизательным *лирическим героем* зарождения страсти в юном девичьем сердце (смятение, робость, надежду). Пушкин точно преда-

ет эту гамму чувств и интонационное единство пьесы. Его, как известно, в поэзии А. Шенье пленяло смешение антологической и современной традиции; естественно, он *наследует* у француза александрийский стих (русский аналог — шестистопный ямб) с цезурой после шестой стопы. 24 строки он *переливает* в 20, как бы подтверждая свой тезис о «лапидарности» русского языка. На уровне фразеологии Пушкин находит точный (но не дословный!) русский эквивалент первой строке («Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает»); удачное соответствие восклицанию лирического героя у Шенье — «Et ce n'est pas à moi, qu'on reut sacher l'amour»; у Пушкина — «О, я знаток в девической печали». Творческая удача и перевод двух последних строк: «Никто из юношей свободней и вольней // Не властвует конем по прихоти своей».

Что касается Вольтера, то его рационалистические стихи отвечают пушкинскому стремлению к простоте и ясности. Из его «легкой поэзии» Пушкин преимущественно отбирает шутливо-иронические стихотворения, связанные с мотивами *Времени* и *Возраста*. Первое стихотворение — антологическая миниатюра *Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало* (А. F.-M. Voltaire. *Sur Laïs, qui remit son miroir dans le temple de Vénus*) переведено в 1814 г. одновременно с первым стихотворением «из Парни». Оно, так же как *Старик*, — удобная «площадка» для переводческого эксперимента. Примечательно, что и здесь лицист стремится внести в оригинал нечто *свое, пушкинское*: жалобы на *беспощадное Время* отданы самой Лаисе: беспощадное *Время*, отнимая *Красоту*, может заставить страдать лишь смертную женщину, вечно юной Венере *Зеркало* — не враг, оно лишь в радость.

Voltaire

Sur Laïs, qui remit son miroir dans le temple de Vénus

Je le donne à Vénus, puisqu'elle est toujours belle;
 Il redouble trop mes ennuis.
 Je ne saurais me voir, dans ce miroir fidèle,
 Ni telle que j'étais, ni telle que je suis.

Пушкин

Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало

Вот зеркало моё — прими его, Киприда!
 Богиня красоты прекрасна будет век,
 Седого времени ей не страшна обида:
 Она не смертный человек;
 Но я, покорствуя судьбине,
 Не в силах зреть себя в прозрачности стекла,
 Ни той, которой я была,
 Ни той, которой ныне.

Увеличение количества строк и разнообразие размера (у Вольтера три строки — александрийский стих, одна — восьмисложник, у Пушкина — восьмисложников три) придало стихам большую живость. Так же, как и в пьесе *Старик*, скрытый шутливый тон вольтеровской миниатюры передан Пушкиным адекватно.

Особенно удачен пушкинский перевод *Стансов* Вольтера, посвященных мадам дю Шатле. В них беспощадному ходу времени певец *Разума* противопоставляет *Мысль* и *Дружбу*, но все же высшее благо, на его взгляд, — чувственная *Любовь*.

Voltaire

A Madame du Chatlet

Si vous voulez que j'aime encore
Rendez-moi l'âge des amours
Au crépuscule de mes jours
Rejoignez s'il se peut, l'aurore.
Des beaux lieux où le dieu du vin
Avec l'Amour tient son empire,
Le Temps, qui me prend par la main
M'avertit que je me retire.
De son inflexible rigueur
Tirons au moins quelque avantage.
Qui n'a pas l'esprit de son âge
De son âge a tout le malheur.
Laissons à la belle jeunesse
Ses folâtres emportements;
Nous ne vivons que deux moments
Qu'il en soit un pour la sagesse.
Quoi! pour toujours vous me fuyez
Tendresse, illusions, folies?
Don du ciel qui me cosoliez
Des amertumes de la vie!
On meurt deux fois, je le vois bien:
Cesser d'aimer et d'être aimable,
C'est une morte insupportable
Cesser de vivre, ce n'est rien.
Ainsi, que déplerais la perte
Des erreurs de mes premiers ans;
Et mon âme, aux désirs ouverte,
Regrettait ses égarements.
Du ciel alors daignan descendre,
L'Amitié vint à mon secours;

Elle était peut-être aussi tendre,
Mais moins vivre que les Amours.
Touché de beauté nouvelle,
De sa familière éclairé,
Je la suivis; mais je pleurai
De ne pouvoir plus suivre qu'elle.

Пушкин

Стансы

Ты мне велишь пылать душою:
Отдай же мне минувши дни,
И мой рассвет соедини
С моей вечернею зарею.

Мой век невидимо проходит,
Из круга смехов и харит
Уж время скрыться мне велит
И за руку меня выводит.

Пред ним смириться должно нам.
Кто применяться не умеет
Своим прменчивым годам,
Тот горесть их одну имеет.

Счастливым резвым, молодым
Оставим страсти заблужденья;
Живем мы в мире два мгновенья —
Одно рассудку отдадим.

Ужель, навек вы убежали,
Любовь, мечтанья первых дней —
Вы, услаждавшие печали
Минутной младости моей?

Нам должно дважды умирать:
Проститься с сладостным мечтаньем —
Вот смерть ужасная страданьем!
Что значит после не дышать?

На сумрачном моем закате,
Среди вечерней темноты,
Так сожалел я об утрате
Обманов сладостной мечты.

Тогда на голос мой унылый
Мне дружба руку подала,

Она любви подобна милой
В одной лишь нежности была.

Я ей принес увядши розы
Веселых юношества дней,
И вслед пошел, но лил я слезы.
Что мог идти вослед лишь ей.

Пушкин предлагает, если можно так сказать, адекватную *переделку* оригинала. Он придает пьесе строфическую форму (9 катренов) и заменяет холодное этикетное «вы» теплым, интимным «ты», что в русской поэтической речи более соответствует интонации любовного объяснения. Здесь также уместна параллель с пьесой Маро *Старик*. При переводе *Стансов* та же игра: лицеисту интересно проникнуться психологией старости и суметь передать разочарование в неспособности к пылкой любви. Несомненная переводческая удача Пушкина — первая и четвертая строфы, в изяществе они не уступают стихам Вольтера.

Среди пушкинских переводов «фернейского патриарха» особняком стоит отрывок *Девственница* (1825), перевод начала первой песни *Орлеанской девственницы* (Voltaire. *La Pucelle d'Orléan*, 1735). В лицейские годы Пушкин увлекался этой ирои-комической кощунственной поэмой («библия харит»), позже он считал, что только в ней рационалист Вольтер был «истинным поэтом» и, по видимому, мечтал когда-нибудь ее перевести. Пушкин одолел лишь первые 26 строк, но этого оказалось достаточно, чтобы точно схватить шутливый тон, остроумие и легкую фривольность поэмы.

Voltaire
La Pucelle d'Orléan

Elle affermit de ses pucelles mains
Des fleurs de lis la tige gallicane,
Sauva son roi de la rage anglicane,
Et le fit oindre au maître-autel de Reims.
Jeanne montra sous féminin visage,
Sous le corset et sous le cotillon.
D'un vrai Rolland le vigoureux courage.

Пушкин
Девственница

Она спасла французские лилеи.
В боях ее девической рукой
Поражены заморские злодеи.
Могучею блистая красотой,
Она была под юбкою герой.

Как всегда, Пушкин далек от буквального перевода (точное соответствие одно — «девической рукой»); его текст более «энергичен», что сказывается не только в рифме (замена монотонной парной рифмы на перекрестную и опоясывающую), но и в пропуске некоторых деталей (напр., место коронации — *Реймс*). Однако утрата имени *Роланда* представляется потерей. В целом вольтеровская ироническая тональность схвачена точно.

Особый интерес представляют пушкинские стихотворные переводы французской прозы, конкретно, переведенные им в *Песнях западных славян* одиннадцать «главок» из сборника Мериме *Гюзла* (*Mérimée P. La Guzla, ou choix de poésies illiriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegovine*, 1827). Как известно, Мериме, изучив по научным источникам сербский фольклор, создал серию подделок под сербско-хорватские народные баллады, объявив их собственным прозаическим переводом с оригинала. По мнению Е. Г. Эткинда, Пушкин захотел уловить за главками-строфами *Гюзлы* истинный «воображаемый простонародный оригинал»¹, и дать песням более насыщенную фольклорную основу. Это стремление прежде всего сказалось на лексическом уровне. Эткинд приводит примеры замены Пушкиным нейтральной речи ученого-этнографа на простонародный язык:

У Мериме —
Quand je parle la lanque de mon pays
У Пушкина —
Когда слово я по-нашему молвлю...

У Мериме —
Dans ma montagne, lorsque je rencontraît un homme...
У Пушкина —
Как у нас бывало кого встречу...

Книжно-литературную речь Пушкин стремится перевести в другой стиль:

Как покинула меня Прасковья,
И как я с печали промотался...

К чести Мериме, знавшего русский язык далеко не в совершенстве, он сумел ошутить фольклорный дух пушкинского перевода, его истинно народную языковую стихию. Памятуя о том, что «испанский» роман *Жиль Блаз* сочинил француз Лесаг, а *Письма португальской монахини* — француз Гийераг², он не без остро-

¹ Эткинд Е. Г. Французские стихи в переводе русских поэтов. С. 24.

² Gabriel-Joseph Guillerague (1628–1685) создал мистификацию *Les Lettres portugaises en traduction française* (1669), выдав себя за переводчика кем-то найденных пяти писем

умия заметил: «...Господин Пушкин перевел на русский язык некоторые из моих вещей, и это можно сравнить с *Жиль Бласом*, переведенным на испанский язык, как с *Письмами португальской монахини* в португальском переводе».¹

Подводя итог, можно сделать вывод о стремлении Пушкина попробовать свои силы в переводе произведений самых разнообразных жанров и о его желании всякий раз находить индивидуальное решение. Не связывая с переводческой деятельностью каких-либо серьезных амбиций, Пушкин частенько не ставил свое имя под переводом (так же как нередко он не указывал имя автора оригинала). Своей главной задачей он считал просветительскую цель: знакомство русского читателя с достижениями французской поэзии и обогащение русского поэтического языка путем *присвоения* ему французской поэтической стилистики.

Третья глава

СУДЬБА ПУШКИНА ВО ФРАНЦИИ

В сложном комплексе причин, определяющих известность крупного поэта в иноязычной стране, одна из самых существенных — *качество перевода*. Пушкину в этом отношении решительно не везло: французские переводы его поэзии были ниже всякой критики. Если бы в начале 1830-х годов во Франции появился перевод *Евгения Онегина*, подобный вышедшему в 2005 году французскому «роману в стихах» *Eugène Onéguine* в переводе Андрея Марковича¹, судьба *французского Пушкина* была бы, возможно, иной. Однако такое предположение — чистейший анахронизм: есть множество причин невозможности подобного «чуда» в то время.

Участь *французского Пушкина* далеко не столь радужна, сколь судьбы *русского Парни* или *русского Шенье* — Пушкину, в числе других поэтов (Батюшков, Баратынский), посчастливилось подарить им вторую (русскую!) жизнь. Однако и это сравнение не совсем корректно: для Пушкина, как и для других русских стихотворцев, язык французских поэтов был *вторым родным языком*, во Франции же русским языком не владел ни один из крупных поэтов и переводчиков. В оригинале здесь мало кто мог читать Пушкина, переводы его поэзии сводились к набору избитых романтических штампов; минимальная известность первого русского поэта во Франции была, увы! закономерной.

Начальные краткие сведения о личности и таланте Пушкина впервые появились в отделе научных и литературных новостей журнала «Энциклопедическое обозрение» («Revue encyclopédique»), в связи с выходом в свет поэмы *Руслан и Людмила* (1820). «Эта поэма составлена из народных сказок времени великого князя Владимира. Она полна первостепенных красот; язык ее, то энергетический, то грациозный, но всегда изящный и ясный, заставляет возлагать самые большие надежды на молодого автора»², — писал анонимный рецензент (думается, Пушкин был весьма польщен, прочтя о себе столь лестный *парижский* отзыв, во всяком случае, он сделал из него выписку).

Тот факт, что первый французский перевод из Пушкина, появившийся в Париже в «Русской антологии» (1823), — отрывок именно из этой поэмы, представляется не случайным: по живости, остроумию и игре *Руслан и Людмила* близка галльскому духу. Выполненный Эмилем Дюпре де Сен-Мором (E.-D. de Saint Mor) перевод был удачен, но успех повторится не скоро.

португальской монахини, обращенных к бросившему ее французскому офицеру, в которого она безнадежно влюблена. Отличающиеся лирической глубиной и тонкостью в обрисовке любовной страсти, *Письма* рассматриваются как один из памятников зарождения европейского литературного психологизма, о них сохранились высокие отзывы де Севинье, Руссо, Стендаля, Варбе д'Оревиля, Рильке (русское издание: Гийераг. Португальские письма. *Наука*, 1973 г.).

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. М., 1963. С. 53.

¹ Alexandre Pouchkine. *Eugène Onéguine. Actes sud*. 2005. Перевод Андрея Марковича.

² «Revue Encyclopédique», 1821. Т. 9. Cahier 26. Fevr. P. 382. (В дальнейшем «RE») Цит. по: Дмитриева Н. Л. Прижизненная известность Пушкина за рубежом. Франция // ПИМ XVIII–XIX. С. 267. В дальнейшем: Дмитриева Н. Л.

Примечательно: поначалу популяризаторами поэта в Париже стали не французы, а проживавшие там (или посылавшие туда свои корреспонденции) двуязычные русские. Первая подписанная рецензия, появившаяся в «Revue encyclopédique», принадлежала С. Д. Полторацкому¹, сообщавшему о ссылке Пушкина в Бессарабию за сочинение «остающихся неизданными пьес: *Ода на Свободу (Ode sur la Liberté)*, полная одушевления, поэзии и высоких идей и *Деревня (La Campagne)*, в которой <...> после прелестной и верной картины красот природы и сельских удовольствий, он (Пушкин. — Л. В.) плачется о печальных действиях рабства и дикости, выражая в стихах, полных силы и энергии, сладостную надежду на светлую зарю свободы для своей родины»². Журнал «Revue encyclopédique», ставший в 1820–1830-е гг. главным популяризатором поэта во Франции, опубликовал в 1825 г. отзыв Я. Н. Толстого на первую главу *Евгения Онегина*: «Удивительно правдиво изображены все петербургские развлечения. Описание петербургского театра показалось нам особенно заслуживающим внимания»³. Похвалу заслужила и поэма *Цыгане*: «Она выше всего, что создала до сих пор блестящая муза этого поэта»⁴. Вышедший в конце 1825 г. первый сборник *Стихотворения Александра Пушкина* вызвал лестные отзывы в адрес поэта, «отличающегося как образованием и умом, так и пышностью и блеском воображения»⁵. Особо отмечались *Ода к Свободе*, *Деревня* и элегия *Андрей Шенье*, где автор вкладывает в уста французского поэта «мужественные и сильные слова против деспотизма». Популярности Пушкина активно способствовал секретарь редакции «Revue encyclopédique» Эдм Эро (Edme Héreau), свободно владевший, благодаря печальному обстоятельству (он был сослан в Сибирь на семь лет, с 1812 по 1819 год), русским языком: из 22 сообщений о Пушкине, напечатанных в двадцатые годы в «Revue encyclopédique», 7 принадлежали ему.

В 1830 г. видную роль в пропаганде Пушкина во Франции сыграл Э. П. Мецкерский, писавший о поэте как «о самом удивительном гении, когда-либо появлявшемся в России <...>», достигнувшем в свои 30 лет «не только бессмертной славы, но также признания своего рода непогрешимости, права верховного решения, столь же необходимого в литературе, как и в политике, для окончательного установления нового порядка вещей»⁶. Однако апологетические статьи не могут сделать популярным иноязычного поэта, достичь этого могли бы только адекватные переводы его поэзии, а их не было: «Истинного успеха во Франции Пушкин не имел»⁷.

¹ С. Д. Полторацкий, знакомец Пушкина, прапорщик Квартирмейстерской части, позднее — библиограф и библиофил. Заметка не прошла Полторацкому безнаказанно, она стала причиной его вынужденной отставки и высылки в деревню под надзор полиции.

² «RE», 1822. Т. 16. Cahier 46. Oct. P. 119–120.

³ «RE», 1822. Т. 16. Cahier 46. Oct. P. 119–120.

⁴ Ibid.

⁵ «RE», 1826. Т. 31. Cahier 92. Août. P. 406.

⁶ Цит. по: *Дмитриева Е. С.* 275.

⁷ *Cadot M.* L'image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839–1856).

Краткую вспышку интереса к Пушкину вызвала его дуэль с Дантесом. В феврале – марте 1837 г. на это трагическое событие отозвались многие парижские газеты: «Journal des Débats», «Courrier Français», «Gazette de France», «Le Temps», «Le National», «Journal de Commerce», «Le Moniteur» и др. В них живо обсуждалась сенсация: первый поэт России застрелен на дуэли рукой француза¹. Однако серьезного разговора о Пушкине-художнике не возникло и теперь: «обращали внимание не на личность поэта и его творчество, но главным образом на обстоятельства его дуэли и смерти, придавая трагическому событию окраску скандальной сенсации в жизни русского большого света»². В «Revue de Deux Monde» была напечатана статья некоего Шарля Бедье, писавшего о «безудержной» страсти поэта к дуэлям. На нее в 1832 г. в одном из швейцарских журналов откликнулся французский историк и публицист граф Сиркур (le Comte de Sircourt): «Люди, которые особенно глубоко постигли его (Пушкина. — Л. В.) характер, особенно полно изучали его сочинения <...> считают своим долгом опровергнуть обвинения, затрагивающие одну из важнейших сторон репутации Пушкина»³.

На фоне легковесных сообщений французской прессы резким диссонансом прозвучал напечатанный 27 мая 1837 г. в газете «Глобус» («Globe») некролог, подписанный «Ami de Pouchkine» («Друг Пушкина») ⁴. Думается, у автора (им был А. Мицкевич) были веские основания и, прежде всего, соображения *национальные*, чтобы не обнародовать свою фамилию (главное из них — запутанность и сложность польско-французско-русских отношений). В некрологе, в отличие от всех появившихся на тему дуэли статей, раскрывались социальные корни пушкинской трагедии. Эту мысль Мицкевич повторит через шесть лет читая лекцию о Пушкине в парижском Collège de France: «Полевой говорит, что русский поэт был загублен (буквально: «разорван» — «dévoté». — Л. В.) светом, но правильнее было бы сказать, что он был загублен правительством, сопротивляться которому у него не было больше сил»⁵.

¹ О дуэли существует обширная научная и псевдонаучная литература, включающая множество взаимоисключающих гипотез. Мне близка концепция Ю. М. Лотмана (см.: *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Ленинград. 1981. С. 222–250), но с одним уточнением: нельзя исключать возможности сильного взаимного чувства двух внешне привлекательных молодых людей одного возраста (см.: *Vitale Serana.* Il bottone di Puškin. Milano, Adelphi Edizioni. 1995).

² См.: *Дмитриева Н. Л.* 277.

³ Цит. по: *Заборов П. П.* Статья о Пушкине во французском журнале 1838 г. // *Временник пушк. комиссии*, 1975. Л., 1979. С. 136–137.

⁴ Русский перевод некролога за подписью *Друг Пушкина* в статье «Пушкин и литературное движение в России». См.: *Мицкевич А.* Собр. соч. в 6 томах. Т. 4. С. 89–97. В дальнейшем: *Мицкевич*.

⁵ *Mickiewicz Adam.* Les Slaves, cour professé au Collège de France (1842–1844). Paris, 1866. P. 81.

Широко посещавшийся курс Мицкевича *Славяне* (1842–1843 (на нем бывали профессора Мишле и Кине, писатели Сэнт-Бёв, Жорж Санд, Жерар де Нерваль, Монталамбер)¹ способствовал в какой-то мере знакомству Франции с Пушкиным. Однако оценка Мицкевичем Пушкина-художника была достаточно «амбивалентной»: значение Пушкина им, парадоксальным образом, одновременно *снижалось* и *поднималось* (больше — первое). Единственный поэт во Франции, в совершенстве владевший русским языком, который мог бы раскрыть французам всю полноту неповторимого пушкинского таланта, этого сделать, увы! не захотел (или не смог). Позднее его концепция будет вызывать бурные споры и дискуссии, породившие впоследствии объемную научную литературу. Речь идет о рефлексии Мицкевича над творческой связью «Пушкин — Байрон». Мицкевич стремится точно расставить акценты в соотношении категорий «подражательности» и «самобытности». Решение проблемы оказалось по силам лишь таким крупным пушкинистам XX в. как В. М. Жирмунский² и Г. М. Фридлиндер³. Мицкевич сильно преувеличивает влияние Байрона: «В его (Пушкина. — Л. В.) произведениях первого периода все байроновское — *и тема, и характеры, и идея, и форма*» (курсив мой. — Л. В.)⁴. Однако он тут же сам себя «подправляет»: «Но при этом Пушкин не столько подражал его произведениям, сколько находился под воздействием духа своего любимого поэта <...>, он был, вернее, если можно так выразиться, “байронствующим”. Если бы произведений английского поэта вовсе не существовало, Пушкин был бы провозглашен первым поэтом своей эпохи»⁵. Трудно согласиться с мнением Н. Л. Дмитриевой, что оценка Мицкевича содействовала «укреплению надолго представления о нем (Пушкине. — Л. В.) как о подражателе Байрона»; оценка зависела от *установки* — что в ней хотеть найти. Заметим, что споры о том, принес ли Мицкевич своей статьей восприятию Пушкина во Франции больше вреда или пользы, продолжают и сегодня⁶.

При всей популярности его лекций, кардинально изменить ситуацию Мицкевич не мог, так же как не мог и Александра Дюма, пропагандировавший Пушкина как гениального поэта и героическую личность (очерки *Поэт Пушкин*, публиковавшиеся в его журнале «Граф Монтекристо» в 1858–1859 гг.⁷). Даже Флобер почитал Пушкина «банальным поэтом» (русским языком он, как де Кюстин, не

¹ Wiktor Weintraub. *Profesia i profesura*. Mickiewicz, Michelet i Quinet. Varsovie, 1975.

² Жирмунский В. М. Пушкин и Байрон. Пг., 1924.

³ Фридлиндер Г. М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // ПИМ. Т. 7. С. 100–122.

⁴ Мицкевич А. С. С. 89–97.

⁵ Там же.

⁶ Напр., на конференции 2006 года в СПб., посвященной памяти Е. Г. Эткинда, *Русская поэзия в западноевропейском контексте*, после доклада Е. Ларионовой *Пушкин и Мицкевич* на эту тему разгорелась живая дискуссия.

⁷ См.: Сашина Е. В. Александр Дюма об Александре Пушкине // Беллетристическая пушкиниана. С. 84 – 91. Там же и литература.

владел, а переводы были ниже всякой критики). Среди немногих читателей во Франции, владевших русским языком и восхищавшихся Пушкиным, все больше укреплялось убеждение: его поэзия на французский язык *непереводима*.

Некоторый поворот к лучшему произошел благодаря Просперу Мериме: именно он, создав качественные переводы прозы, *открыл* Франции Пушкина-прозаика. После него целое столетие (с середины XIX в. до середины XX в.) знакомство читателя с *Ликовой дамой*, *Выстрелом*, *Метелью* во Франции происходило исключительно благодаря его переводам¹. С конца сороковых годов «верный вассал Пушкина» («Chevalier servant de Pouchkine»²), Мериме активно популяризирует творчество поэта. В статье *Alexandre Pouchkine* (1868) он возносит ему высокую хвалу и называет «лучшим европейским поэтом»³. Можно спорить о степени владения Проспером Мериме русским языком, но тот факт, что он в сороковые годы берет уроки русского языка, активно общается с С. А. Соболевским, Л. С. Пушкиным, И. С. Тургеневым, учитывает их советы при переводе пушкинской прозы и поэзии (стихами Мериме ее переводить не решался⁴), неоспорим. Сам он неизменно восхищался русским языком, «сжатость и богатство» которого «не может не смутить даже самого искусного переводчика»⁵.

После Мериме должное Пушкину воздал авторитетный французский славист, автор монографии *Русский роман*, Э. М. Вогюе (E.-M. Vogüé. *Roman russe*, 1888). В главе о Пушкине, отметив лаконизм и ясность его стиля, ученый писал: «Этот алмазный язык (cette langue de diamant) не передаваем ни на каком другом языке»⁶.

Столетний юбилей со дня рождения Пушкина Франция встретила прохладно; на празднование в Петербург не поехал ни один из крупных славистов, лишь пять писателей послали юбилейному Комитету свои поздравления (Жюль Верн, Франсуа Копе, Эжен Вогюэ, Жюльет Адам, Марсель Прево)⁷. О французских журналистах, приехавших на празднование, корреспондент «Санкт-Петербургской газеты», скрывшийся за псевдонимом «Vox», с горечью писал: «Я совсем не удивлюсь, если на страницах их журналов вместо имени Пушкин будет стоять Мушкин или Кушкин <...>. Очевидно, что имя *Пушкин* не говорит французам ничего. Они поехали, чтобы увидеть, как русские чувствуют своего поэта, но кто этот поэт и что он дал русской литературе, они не знают»⁸.

¹ См.: Mongault H. Introduction // Mérimée P. *Oeuvres complètes Etudes de la littérature russe*. Т. 1. Paris, 1931. P. XVI.

² Ibid. P. XXXIII.

³ См.: Михайлов А. Д. Комментарий к статье Монго // Мериме П. Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 5. М., 1963. С. 376–378.

⁴ Мериме удачно перевел *Ликовую даму* (1849), но стихи переложил прозой — *Цыганы, Анчар, Опричник* (1863).

⁵ Мериме П. Статья о Н. В. Гоголе.

⁶ Vogüé E.-V. *Roman russe*. Paris, 1888. 2-е édition. P. XII.

⁷ См.: Zaborov P. Les échos en France du jubilé de Pouchkine en 1899 // L'Universalité de Pouchkine Paris. Institut d'études slaves, 2000. P. 295–302. В дальнейшем: Zaborov P.

⁸ Цит. по: Zaborov P. С. 297.

Двадцатый век несколько изменил ситуацию к лучшему, положительную роль сыграли юбилеи. Столетие со дня гибели поэта было отмечено в 1937 г. во Франции многими актами (заседания, встречи, выставки, была выпущена медаль с изображением Пушкина); во всех этих мероприятиях видную роль сыграл страстный поклонник Пушкина, энтузиаст-меценат Сергей Лифарь¹.

Значительный вклад во французскую пушкинистику внес крупный переводчик и исследователь русской литературы, славист широкого профиля, Андрей Менье (André Meunieux). С середины 1950-х годов начинают выходить его статьи о Пушкине. Менье был убежден: перевести пушкинскую поэзию стихами невозможно, можно — только прозой, в лучшем случае слегка ритмизованной. По его мнению, при переводе Пушкина следует отказаться от *рифмы* и *строфики*; это убеждение он отстаивал на практике и в теории всю жизнь. У него было много сторонников: «Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов завоевали Францию, и лишь Пушкин остается узником своего национального языка»². О том же писал Клод-Мишель Клуни: «Несчастье Пушкина в том, что он поэт. Несчастье — потому, что он приговорен разочаровывать всякого, кто не может читать его по-русски»³.

А. Менье выпустил в 1953 г. на французском языке два переводных тома «А. С. Пушкин. Драммы, романы и повести». Анри Труайя, много сделавший для популяризации Пушкина во Франции, автор книги *Пушкин (Pouchkin, 1946)*, воздал Менье высокую хвалу за то, что тот «исправил старую несправедливость к одному из самых великих писателей мира»⁴. А. Менье защитил в 1966 г. докторскую диссертацию в Парижском университете и на эту тему издал книгу — *Пушкин. Писатель и профессиональная литература в России (А. Meunieux. Pouchkine. Homme de lettre et la littérature professionnelle en Russie, 1966)*. В ней Пушкин — центральная фигура в борьбе русских литераторов за писательские права. «Этот французский труд <...> о той роли, которую он (Пушкин. — Л. В.) сыграл в истории русской общественной мысли и культуре, — писал М. П. Алексеев, — оставляет далеко позади себя все предыдущие работы о Пушкине, появившиеся на французском языке»⁵.

В шестидесятые годы XX в. многие пушкинисты, продолжая традицию Е. Омана, М.-Р. Хофмана, А. Мазона⁶, А. Лиронделя, считают первостепенной задачей познакомить французов с творческой биографией поэта. Анри Труайя

издает *Биографию Пушкина* (Н. Troyat. *Pouchkine. Biographie* 1965), Жан-Луи Баке — *Пушкин, рассказанный через самого себя* (J.-L. Bäckès. *Pouchkine par lui-même*, 1966), Г. Жюэн — *Пушкин* (Н. Juin. *Pouchkine*, 1956), Елена Иссерлис — *Александр Пушкин. Слава русской поэзии. Жизнь великого писателя, рассказанная молодым* (Н. Isserlis. *Aleksandre Pouchkine. Gloire de la poésie russe. La vie du grand écrivain, racontée à la jeunesse*, 1965).

В семидесятые-восьмидесятые годы французских ученых начинает все больше привлекать поэтика Пушкина (N. Nevo, N. Labrecque, H. Socié и др.); уровень пушкиноведения в стране заметно возрастает. В 1999 г. в Сорбонне состоялось одно из самых больших на планете юбилейных празднеств, посвященных 200-летию со дня рождения поэта. Торжественный Форум проходил «под патронажем» президента Франции Жака Ширака, пресса широко освещала конференцию, в *Парке Поэтов* был открыт памятник Пушкину¹. Доклады, прочитанные французскими учеными (среди них Е. Эткин, Ж. Бонамур, В. Трубецкой, М. Никё, А. Монье, М. Сеймон, Ж. Брейар, Л. Мартине, М. Кадо, К. Депретто и др.), свидетельствовали о высоком уровне французской пушкинистики. Итогом Форума стал фундаментальный труд *Универсальность Пушкина*².

В конце XX в. была решена и казавшаяся непреодолимой трудность перевода поэзии Пушкина: замечательные французские переводчики-полиглоты, вышедшие из школы Е. Г. Эткинда, представили поэтические произведения Пушкина в адекватном стихотворном переводе; вышел прекрасный емкий юбилейный том, снабженный параллельными русскими текстами: «А. С. Пушкин. *Избранная поэзия в переводах на французский язык*» (Москва, 1999). И, наконец, последний значительный успех — победа над трудностями перевода *Евгения Онегина*. В 2005 г. французы получили возможность постичь обаяние пушкинского шедевра: вышел в свет *Евгений Онегин* в прекрасном переводе Андрея Марковича.

Таким образом, можно сделать вывод о постепенном накоплении позитивных факторов в судьбе *Французского Пушкина*. И все же утверждать, что русский поэт стал широко известен стране, было бы преувеличением: только исключительно благоприятная ситуация в развитии русско-французских культурных связей (новый всплеск интереса к России, увлечение русским языком и литературой, усиление контактов) могли бы привести к желаемому результату. В настоящее время несомненно одно: не владеющий русским языком французский читатель, жаждущий познакомиться с творчеством великого поэта, такую возможность обрел. С этой точки зрения судьба *Французского Пушкина* с о с т о я л а с ь.

¹ См.: Лифарь С. Моя зарубежная пушкиниана. М., 1960.

² Troyat H. Pouchkine. Biographie, Plon, 1963. P. 823.

³ Цит. по: Дмитриева Е. Е. Решая загадку Пушкина (Французское пушкиноведение 1960–1980-х годов) // «Вопросы литературы». 1985. № 3. С. 227.

⁴ Цит. по: Алексеев М. П. Некролог Андрей Менье // ВПК 1967–1968. Л., 1970. С. 130. В дальнейшем: Алексеев М. П.

⁵ Алексеев М. П. С. 134.

⁶ Одна из заслуг А. Мазона: он воскресил в 1964 году забытое творчество Э. П. Мещерского, опубликовав через 120 лет после его смерти его прекрасные переводы поэзии Пушкина.

¹ Бюст работы скульптора Юрия Орехова, подаренный Парижу мэром Москвы Ю. М. Лужковым.

² Universalité de Pouchkine. Publ. sous le dir. de M. Aucouturier et J. Bonamour. Paris, 2000. (Bibliothèque russe de L'Institut d'études slaves. T. 104. P. 49–59.)

Четвертая глава
ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН
В ПЕРЕВОДЕ АНДРЕЯ МАРКОВИЧА

Передать во французском переводе пленительную смесь иронии и лиризма *Евгения Онегина*, сохранив воздушную легкость звучания и интимную авторскую интонацию, — задача, как считалось в XIX веке, абсолютно нереальная (не делалось и попыток). В XX веке появилось несколько стихотворных переводов романа на французский язык¹ — в каждом из них немало удач и находок, но в целом все они далеки от идеала. Казалось, что *чуда* случиться не может, но оно произошло: в 2005 г. увидел свет перевод Андрея Марковича (*Alexandre Pouchkine. Eugène Onéguine roman en vers, traduit du russe par André Markowicz*), в котором, думается, схвачен самый *дух* пушкинского шедевра. Я узнала о появлении этого перевода (как утверждали, «конгениального») сравнительно недавно, попросила у автора экземпляр, и вот — он у меня в руках.

Первое, что в таких случаях хочется понять, передает ли перевод ощущение целостности: проглядываю перевод (более глубокое знакомство — впереди), листаю узловы́е строфы начала, середины, конца — да, это не *мозаика* более или менее удачных строф; от текста исходит ощущение *органического единства*.

Следующий шаг: попытаться «почувствовать» перевод конкретно, в деталях и частностях. Открываю мои любимые строки, имеющие к тому же непосредственное отношение к теме «Пушкин и Франция», — XXVI и XXXI строфы третьей главы, предваряющие *Письмо* Татьяны. Почему выбраны именно они, а не само послание героини (ведь оно *гипнотизирует* читателей с детства)? В нем нет самых трудных для перевода категорий (автор перенимает стиль героини): иронии, шутовности, юмора, которые и представляют в данном случае наибольший интерес. Вот XXVI строфа в оригинале и переводе:

<p>Еще предвижу затрудненья: Родной земли спасая честь, Я должен буду без сомненья, Письмо Татьяны перевесть. Она по-русски плохо знала, Журналов наших не читала,</p>	<p>Je sens un autre obstacle naître: Sauvant l'honneur de la nation Il me faudra pour cette lettre Vous en fournir la traduction. Privée en russe de pratique, Ne lisant pas nos périodiques,</p>
--	---

¹ Стихотворный перевод поэмы на французский язык в XX в. предприняли Gaston Pérot (1902), Maurice Colin (1980), Nata Minor (1990), Roger Legras (1994), Jean-Louis Backès (1996).

<p>И выражалась с трудом На языке своем родном, Итак, писала по-французски... Что делать! повторяю вновь: Доныне дамская любовь Не объяснялась по-русски, Доныне гордый наш язык К почтовой прозе не привык.</p> <p style="text-align: right;">(VI, 63)</p>	<p>Tania s'exprimait assez mal Dans notre idiome national: Sa langue écrite était française... Jamais encore jusqu'à ce jour, Les dames n'ont parlé d'amour En russe, et là est mon malaise... Non, jamais notre idiome altier N'avait servi pour le courrier.</p> <p style="text-align: right;">(90)</p>
---	---

Первый вопрос — соответствует ли оригиналу структура строфы? Да, в точности: четырехстопный ямб, 14 строк, рифмовка — abab, ccdd, effe, gg, концовка — «пуант»; *онегинская строфа* в чистом виде, строго выдержанная в восьми главах (плюс в отрывках из *Путешествия Онегина*). Хотя выполнение формальных требований — не самая трудная задача (есть и сложнее!), все же тот факт, что на такой длинной дистанции удалось свободно приблизить французский силлабический стих к русскому силлабо-тоническому, поистине изумляет¹. Хочется понять, какими способами можно уложить четырехстопный ямб в прокрустово ложе французского октосиллаба (восьмисложника): ударение во французских словах намертво закреплено за последним слогом. Постепенно осознаешь, что спасение — в целом комплексе средств: преимущественный отбор односложных и двухсложных слов, инфинитивные и деепричастные обороты, l'élision², к тому же свободное, как принято сегодня, обращение с немым «е»³.

После проверки «глазом» — проверка «ухом». Обаяние *Евгения Онегина* — в звучании, это исключительно важный критерий. Как справился с этой задачей переводчик? Читаю вслух: пушкинские стихи во французском облици льются легко и свободно. «Языковое ухо» хранит память о мелодичном октосиллабе Вольтера («Si vous voulez que j'aime encore...»), Альфреда де Мюссе («Si vous croyez que je vais dire...»), Ламартина («Que j'aime à flotter sur ton onde...»); пушкинский ямб в переводе Марковича звучит как «родной брат», но — это и есть чудо! — французский октосиллаб сохраняет чисто *пушкинское*, чисто *онегинское* звучание. Добиться этого эффекта, думается, было бесконечно трудно. Сам Анд-

¹ Луи Арагон, пытавшийся перевести *Евгения Онегина*, «одолел» лишь восемь строф из первой главы и пять — из пятой (он владел русским языком слабо, постичь тонкости текста ему помогала Эльза Триоле). Крупный поэт, он как никто другой понимал важность сохранения рифмы и строфики, но передать самый *дух* поэмы ему удавалось слабо (удачен лишь перевод первой строфы).

² Во французском произношении при столкновении двух гласных на стыке слов, последняя гласная в слове выпадает (особенно это значимо для стихосложения). В данной строфе семь таких случаев; элиминируемая гласная подчеркнута.

³ В пушкинские времена в стихах немое «е», за исключением случаев *élision* и конечно-го гласного в строке, — *слоговое* (то есть входит в счет слогов и произносится).

рей Маркович в беседе с редактором парижского международного радио, Виталием Амурским¹, рассказал, как он в течение двадцати восьми лет каждый день (занимаясь при этом и другими переводами) неутомимо работал над *Евгением Онегиным*². Когда ему было 17 лет, в 1977 г., Е. Г. Эткинд, оказавшийся вследствие вынужденной эмиграции в Париже, открыл для него «персональную» школу перевода (каждый урок — ему одному) и вдохновил заняться пушкинским романом. С этого времени *Евгений Онегин* стал для него высшей жизненной ценностью. Работа над переводом приносила ощущение счастья, но одновременно и горечи: эквивалент формы найден, но он какой-то «сухой», в переводе нет жизни. И вот случилось невероятное: в 2003 г., пересекая на поезде Францию, машинально твердя русские строки *Онегина*, он неожиданно, «внутренним слухом», уловил, как откликаются на *русские* слова — *французские*, как они *ауканются, клеятся* друг к другу, *перемигиваются*. Это было подлинным открытием: в тот момент перевод обрел пульс. Работа сразу закрутилась и быстро пошла к завершению (он сам, однако, считает свой перевод несовершенным и намерен переделывать и улучшать его всю жизнь).

Овладеть *онегинским* звучанием — сложная задача, но не менее трудно передать в переводе неповторимую пушкинскую смесь лиризма и иронии. Такие качества пушкинской поэмы как *ироничность, насмешливость, шутливость*, в высшей степени свойственные и галльскому национальному гению, при стихотворном переводе парадоксальным образом не находили должный эквивалент (в прозаическом переводе они достигались легче).

В анализируемых строфах характер иронии диктуется их семантикой. Увертюра к *Письму* Татьяны раскрывает парадоксальное состояние института переписки в дворянской России: «русская душою» Татьяна «журналов наших не читала» («nos périodiques» — французское слово несет легкую иронию), светскую беседу вела по-французски, любовное письмо она могла написать *только, ис-*

¹ Беседа по международному французскому радио между редактором «Литературного перекрестка» Виталием Амурским и Андреем Марковичем, посвященная переводу *Евгения Онегина*, состоялась в Париже в феврале 2006 г. Хотелось бы выразить Виталию Амурскому благодарность за предоставленную мне возможность познакомиться с передачей.

² В раннем детстве, когда он еще не умел говорить, московская бабушка ежедневно читала Андрею Пушкина (сказки, лирику, поэмы и даже стихи, предназначенные для взрослого уха); ему всегда казалось, что пушкинские ритмы уже тогда «вошли в его кровь». Четырехлетним ребенком он оказался в Париже (семья в 1964 г. эмигрировала во Францию) — там влюбился во французский язык, звучание которого казалось ему прекрасным (мать, преподаватель русской литературы, говорила с ним только по-русски, отец — по-французски). А. Маркович перевел около ста книг из русской литературы, всю прозу Достоевского, театр Гоголя, Сухово-Кобылина, сейчас переводит *Горе от ума* Грибоедова. Русские пьесы в его переводе идут на многих сценах Франции; мне посчастливилось видеть «его» *Ревизора* на сцене «Комеди франсэз» — я получила живейшее наслаждение.

ключительно на этом языке: «Что делать! повторяю вновь: // Дыныне дамская любовь // Не объяснялася по-русски» (VI, 63). Парадоксальная языковая ситуация — Татьяна вообще владела родным языком слабо: «Она по-русски плохо знала» (VI, 63), то есть знала бытовую речь, язык молитвы, разговор слуг. Автор шутливо заверяет читателя, что «спасая честь земли родной», обязан предоставить ему перевод письма Татьяны. Маркович находит точный (и ироничный) эквивалент — «Sauvant l'honneur de la nation» («Спасая честь нации»). Как передать по-французски интонацию мнимого смущения автора парадоксальной эпистолярной ситуацией? В XXVI строфе едва уловимая ирония передается тонким подбором лексики («idiome nationale», «idiome altier» — «особенности речи», «гордая речь»), сочетанием высокого стиля («sauver l'honneur de nation») и сниженно-делового («fournir la traduction» — «снабдить переводом»), удачным афористичным заключительным пуантом, построенным на том же контрасте сниженного («le courrier» — «почтовые отправления») и книжно-высокого («idiome») понятий. Лиризм строфы поддерживается, как и у Пушкина, двукратным включением авторского «я»; французская специфика в удачной связи «я» с инфинитивным оборотом, передающим эмоцию в движении, и в шутливом восклицании «et là est mon malaise» — «в этом мой душевный дискомфорт». В *лиризм* включается и легкая пушкинская самоирония: автор надевает маску скромного переводчика, не имеющего никакого отношения к созданию письма. Лиризм и автоирония заметно усиливаются в XXXI строфе, непосредственно вводящей послание героини Онегину:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
Кто ей внушил и эту нежность
И слов любезную небрежность?
Кто ей внушил умильный вздор,
Безумный сердца разговор
И увлекательный, и вредный?
Я не могу понять. Но вот
Неполный, слабый перевод
С живой картины список бледный,
Или разыгранный Фрейшиц,
Руками робких учениц.
(VI, 65)

J'ai sur la table cette lettre,
Elle est pour moi comme trésor,
Je la relis, je m'en pénètre,
La pose, la relis encore.
D'où te venait cette tendresse,
Des mots cette aimable mollesse,
Tania, ce délire touchant,
Les flammes vives de ce chant,
Si séduisantes, si fatales?
A d'autres de comprendre. Moi,
J'aurai traduit — trop maladroit! —
Mille couleurs en ombres pâles,
Comme un Freischütz qu'on voit joué
Par une élève aux doigts noués.
(93)

А. Марковичу удалось точно передать разговорно-доверительную интонацию оригинала, восхищение автора письмом героини (для слов «свято берегу» найден эквивалент «trésor» — «сокровище», под рифмой его значимость возрастает). Какими средствами достигается ощущение авторской близости к Татьяне? Как

удается уложить сложное чувство в октосиллаб? Первые четыре строки состоят в основном из двухсложных слов, свободно укладываемых в восьмисложник. Удача — местоименный оборот с «en», способствующий лаконизму и выразительный глагол «rénètrer» («je m'en rénètre» — «я им проникаюсь»). Но здесь и единственная потеря в строфе: утрачено пленительное «с тайною тоскою» («engoisie secrète») уложилось бы в ритм, но важнее — рифма к доминантному слову «lettre»). Пушкинское «начитаться не могу» удачно заменено повтором глагола «relire» («Je la relis <...> La pose, la relis encore» — «Я его перечитываю <...> кладу..., снова перечитываю»). В следующие четыре строки переводчик вносит новацию, счастливую находку: прямое обращение к Татьяне. У Пушкина «Кто ей внушил...», а у Марковича: «D'où te te venait <...> Tania...?» («Откуда к тебе пришли, Таня, ...?»); интимное «ты» усиливает лиризм. Изменение в лексике и конструкции фразы ничуть не мешает созданию семантически точного эквивалента. Пушкинское «Я не могу понять» верно отражено в чисто французском обороте «A d'autres de comprendre» («Может быть, другие смогут понять...»). Автоиронию Маркович передает самоуничижительным эпитетом «maladroit» («неловкий» перевод) и точным эквивалентом пушкинского сравнения собственного «слабого» перевода с бледной, утратившей живые краски, копией. И, наконец, последняя удача переводчика — заключительный пуант. К месту вставленный неопределенный артикль «un» («un Freischütz»¹, чисто французский прием), выразительный инфинитивный оборот и счастливо найденная рифма «joué — poué» (игра со «связанными пальцами») создают ударную концовку.

В переводе двух строф тонко переданы все оттенки пушкинской интонации, от откровенного пристрастия к героине до восхищения ее письмом и шутливой автоиронии. Хотя здесь представлена небольшая «площадка» (28 строк), но они красноречиво свидетельствуют о редком искусстве переводчика: эти строфы можно рассматривать как своеобразную миниатюру, в которой нашел *французское отражение* «магический кристалл» романа в целом.

Достигнутый в последнее время уровень перевода пушкинской поэзии обнадеживает и вдохновляет: желание переводить стихи Пушкина прозой, думается, исчезло и вряд ли когда-нибудь оживет. Однако нельзя забывать азбучную истину: даже самый гениальный перевод не способен создать полное представление о художественной мощи шедевра, подобного *Евгению Онегину*. Во всей мере красоту романа способен постичь лишь человек, *свободно владеющий русским языком*. Но все же читателю, желающему познакомиться с *Евгением Онегиным* во французском переводе, и в самом лучшем из возможных вариантов, такая возможность теперь предоставлена.

Успех Андрея Марковича, сумевшего преодолеть трудности перевода *Евгения Онегина*, оказался возможным благодаря сложному комплексу причин. От

него потребовалось многое: энтузиастическая любовь к пушкинскому роману, редкий талант переводчика, прекрасная *школа* и фантастическое упорство в достижении цели. Только в «переплавке» всех этих компонентов мог родиться блистательный французский перевод *Евгения Онегина*, «способный раскрыть читателю всю красоту оригинала»¹.

¹ «...un Freischütz» означает — музыкальный фрагмент из очень модной в то время оперы Вебера *Свободный стрелок* (*Freischütz*).

¹ *Meylac M. Préface // Eugène Onéguine, romans en vers traduit du russe par André Markowicz. Actes Sud. 2005. P. 6. (Перевод мой. — Л. В.)*

Пятая глава

Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ФРАНЦУЗСКОГО ПУШКИНА

Б. В. Томашевский был не только энциклопедически образованным ученым, филологом исключительно широкого профиля (историком литературы, стиховедом, текстологом), но и яркой разносторонней личностью: «Он был выдающимся знатоком французской литературы и высшей математики, непревзойденным авторитетом в текстологии и обладал совершенно уникальной способностью читать трудные почерка»¹. Как историк литературы Б. В. Томашевский соединял в себе черты теоретика-новатора и глубоко знающего фактологическую сторону вопроса эмпирика. Всю жизнь ученый стремился поднять литературоведение до уровня высокой науки: «Теоретические работы Томашевского представляют собой неосуществленную мечту о создании единого труда по поэтике. Эта мечта не была достигнута, и это составляет научную трагедию последних лет жизни Б. В. Томашевского»², — сетовал Б. М. Эйхенбаум на заседании, посвященном памяти ученого.

Б. В. Томашевский принадлежал к исследователям *увлекающимся*, его главная профессиональная страсть, одна на всю жизнь, — Пушкин. Интересы ученого в области пушкиноведения были поистине универсальны: «Он был одновременно лучшим знатоком рукописей, биографии и культуры эпохи Пушкина, его стиха и языка, замечательным истолкователем всего его творчества»³. Можно лишь добавить, что он был и «лучшим знатоком» проблемы «Пушкин и французская литература», которой он энтузиастически увлекался с первых шагов в науке (из его 200 работ о Пушкине этой проблеме посвящены 59 статей и одна монография). Крупный знаток французской культуры (истории, искусства, быта), досконально знающий французскую словесность пушкинской эпохи (а также XVII–XVIII вв.), он постоянно стремился представить во всей полноте русско-французские литературные связи конца XVIII в. – первой половины XIX в. и, в частности, рецепцию Пушкина. Мне посчастливилось учиться на филологическом факультете Ленинградского университета в конце сороковых годов, когда Б. В. Томашевский читал там курсы по теории литературы и вел спецкурс по Пушкину. Лекции были исключительно интересными, и, как мне запомнилось, в них часто вплеталась проблема *диалога русской и французской культур*.

Творческая связь Пушкина с французскими писателями, предшественниками и современниками поэта стала в XX веке предметом множества разысканий и составила на сегодняшний день объемную научную литературу¹. Б. В. Томашев-

¹ *Баевский В. С.* Русский и французский языки в поэтическом сознании Пушкина // Филологические науки. 1997. № 2. С. 13; *Вольперт Л. И.* 1) Пушкин и французская комедия XVIII в. // ПИМ. Т. 9. 1979. С. 168–187; 2) Пушкин и психологическая традиция во французской литературе (К проблеме русско-французских литературных связей конца XVIII – начала XIX в.). Таллин, 1980; 3) Творческая игра и французская литература // Cahiers du Monde Russe et soviétique. Paris. 1991. XXX. 2 avril-juin. P. 197–208; 4) Stendhal et Pouchkine // Campagnes en Russie. Sur les traces de Henri Beyle, dit Stendhal. Paris. 1995. P. 231–240; 5) Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы. М., 1998; 6) Пушкин и французская литература (история изучения проблемы) // А. С. Пушкин и мировая культура: Материалы междунауч. науч. конф. М., 1999. С. 173–175; 7) L'ironie romantique dans *Eugène Onéguine* et *le Rouge et le Noir* // Universalité de Pouchkine. Bibliothèque russe de L'Institut d'études slaves. Paris. 2000. Т. 104. P. 49–59; 8) Puškin e il pensiero europeo // Puškin europeo. Venezia. 2001. P. 31–44; 9) Пушкин и французская литература // The Pushkin Handbook. Edited by David M. Bethea. The University of Wisconsin Press, 2005. P. 458–474; 10) Пушкинская Франция. СПб., 2007; *Гречаная Е. П.* Пушкин и французская аристократическая литература XVII–XVIII вв. // Университетский Пушкинский сб. М., 1999. С. 389–395; *Дмитриева Е. Е.* Высокое искусство вуалировать, или О некоторых проявлениях рокайльной эстетики в поэзии Пушкина // Моск. пушкинист. Вып. 8. С. 181–191; *Краснов Г. В.* Пушкин и Ф. Гизо // Пушкинская международная конференция. 1–4 окт. 1996 г. Материалы. Псков, 1996. С. 45–49; *Мильчина В. А.* 1) Французская литература в произведениях Пушкина 1830-х годов // Изв. ОЛЯ. 1987. Т. 46. № 3. С. 244–254; 2) Пушкин и «Опыт об английской литературе» Шатобриана // Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15; 3) Pouchkine et Barante // Universalité de Pouchkine. Bibliothèque russe de L'Institut d'études slaves. Paris. 2000. Т. 104. P. 110–127; *Михайлов А. Д.* Пушкин и Альфонс Карр // Пушкин и мировая культура. М., 1999. С. 183–184; *Попов А. А.* Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века // Пушкинист, П. С. 204–257; *Савченко С. В.* Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 64–98; *Сакулин П. Н.* Взгляд Пушкина на современную ему французскую литературу // Венг. Т. 5. С. 372–388; *Сашина Е. В.* К проблеме «чистой» поэзии: (Пушкин и французские романтики) // Пушкинская международная конференция. 1–4 окт. 1996 г. Материалы. Псков, 1996. С. 41–45; *Струве П. Б.* Пушкин и французские романтики: К юбилею французского романтизма // Струве. Дух и Слово. Париж. 1981. С. 72–79; *Томашевский Б. В.* 1) Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинист, IV. С. 210–228; 2) Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово // Письма к Хитрово. С. 205–256; 3) Пушкин и романы французских романистов (К рисункам Пушкина) // ЛН. Т. 16/18. С. 947–960; 4) Пушкин и французская литература // ЛН. Т. 31/32. С. 1–76; 5) Пушкин и Франция: [Сб. ст.] Л., 1960 (включает из ранее указанных № 2–4); *Эткинд Е. Г.* Французская поэзия в творчестве Пушкина: Поэзия XVIII века // Эткинд Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 107–122; *Backès J.-L.* Pouchkine dans le sillage des Grimm // Europe. 1994. Т. 72. № 787/788. P. 119–125; *Bush R. L.* Pushkin and the Gotho-freneticist Tradition // Canad. Slavonic Papers. 1987.

¹ *Лотман Ю. М.* Двойной портрет // Воспитание души. СПб., 2003. С. 52.

² Цит по: *Левкович Я.* Борис Викторович Томашевский // Вопросы литературы. 1979. № 14.

³ *Бурсов В.* Несколько слов о книге и авторе // Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 3.

ский посвятил этой проблеме всю жизнь (он начал исследования в этой области в 1915 г. статьей *Французские поэты XVIII в.*¹ и кончил двумя крупными работами, вышедшими после его смерти, где большое место отведено описанию французской строфики²).

Пушкин и Франция, глубокий и монументальный труд Б. В. Томашевского, итог его многолетних исследований в области русско-французских литературных связей, также вышел после его кончины. Книга, в связи с гонениями на так называемый космополитизм, могла выйти только посмертно и благодаря подвигу вдовы ученого И. Н. Медведевой-Томашевской, которой это удалось лишь «под ореолом» смерти мужа — трагическая ирония: чтобы книга увидела свет, надо было умереть³. Б. В. Томашевский успел продвинуть ее подготовку, придать ей целостность; она выше простого механического объединения статей (не говоря о том, что значительный материал введен впервые).

Vol. 29. № 2/3. P. 165–183; *Davidenkoff A.* L'hédonisme de Pouchkine dans sa poésie lyrique de jeunesse: La figure d'Amfrye de Chaulieu (1639–1720) // *Universalité de Pouchkine*. P. 34–43; *Gibian G.* Love by the Book: Pushkin, Stendhal, Flaubert // *Comparative Literature*. 1956. № 8. P. 97–109; *Keil R. D.* Parny-Anclage im *Evgenij Onegin* // *Festschrift für Margergarete Woltner zum 70 Geburtstag*. Heidelberg: 1967. S. 121–133; *Lann J.-C.* Pouchkine et l'esthétique du classicisme français // *После юбилея = After Jubilee / Под ред. Р. Тименчика и С. Шварцбанда*. Jerusalem, 2000. С. 113–122; *Leger L.* Pouchkine et la poésie française // *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*. 1900. Т. 19. № 57. Sept. P. 449–464; *Lozinsky G.* La littérature française et Pouchkine // *Revue de littérature comparée*. 1937. Ann. 17. № 1. P. 37–63; *Maguire R. A. A. S.* Pushkin: Notes on French literature // *American Slavic and East European Review*. 1958. Vol. 17. № 1. P. 101–109; *Mansuy A.* Ce que doit Pouchkine aux écrivains français // *Revue bleu*. 1904. 13 août.; *Neubert F.* Puschkin und die französische Kultur // *Neubert F. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Berlin, 1952. S. 94–114; *Shlapentokh D.* Pushkin and Voltaire: The Writer as Existential Model // *Slavonic Journal*. Melbourne, 1989–1990. P. 97–107; *Stenbock-Fermor E.* French Medieval Poetry as a Source of Inspiration for Puškin // *Alexander Puškin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*. New York, 1976. P. 56–70; Библиогр.: *Фризман Л. Г.* Семинарий по Пушкину. Харьков, 1995. С. 271–274. Библиографию составил В. Д. Рак.

¹ Статья была написана по поводу антологии, составленной И. М. Брюсовой, и напечатана в журнале «Аполлон» (1915, № 5–6. С. 63–85).

² Строфе во французской поэзии уделено значительное место в сборнике: Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л., 1958. Т. 2. С. 49–184, а также в книге: Стих и язык. Филологические очерки. М.–Л., 1959. С. 770.

³ Наглядное свидетельство такого отношения — том «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (1966), из которого раздел «Пушкин и западноевропейские литературы» в последний момент был изъят, в связи с чем книга *Пушкин и Франция* в нем практически не упомянута (красноречивые цифры: из 59 работ Б. В. Томашевского на тему «Пушкин и Франция» 55 опубликованы до 1947 г. и 4 — за последующие 9 лет). Непосредственно на книгу в печати появилось несколько похвальных отзывов (Я. Л. Левкович, П. Р. Заборов, М. Д. Эльсон, А. Н. Чичерин).

В первой части книги *Пушкин и Франция*, состоящей из трех разделов (*Пушкин и народность*, *Пушкин и французская литература*, *Пушкин и история Французской революции*), пронизанных единой концепцией, особенно интересен второй раздел, включающий богатейший материал. Ученого интересуют не только писатели первой значимости, но и беллетристы второго ряда; он тонко раскрывает динамику читательских вкусов и механизмы возникновения литературных «мифов». Проблема преемственности разрабатывается всякий раз по-новому, в новом ключе, на широком культурно-историческом фоне (так описывается связь Пушкина с Лафонтеном, Мольером, Лебреном, Жорж Санд и др.).

С точки зрения рецепции Пушкиным современной литературы, наибольшую ценность представляет раздел *Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово* — образец изучения беллетристики с включением разнообразных внелитературных связей, богатого материала, извлеченного из французских и русских журналов и газет. Особенную ценность книге придают исключительно насыщенные двадцать страниц комментариев. В итоговом труде нашли отражение широкие знания ученого: он крупный знаток не только словесности, но всей цивилизации Франции, ее истории, дипломатии, тайной полиции, быта, мира вещей.

Хотя в наброске предисловия к книге Б. В. Томашевский предупреждает, что не претендует на всестороннее рассмотрение школ и направлений французской литературы, все же намечка такого подхода в ней осуществлена, особое место уделено типологическим чертам французского классицизма и их воздействию на юного Пушкина; глубоко проанализированы и разнообразные течения французского романтизма.

В конце XX в., когда назрела потребность «в более тонком исследовании диалектики развития Пушкина, изменения его взглядов на французский вольнодумный XVIII век и Французскую революцию»¹, исследователи нередко вступают в «полемику» с Б. В. Томашевским (следует учитывать, что теперь взгляды можно было выражать свободнее). Так, Г. М. Фридлендер в работе *Пушкин и Великая французская революция* (1995), споря с Б. В. Томашевским, утверждавшим, что якобинский террор и Наполеон заставили Пушкина недооценивать мировое значение революции, настаивает на гораздо более сложной позиции поэта (в частности предлагается иное осмысление понятия «закон» — это категория не только политическая, но и нравственная). Актуализируется и давнишний спор об Андрее Шенье. В ранней работе 1917 г. Б. В. Томашевский высказал убеждение, что «возвышенный галл» пушкинской *Вольности* — А. Шенье, но позже изменил взгляд — Экушер Лебрен. Томашевскому противопоставили свой взгляд М. Н. Нольман и В. Б. Сандомирская, утверждающие — Андре Шенье. В настоящее время большинство пушкинистов склоняются к последнему выводу:

¹ *Вольперт Л. И.* The Pushkin Handbook. P. 464.

в этом случае элегия *Андрей Шенье* приобретает исключительно большое значение для понимания эволюции пушкинской оценки революции. Связывая предсмертные мысли поэта в пушкинской элегии с авторским отношением, В. Б. Сандомирская подчеркивает сложность позиции француза: «Монолог Шенье воссоздает чрезвычайно сложное движение мысли и чувства, богатые оттенками, включающие в себя резкие колебания, даже движение вспять, и переходы от тона к тону, от темы к теме»¹.

Выход в свет монографии *Пушкин и Франция* имел важные последствия для дальнейшего изучения темы, книга как бы разрушила табу, запрет в какой-то степени был снят. Когда в шестидесятые годы гонения на компаративизм ослабевают, снова появляются работы на тему французских связей Пушкина²). В 1985 г. библиотека им. Ленина издала библиографический справочник «Взаимосвязи русской и французской литератур. Указатель книг и статей на русском языке за 1961–1983 г.». В рубрике «Пушкин» значится 89 номеров, всего в книге 1589 (однако многие пушкиноведческие статьи отмечены 2 раза — на автора и на французского писателя). Вышедшие работы в основном посвящены проблемам прозы. К вопросам поэзии, которой Б. В. Томашевский уделял преимущественное внимание, пушкинисты в последние годы обращаются значительно реже. Поэтому особую значимость приобрел корпус работ по поэзии, созданных в СССР и в эмиграции Е. Г. Эткиндою, автором монографии *Божественный Глагол*, целиком посвященной проблемам стиха; в конце XX в. ученый, можно сказать, был единственным продолжателем исследований Б. В. Томашевского в этой области.

Б. В. Томашевский принадлежал к типу ученых, генераторов идей. Мимоходом брошенное им замечание и сегодня становится для исследователей импульсом к конструктивному поиску и плодотворным гипотезам. Пушкинисты по сей день обнаруживают в его работах ценнейший материал, зерна будущих находок, плодотворных решений и неожиданных открытий.

¹ Сандомирская В. Б. «Андрей Шенье» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 8–34.

² За шестьдесят лет, прошедшие со времени смерти Б. В. Томашевского, по теме «Пушкин и французская литература» вышло три монографии, кроме моих четырех (считая эту), монография: Шульц Р. Пушкин и Казот. Вашингтон, 1987.

Шестая глава

Е. Г. ЭТКИНД — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ФРАНЦУЗСКОГО ПУШКИНА

Е. Г. Эткинд (1918–1999), литературовед и лингвист, автор девятнадцати книг и нескольких сотен статей по истории русской и европейской литератур, специалист по поэтике, стилистике, теории перевода, так же как Б. В. Томашевский, всю жизнь был энтузиастически увлечен Пушкиным и Францией. Блестящий знаток французской литературы (его кандидатская диссертация была посвящена творчеству Э. Золя), он с первых шагов в науке с особым пристрастием относился к поэзии Франции, изучив ее профессионально еще в Ленинграде, готовя замечательный *Семинарий по французской стилистике* (том второй, *Поэзия*, 1964), половина которого была посвящена поэтам — предшественникам и современникам Пушкина (Вийон, Ронсар, Дюбелле, Агриппа д'Обинье, Корнель, Расин, Буало, Парни, А. Шенье, Гюго, А. де Мюссе).

С Семинарием у меня связаны личные благодарные воспоминания. Когда я начала вести в 1963 г. в Псковском педагогическом институте курс по истории французской литературы, этот том, в котором к стилю каждого поэта был найден особый *ключ*, мгновенно стал моим главным помощником в подготовке лекций, истинной «настойной» книгой. К тому же я постоянно слышала восхищенные рассказы о лекциях Е. Г. Эткинда по французской литературе от моих молодых коллег, преподавательниц французского языка, только что прослушавших его курс в Ленинграде и поголовно в него влюбленных. Позже мне неоднократно приходилось слушать восторженные отзывы о его лекциях по французской словесности (естественно, курсы всегда читались по-французски): он был лектором *от бога*. Уже будучи профессором Сорбонны, выйдя на пенсию, став «профессором-вагантом», Ефим Григорьевич объездил с лекциями весь мир, неизменно покоря аудиторию: «Его универсальная культура, его энергия, способность мобилизовать молодые энтузиастические силы были поистине фантастическими <...> он пересекает материки, покоря молодых своей страстностью, эрудицией, талантом и особенно — интеллектуальной щедростью»¹, — писал швейцарский профессор-славист Жорж Нива.

Но все же главная ипостась Е. Г. Эткинда — *исследователь*. После вынужденной эмиграции из СССР во Францию в 1974 г.² его работа по изучению рус-

¹ Mond. 1999. 27. 11. (Перевод мой. — Л. В.)

² После выступления 25/IV 1974 г. на суде в защиту Иосифа Бродского Е. Г. Эткинд был изгнан с кафедры Ленинградского педагогического института, лишен всех научных

ско-французских связей в поэзии продолжилась, но она как бы приобрела новый смысл: стихи французских поэтов теперь так или иначе соотносились с творчеством Пушкина, воплотившего в ностальгическом восприятии ученого лучшие достижения русской поэтической культуры. Пушкина Е. Г. Эткинд страстно почитал всю жизнь, его любовную лирику считал высшим достижением поэзии; примечательно — в его *Разговоре о стихах* (1970) большая часть цитируемых строк именно из Пушкина, как будто поэт изначально взялся поставлять иллюстрации для тезисов автора книги. При этом Е. Г. Эткинд обладал не только редкой памятью на стихи, но и особой «зоркостью» компаративиста. Как никто иной он умел заметить в лирике Пушкина переключки, коннотации, аллюзии, реминисценции из французской поэзии — весь этот сложный механизм усвоения иноязычной традиции, который подчас едва заметен и трудно уловим.

В этом отношении примечательна ранняя пушкиноведческая работа Е. Г. Эткинда — *Поучительный опыт: Четыре варианта стихотворного послания А. С. Пушкина к П. А. Плетневу*¹. В августе 1835 г., отвечая П. А. Плетневу на его совет закончить *Евгения Онегина* (мол, и «логично», и «слава», и «деньги»), чтобы безошибочно выбрать тональность для ответа, Пушкин набросал четыре стихотворных варианта: октавой, «александринами», белым пятистопным ямбом и онегинской строфой. Поколения ученых проходили мимо стилистического эксперимента поэта, не улавливая его скрытого смысла.

Зоркость компаративиста подсказала Е. Г. Эткинду мысль о важности этого игрового материала для описания пушкинской концепции жанра. Поэт пожелал испытать возможности модных строф, вокруг которых в то время был особый эмоциональный ореол. На материале сопоставительного анализа четырех проб Е. Г. Эткинд последовательно демонстрирует два тезиса: 1) важность для Пушкина взаимосвязанности всех компонентов жанровой структуры; 2) семантическую нагруженность каждой формы. Он показывает, как в зависимости от *обращения* меняются лирический герой и тип его отношений с адресатом. Еще важнее размер: меняется метр — меняются и словарь, и поэтическая фразеология, и, главное, интонация, стилистический ключ, тональность, «...а значит — меняется и поэтическое содержание»². Примечательно, что уже в этой ранней работе Е. Г. Эткинд выступил в трех ипостасях: стиховед, компаративист, историк культуры. То же сочетание компаративистского и исторического методов будет характерно для него в будущем при исследовании французской традиции в творчестве Пушкина.

степеней и званий, ему было запрещено печататься. Тогда же он был исключен из Союза писателей, в котором состоял с 1956 г. по секции переводчиков; оставался один выход — эмиграция.

¹ См.: Вопросы литературы. 1963, № 6. С. 175–178. В дальнейшем: Вопросы литературы.

² Эткинд Е. Г. Вопросы литературы. С. 178.

Знаменательно соотношение оригинальной «миниатюры» и емкой итоговой книги Е. Г. Эткинда *Божественный Глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции*. Ранняя статья о пушкиноведческом эксперименте воспринимается в ней через призму раздела *Слово, стих, строфа*, удачно воссоздающего специфику литературной жизни России 1820–1830-х гг., определяемой, в частности, *стиховедческими страстями* эпохи. Вокруг понятий жанр, стиль, авторское «Я», рифма и особенно вокруг вышеупомянутых строф в то время шли подлинные литературные бои. На фоне описания литературной жизни России четыре стихотворные пробы заиграли новыми красками, в них высветились незамеченные ранее грани. Неожиданные модификации вообще характерны для итоговой книги: в нее, как известно, вошло и много новых материалов, и работы, изданные ранее; последние в магическом поле *Божественного Глагола* неизменно получают новое освещение. Подобная «оптика» характерна и для французских (условно говоря) исследований: отдельные работы, изданные ранее, получают новую жизнь в разделах *Французская поэзия в творчестве Пушкина* и *В кругу европейцев*.

Изучением творческой связи Пушкина с французской поэтической традицией Е. Г. Эткинд занимался в течение всей жизни, последняя работа (*Пушкин и Ламартин*) была опубликована посмертно в 2000 г. Важно, что ученого привлекали не только французские поэты первого ряда, но и второстепенные стихотворцы. Он убедительно доказывает, что последние не были для Пушкина малозначимыми. Так, анализируя воздействие поэзии французского рококо на поэта, Е. Г. Эткинд предлагает тонкое описание связи с этой манерой на материале изящных пушкинских миниатюр двадцатых годов (*Соловей и кукушка*, 1825; *Признание*, 1826; *Е. Н. Ушаковой*, 1827; *Ты и Вы*, 1828). Описывая специфику усвоения поэтом традиции, ученый всякий раз раскрывает механизмы ее творческой переплавки Пушкиным. Особенно удачно, на мой взгляд, сопоставление стихотворения *Сожженное письмо* (1825) с пьесой Буффлера *La Résignation (Трудное решение)*, 1820). У Буффлера та же тема, те же мотивы, но все выполнено в манере рококо. Например, поэт сообщает, что слезы, которыми он оросил письмо, почти погасили поживавшее его пламя:

Interprètes de mes douleurs
Et ne sachant point feindre
Mes yeux ont tant versé de pleurs
Qu'ils l'ont failli d'éteindre.¹

Е. Г. Эткинд маркирует излишнюю чувствительность стиля Буффлера. Описывая поэтику *Сожженного письма*, раскрывая способы избавления от «чувствительных» деталей и словесных завитушек, свойственных рококо, Е. Г. Эткинд подчеркивает важный для Пушкина принцип «точного слова». Исследователь

¹ «Выразители моих страданий, не умеющие притворяться, мои очи пролили столько слез, что почти погасили это пламя».

анализирует универсальную значимость душевного опыта поэта, нашедшего выражение в растянутом психологическом времени: Эткинд выделяет *девять стадий* процесса горения письма, описание которых «оказывается в то же время рассказом о переживаниях человека, следящего за медленной гибелью любимого предмета, отождествленного с любимым существом»¹.

Еще большее значение приобретает описание Е. Г. Эткиндром воздействия на Пушкина поэтов первого ряда: Парни, А. Шенье, Беранже и Ламартина. Ученый раскрывает сложность отношения к ним поэта на личном и творческом уровнях, а также специфику усвоения (иногда в форме отталкивания) традиции, связанной с их именами.

На взгляд Е. Г. Эткинда, самым *теплым* и *фамильярным* (в высоком понимании слова) было отношение Пушкина к несравненному Парни. В качестве эпиграфа к главе о Парни в *Божественном Глаголе* ученый поставил пушкинские строки из *Евгения Онегина*: «Друзья, найду ли в наши дни // Перо достойное Парни». Выбор эпиграфа как бы маркирует подспудный спор Пушкина с французами: во Франции, в отличие от его «русской судьбы», Парни был быстро забыт. В России его роль оказалась особой, он «пришелся ко двору»: благодаря конгениальной рецепции Батюшкова и Пушкина значимость его творчества неизмеримо возросла.

Описывая диалектику развития Пушкина, Е. Г. Эткинд демонстрирует закономерность смены его поэтических предпочтений и пристрастий. Увлечение романтизмом закономерно приводит поэта к открытию Андрея Шенье. Е. Г. Эткинд раскрывает нюансы близости — духовной, душевной, интеллектуальной, которую испытывает Пушкин к французскому собрату и ее отражение в поэзии. В этом отношении ученому наиболее интересна элегия *Андрей Шенье*, существенно отличающаяся от других «нерусских» пьес Пушкина. Тот нередко «писал стихи от некоего третьего лица, на него не похожего, принадлежащего к другой культуре, другой религии, другой эпохе (*Я здесь, Инезилья, ..., Пью за здоровье Мэри, Пьяной горечью Фалерна...*)»², но от имени «собратьев-поэтов», как правило, не выступал. По мнению ученого, тот факт, что Пушкин захотел почувствовать «изнутри» лишь А. Шенье, говорит о многом. Умевший мастерски перевоплощаться, с легкостью менять роли и маски, он пожелал перевоплотиться лишь в одного поэта — в Андрея Шенье. Пронзительные, по-видимому, очень дорогие для Пушкина строки, по интонации близкие *Узнице* Шенье, он отдал французскому поэту, ожидающему утром казни:

... А я, забыв могильный сон,
Взойду невидимо и сяду между вами,
И сам заслушаюсь, и вашими слезами
Упьюсь...

¹ Эткинд Е. Г. Божественный глагол. С. 303.

² Эткинд Е. Г. Божественный глагол. С. 306.

В главе *Свобода и Закон* Е. Г. Эткинд, разграничивая в элегии два жанровых пласта, связанные с традицией А. Шенье — одический и элегический, описывает идейную близость Пушкина с французским собратом. Он приводит отрывки из опубликованной в 1792 г. в «*Journal de Paris*» статьи А. Шенье, представлявшей собой яростное обличение якобинцев. В них автор видит беспардонных демагогов, наживающихся на популярных политических лозунгах (советскими пушкинистами эта, столь важная статья, естественно, не привлекалась). Е. Г. Эткинд утверждает, что Пушкин либо статью читал, либо о ней слышал, во всяком случае она повлияла, как он полагает, на концепцию свободы, народа и власти, выраженные в элегии: «Шенье, очевидно, помог Пушкину преодолеть метафизический «абсолютизм» просветителей и стать на позицию историзма и реальной политики»¹. Традицию Шенье в творчестве Пушкина ученый описывает многогранно (поэтика, идеология, перевод), раскрывая всякий раз новые аспекты ее усвоения русским поэтом.

Е. Г. Эткинд никогда не повторяет «зады», он стремится исследовать малоизученные воздействия. Какую бы творческую связь Пушкина он ни описывал, его подход не просто оригинален, но часто в чем-то парадоксален: наверное поэтому особый интерес вызывает у него генетическая общность с французскими поэтами, к которым Пушкин относился *негативно*. Отталкивание становится одной из конструктивных форм усвоения традиции, неприятие способно вдохновлять не меньше восхищения.

В этом отношении примечательно описание Е. Г. Эткиндром творческой связи поэта с Беранже и Ламартином. Как мы знаем, они не были бесталанными поэтами, пользовались успехом у современников, и суровые оценки Пушкина вряд ли можно назвать беспристрастными. Для пристрастия у поэта были свои биографические причины, которых мы касаться не будем. Остается фактом: из-за откровенно выраженного критического отношения русского поэта пушкинисты, как правило, мало интересовались Беранже («...несносный Беранже, слагатель натянутых и манерных песенок»; XI, 219), («хваленым *Béranger*»; XII, 56) и «однообразным», «унылым» Ламартином. Е. Г. Эткинд сумел преодолеть инерцию подобного подхода и именно здесь найти невозделанное поле для исследования.

Влияние Беранже на Пушкина не очевидно, оно отнюдь не бросается в глаза, но Е. Г. Эткинд умеет его заметить и описать. Соотнося воздействие французского поэта на Пушкина с жанровой спецификой и вводя новое понятие — «перепев жанра», ученый сопоставляет стихотворение Пушкина *Моя родословная* с пьесой Беранже *Le Vilain (Простолюдin)*. Выделяя сходство припевов («Я мещанин, я мещанин» и «*Je suis vilain et très vilain*»²), исследователь характеризует текст Пушкина как «беранжерообразный»; по его определению,

¹ Эткинд Е. Г. Божественный глагол. С. 205.

² Эткинд Е. Г. Божественный глагол. С. 525.

это — своеобразный «перепев или перевод жанра»¹. Сопоставительный анализ показывает, что при кажущемся внешнем различии стихотворений они близки по форме строфы, по интонации и мысли.

Другое пушкинское стихотворение, перекликающееся с традицией Беранже — *Рефутация г-на Беранжера* (кстати, не предназначавшееся для печати), анализируется Е. Г. Эткиндром в ином ключе. Пушкин полагал, что опровергает «фальшивого песнопевца» Беранже, но куплеты, с которыми он спорил («T'en souviens-tu, disait un capitaine»), принадлежали перу другого французского песенника — Э. Дебро (E. Debraux, 1786–1831). Е. Г. Эткинд раскрывает парадоксальное соотношение. Резко направленное против Беранже пушкинское стихотворение фактически имело обратный эффект: оно закрепляло песенную традицию француза в культурной памяти русского читателя. По мнению исследователя, пушкинское стихотворение — не просто удачная стилизация под Беранже, а типизация всей французской песни данного периода, «лучшее из русских воссозданий Беранже»².

Еще более оригинально описание исследователем творческой связи «Пушкин — Ламартин», также, практически, не изученной вследствие негативного отношения поэта к своему французскому собрату. В основе позиции Пушкина — неприятие ламартинового мистицизма, «нового поэтического мироощущения, близкого к религиозному пиетизму»³. Е. Г. Эткинд в деталях описывает необычное соотношение: при решительном неприятии глубоко ему чуждой идейно-эстетической позиции Ламартина, Пушкин творчески с ним — по принципу о т т а л к и в а н и я — глубоко связан, и связь эта оказалась, как это ни парадоксально, в д о х н о в л я ю щ е й и по-своему конструктивной.

Е. Г. Эткинд остроумно раскрывает биографический подтекст спора, своеобразное с о п е р н и ч е с т в о Пушкина. Ламартин на десять лет старше, но слава к обоим пришла одновременно, в 1820 г., когда вышли *Руслан и Людмила* и *Méditations poétiques (Поэтические раздумья)*, выдержавшие за полгода семь переизданий. Ламартин, заворотивший читательскую публику сладкозвучными стихами, в восприятии Пушкина был живым олицетворением всей французской романтической поэзии «робкой и жеманной» (XIII, 40): «Не знаю, признались ли наконец они (французы. — Л. В.) в тощем и вялом однообразии своего Ламартина, но тому лет 10 они без церемонии ставили его наравне с Байроном и Шекспиром» (XIV, 100).

С модным французским романтиком на большой глубине ведется подспудный, не бросающийся в глаза, постоянный и напряженный спор. Тонкий сопоставительный анализ текстов *Осень* (1833) и *L'Automne (Осень)*, 1819); *Надеждой сладостной младенчески дыша...* (1823) и *L'Immortalité (Бессмертие)*, 1817); *К морю* (1824) и *Adieux à la Mer (Прощание с морем)*, 1820); *Наполеон* (1826) и

Bonaparte (1821); *К вельможе* (1830) и *La Retraite (Убежище)*, 1819) раскрывает скрытый спор Пушкина с французским поэтом. Ламартин в связи с образом осени эстетизирует увядание, «уход», смерть (траур природы как бы соответствует его настроению), а Пушкин, который нередко заимствует у француза образы и метафоры («чахоточная дева», «сладостная младенческая надежда», «свободная стихия» и мн. др.), связывает с этим сезоном жизнелюбивые мотивы, нарочито подчеркивая физиологические детали: «Чредой слетает сон, чредой находит голод, // Легко и радостно играет в сердце кровь, // Желания кипят...» (III, 320).

Пушкин высмеивает благочестивые интонации в лирике Ламартина, его воспевание предсмертной тоски. В стихотворении *L'Immortalité (Бессмертие)*, своеобразном поэтическом трактате о смерти, француз утверждает, что уход из жизни избавляет нас от *тюрьмы*, каковой является *плоть*, мол, смерть не уничтожает, смерть освобождает. Пушкин, как бы продолжая внутренний спор с Ламартином, в ответ запечатлевает свое кредо: «Но не хочу, о други, умирать, // Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» (III, 320). В стихотворении *Надеждой сладостной младенчески дыша* (1823) другой вариант — «Я долго жить хочу, чтоб долго образ милый // Таился и пылал в душе моей унылой» (II, 264). Е. Г. Эткинд отмечает, что интонация француза была Пушкиным передана Ленскому («Он пел поблеклый жизни цвет // Без малого в осьмнадцать лет»; VI, 35), при этом не забывая подчеркнуть, что, в отличие от пушкинского героя и его создателя, Ламартин прожил долгую, благополучную и счастливую жизнь.

Спор двух поэтов нашел отражение и в их концепции истории, в их оценках *властителей дум* эпохи — Наполеона и Байрона. Сопоставляя стихотворение Ламартина *Adieux à la Mer (Прощание с морем)*, 1820) с пушкинской пьесой *К морю*, исследователь, отмечая общее (заглавие, тема, сюжет, построение пятистиший), убедительно описывает различия: у Ламартина преобладает «банальщина», «трафареты», а Пушкин противопоставляет салонному эротизму и расхожим штампам француза образ моря, как истинно свободной стихии, подчиняющейся лишь собственной прихоти. Оба поэта связывают с мотивом моря имена Наполеона и Байрона, но трактуют значимость этих великих людей по-разному. Оба откликнулись мгновенно на смерть Наполеона, но у каждого свой наполеоновский миф. Ламартин свое отношение подчеркивает уже названием *Бонапарт* (однако на острове Св. Елена умирал не консул, генерал Бонапарт, а император Франции — Наполеон); французский поэт преуменьшает его значение, называет «бесчеловечным» и корит за то, что тот не стал защитником Бурбонов. Пушкинская ода *Наполеон* — откровенно антиламартиновское выступление. Как и в более поздних пушкинских стихотворениях, Наполеон для него — великий полководец, гений эпохи, «земли чудесный посетитель» (II, 314).

В таком же ключе Е. Г. Эткинд описывает и различие в отношении обоих поэтов к Байрону. Ламартин, преуменьшая одаренность английского поэта, утверждает, что вольномыслием он *предал* свой талант, называет его в стихотворении *Человек «Сатаной»*, великим грешником, бросившим вызов Богу. О восхищении Пушкина Байроном говорить излишне — «певец моря» исчез, «оплаканый сво-

¹ Эткинд Е. Г. Божественный глагол. С. 525.

² Эткинд Е. Г. Божественный глагол. С. 525.

³ Эткинд Е. Г. Божественный глагол. С. 166.

бодой»: «Твой образ был на нем означен // Он духом создан был твоим // Как ты могущ, глубок и значим // Как ты, никем не укротим» (II, 296). Используя термины «спор», «дискуссия» по поводу отношения Пушкина к Ламартину, Е. Г. Эткинд подчеркивал условность этих слов, так как в данном случае они включали противоположаемую этим понятиям односторонность (в этом споре участвует лишь одна сторона).

* *
*

Второй аспект деятельности Е. Г. Эткинда трудно переоценить; еще труднее определить его одним словом: особая культуртрегерская миссия — организация адекватного перевода поэзии Пушкина на французский язык. Фактически — *подвиг*, для свершения которого надо было обладать опытом, знаниями, некоторой одержимостью и множеством разнообразных талантов (переводчика, стиховеда, компаративиста, педагога).

Своеобразным подготовительным этапом к задуманному было осуществленное Эткиндром еще в Ленинграде издание антологии *Французские стихи в переводе русских поэтов XIX–XX вв.*, несколько страниц которого были посвящены описанию мастерства Пушкина-переводчика, представленного на материале пушкинских переводов из Парни, А. Шенье и Мериме¹. В своей итоговой книге, отмечая научную прогрессивность пушкинских принципов перевода иноязычной поэзии на русский язык, ретроспективно оценивая собственный пройденный путь, Е. Г. Эткинд подчеркивает, что пушкинская позиция стала для него основополагающей в описании и создании о б р а т н о г о перевода — поэзии Пушкина на французский язык.

Как известно, пушкинская проза к концу 1970-х гг. была переведена, и вполне успешно. К этому времени Лозанское издательство «L'Age d'Homme» выпустило два тома, включающие художественную прозу и критику, подготовленные профессором Андре Менье, самым авторитетным французским пушкинистом. В отличие от прозы том лирики все задерживался и задерживался: поэзия Пушкина казалась *непереводимой*, так как она «полистилистична» (термин Е. Г. Эткинда). Под этим термином понималось столкновение стилей на глубине текста. Может быть поэтому Андре Менье считал принципиально важным для перевода пушкинской поэзии признание н е и з б е ж н о с т и п о т е р ь. На его взгляд, ради достижения конечной цели следовало пожертвовать рифмой и строфикой.

¹ Я помню, как эту изящно оформленную *аппетитную* книжку на моих глазах ценители поэзии в ленинградском Доме книги раскупали десятками, смекнув, что лучшей подарочной книжицы быть не может. В ней параллельно, на соседних страницах, приводились тексты на французском и русском языках; в «Комментарии» Е. Г. Эткинда давались краткие биографические сведения о 41 французском поэте и 47 русских поэтах-переводчиках; на шмуцтителе имена тех и других.

Е. Г. Эткинд с такой позицией был решительно не согласен. Состояние искусства перевода во Франции его вообще не удовлетворяло, этому вопросу он посвятил книгу *Un art en crise. Essai d'une poétique de la traduction poétique* (1976). По отношению к Пушкину действовать надо было деликатно: в чужой монастырь со своим уставом не ходят. И все же именно под его руководством был счастливо осуществлен перевод на французский язык всего корпуса стихотворных произведений Пушкина. Ценой немалых организаторских усилий он сумел отыскать, сплотить и вдохновить талантливую группу переводчиков-полиглотов.

Напряженная работа шла несколько лет. Постоянная нелицеприятная взаимная критика, строгий самоотчет, придирчивый анализ сделанной работы (тщательный разбор потерь и находок) — такова была деловая атмосфера задуманного мероприятия. В коллективе было много молодых (и не только молодых) переводчиков; в процессе работы они учились, «вырастали» и становились истинными мастерами художественного перевода (Андрей Маркович, Владимир Берелович, Жан Бессон, Вардан Чимикян, Сато Чимикян, Клод Эрну, Жан-Луи Бакес, Жан Малаплат, Жан-Марк Бордые, Жан-Люк Моро и др.)¹.

Бесценный многолетний опыт Е. Г. Эткинда как теоретика и практика искусства перевода — та база, которая обеспечила успех. Весь его «переводческий отряд» взял для себя за основу выдвинутые учителем принципы. И вот, все вместе, талантливые и вдохновленные благородной целью переводчики сумели разрушить миф о непереводимости Пушкина и создать, скажем осторожно, *почти конгениальный* перевод пушкинской поэзии на французский язык. В 1981 г. вышли два тома поэзии Пушкина во французском переводе: *Pouchkine A. Oeuvres poétiques: En 2 vol. / Publ. sur la dir. d'E. Etkind; Etude préliminaire et notes d'E. Etkind. — Lausanne: L'Age d'Homme, 1981.* Победа концепции Е. Г. Эткинда была существенной. Но все же не следует ее преувеличивать. Необходимо учитывать тот факт, что читательские вкусы во второй половине XX века во Франции сильно изменились, отношение к рифме поклонников поэзии модифицировалось: рифма, увы! утратила во многом свое обаяние (следует помнить, что французы изобрели ее уже в XII веке, она могла и «наскучить»). Сложна и задача лексических соответствий: то, что для «русского уха» представляется находкой, француз нередко воспринимает как неудачу (следует также учитывать концепцию Антуана Бермана (Antoine Berman) о неизбежных «деформациях» текста оригинала, связанных с требованиями «языка-культуры» реципиента²). Поэтому сторонники перевода пушкинской поэзии прозой или верлибром не перевелись по сей день. И все же критерий «востребованности» работает в пользу концепции Е. Г. Эткинда.

¹ André Markowicz, Wladimir Bérélowitch, Jean Besson, Vardan Tchimichkian, Satho Tchimichkian, Claude Ernoult, Jean-Louis Backès, Jean Malaplate, Charle Wienstein, Jean-Marc Bordier, Jean-Luc Morreau.

² Berman A. Pour une critique de traduction: John Donne. Paris, NRF. Gallimard, 1995. P. 17.

Однако Е. Г. Эткинд осознавал, что это только начало, что дело нуждается в продолжении: за двадцать лет во Франции появилось много новых удачных переводов, вполне достойных попасть в современное издание. Кроме того, представлялось ценным создание двуязычной антологии; чтение помещенных рядом на левой и правой странице оригинала и перевода — истинное наслаждение для двуязычных любителей поэзии. И наконец, настало время отобрать лишь лучшие достижения переводчиков, создав своеобразную сублимацию стихотворных переводов пушкинской поэзии на французский язык.

Е. Г. Эткинд в последний год своей жизни успел опубликовать такую двуязычную антологию: *А. С. Пушкин. Избранная поэзия в переводах на французский язык* (М., 1999). Здесь исключительно значимо *Предисловие*, освещающее полуторавековую историю попыток (большой частью неудачных) перевода пушкинской поэзии на французский язык. Е. Г. Эткинд осознавал трудности глубже других: закономерно, что именно ему принадлежит исчерпывающее и глубокое исследование истории перевода пушкинской поэзии на французский язык. Вряд ли на земле есть еще один поэт, история перевода которого на другой язык была бы описана столь квалифицированно, детально и вдохновенно, как это сделал Е. Г. Эткинд (привожу полностью его *Предисловие* в «Приложении»).

В этой книге ценность представляет все: описание Е. Г. Эткиндом творческих поисков его соратников-переводчиков с анализом главных проблем, связанных со строфикой, ритмом, эмоциональной настроенностью стихотворений, исключительно содержательные примечания ученого, и — самое важное — корпус самых удачных поэтических переводов Пушкина. Впечатляющий итог стал счастливым завершением грандиозного замысла. Культуртрегерская миссия потребовала от ученого-энтузиаста столько сил, времени, разнообразных умений и организаторских способностей, что стала истинным подвигом жизни. Е. Г. Эткинд сумел реализовать свою сокровенную мечту — предоставить французам возможность познакомиться со стихотворным творчеством лучшего русского поэта в *адекватном* переводе. Через шесть лет после его смерти вышел замечательный перевод *Евгения Онегина*, выполненный Андреем Марковичем (*Alexandre Pouchkine. Eugène Onéguine romans en vers, traduit du russe par André Markowicz. Actes Sud. 2005*). Перевод создан *по всем заветам* Е. Г. Эткинда, в нем не только сохранена в точности *онегинская строфа*, но и тонко переданы ирония, лиризм и мелодичность пушкинского шедевра. Можно только пожалеть, что Ефим Григорьевич Эткинд не дожил до выхода в свет, условно говоря, конгениального французского *Евгения Онегина*, о чем Учитель мечтал всю жизнь, при том выполненного его самым талантливым учеником, которого он *взрастил* как переводчика и которому сумел привить любовь к пушкинскому роману и страстное желание его перевести.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изо всех литератур она имела самое большое влияние на нашу.

Пушкин
О французской словесности

«Пушкинская Франция» — понятие условное и многоаспектное. Оно охватывает семейное воспитание и диалектику пути, проблемы рецепции и страстную мечту поэта о Париже, его озабоченность состоянием русской литературы и значимость «школы». Один из важных аспектов — соотношение жизни и творчества; каждодневное существование и алхимия поэзии, влюбленный во Францию Пушкин-человек и Пушкин-писатель; увлеченный читатель французской беллетристики и творец, усваивающий в форме игры избранный образец, чтобы «дать ему вторичную жизнь» (VII, 82). Соотношение между двумя ипостасями в этих бинарных оппозициях — сложное, зыбкое, иногда трудно уловимое. По мнению автора *Биографии А. С. Пушкина*, Ю. М. Лотмана, в случае с Пушкиным торжествует гармония: человек и творец на равных сражаются с судьбой, переплавляя любое препятствие в трамплин для нового взлета, оберегая при этом как святая святых свое личное достоинство.

В этом отношении особо значима последняя страница пушкинского *жизнестроительного сюжета*: дуэль с Дантесом. Личное достоинство стоит жизни, дуэль чести была неизбежна. Есть что-то фатальное в злосчастной воле *Судьбы*: Пушкину было суждено погибнуть от руки *француза*. Это была честная дуэль по всем правилам дуэльного кодекса: «залетный» заурядный офицер, не владевший русским языком, действительно, «не мог понять в сей миг кровавый, на что он руку подымал» (Лермонтов). Но этот последний трагический аккорд в прекрасной симфонии под названием *Пушкин и Франция* по сути ничего не меняет: рядом с поэтом навсегда останется его любимая страна, овеванная ореолом высочайшей культуры.

В восприятии Пушкина французская словесность — лучшая *школа*, о своей учебе у французских писателей Пушкин заявлял многократно (в 1833 г. он даже шуточно обратился к Буало: «Но я молю тебя, поклонник верный твой, // Будь мне вожатаем»; III, 305). Поэт владеет разнообразными приемами усвоения французской литературной традицией; в этой книге описаны многие, в том числе — игровое творческое поведение. Ракурс игры сближает человека и творца, игра — промежуточное, переходное состояние, в игре человек становится творцом. Лицеист Пушкин в роли начинающего прозаика Пушкина *играет* «по Лабрюйеру» и тем самым учится постигать пружины человеческого поведения;

в роли начинающего поэта он *покоряет* жанры: дружеское послание — «по Грессе», шуточную поэму — «по Парни», элегию — «по А. Шенье».

Игровое творческое поведение — один из путей выработки позиции «всеведущего автора», важного достижения литературы XIX в. «Демиургия», интеллектуальная позиция, претендующая на полноту знания о мире и человеке, хотя и уязвима (писатель — не бог, он сам частица мироздания), но по отношению к великим творцам вполне оправдана. Для достижения позиции «автора-демиурга» важны не только талант, знания (научные, философские, исторические), социальный и эстетический опыт, но и способность к «перевоплощениям», умение становиться «не собой», «другими». У каждого автора — свои, неповторимые способы приобретения этого последнего умения, они особенно богаты и разнообразны у французских писателей-психологов.

Однако пушкинская позиция «всеведущего автора» принципиально отлична от демиургии Л. Н. Толстого, «читающего» как Бог в сердцах своих героев. «Умопомрачительный лаконизм» (А. Ахматова) Пушкина скорее сродни хемингуэвскому принципу «айсберга»: писатель обязан обладать всей полнотой знания, но «над водой» должна появляться лишь одна десятая. Остальные девять десятых хоть и скрыты, но как бы весомо присутствуют, они должны зримо ощущаться читателем, возбуждать его воображение. Пушкин, как и его великие современники — Стендаль, Бальзак, Мериме — обладает этой властью над читателем — вдохновить его на сопричастность в воссоздании психологического образа. Быть может, в этом разгадка обаяния пушкинской прозы, секрет ее глубины при кажущейся простоте.

Выработка писателем «многосубъектного повествования» (В. В. Виноградов) связана во многом с игрой «по французскому роману». Так, игра по эпистолярному роману (прежде всего по *Опасным связям* Шодерло де Лакло) — не просто артистизм протейческой натуры, а элемент творческой учебы. «Подыгрывая» адресату, перенимая его тон и стиль, поэт учится множественности «точек зрения», овладевает поэтикой эпистолярного поведения, различными стилевыми манерами, языковыми «масками».

Еще большее значение имела игра разнообразными «ролями», представленными французской литературой. Она помогала выработке способов объективации повествования, проверке жизненности характеров и ситуаций: навязывая партнеру определенный тип поведения, художник не только наблюдает за его ответной реакцией, но и учится у него. В дальнейшем многообразие «ролей» определит как некоторые грани характеров пушкинских персонажей, так и сложность образа рассказчика в его прозе. Игра «ролями», разумеется, — не бездушное развлечение или элементарная стилизация. Выбор «ролей» связан с глубинными творческими и человеческими интересами поэта. Пушкин разыгрывает «роли» самые разнообразные, часто предельно контрастные и как бы взаимно отталкивающиеся («злодей»-Вальмон и безупречно-идеальный Густав де Линар, беспечно-шаловливый Керубино и рефлектирующий скептик Адольф, ежеминутно меняющий обличье Фоблас и гедонист Альмавива). Все эти «роли» как

легкие тени заиграют в будущих созданиях фантазии Пушкина. Например, в эволюции Евгения Онегина, героя чисто национального, порожденного русской жизнью, постепенное преодоление «донжуанизма» отражено скольжением от героя типа Фобласа или Вальмона к герою типа Адольфа. В образе Дон Гуана, также синтетическом и мозаичном, проглядывают одновременно Вальмон и Фоблас, Керубино и Адольф. При разыгрывании этих «ролей» в жизни всякий раз меняется стилистика поведения Пушкина, манера общения, язык, интонация. Например, для «разговора» с А. П. Керн идеально подходит сентиментально-чувствительный роман *Валери*, а для общения с Каролиной Собаньской произведение совсем другого типа — *Адольф*.

Особо значима для Пушкина традиция Стендаля. Психологизм *Капитанской дочки* и *Пиковой дамы* обогащен темами («безумие», «судьба», «Наполеон»), приемами («двойной диалог», «сужение поля зрения», «несобственно-прямая речь» как механизм иронии), структурными принципами (лейтмотивность, символизм, неомифологизм), свойственными аналитическому методу Стендаля. Однако проза Стендаля — «школа» не только новаторской поэтики; роман *Красное и черное*, приведший Пушкина «в восторг» и заслуживший позднее благодарную признательность Л. Н. Толстого¹, — произведение глубоко интеллектуальное, в чем-то «философское», предлагающее новое понимание социальных проблем современности.

Французская мысль с юности как магнитом притягивает Пушкина: Франция, в его глазах, — сосредоточие интеллектуализма и европейской образованности. Философы, историки, моралисты, наблюдатели иноземных нравов, привлекающие внимание поэта с лицейских времен, по мере роста Пушкина-художника занимают в его духовном мире все более значительное место. Подход поэта лишен односторонности: ему интересны представители разнообразных лагерей, мыслители религиозные и вольнодумцы, роялисты и республиканцы. И все же до конца жизни наиболее близкими поэту оставались французские просветители, хотя с годами он начинает воспринимать их идеи более критически.

Тексты поэта на французском языке (стихи, письма, наброски, планы) создаются во многом под знаком «эксперимента», характерного для всего творчества поэта периода *до женитьбы*. Пушкина живо интересует соотношение поэтических форм русского и французского языков, которое он исследует на материале разнообразных жанров. Важный этап в овладении Пушкиным стихией живого языка и структурой диалога — «перековка» французской комедии на русский лад.

Пушкин принес Франции восхищение и любовь, ему досталась в ответ, условно говоря, индифферентность; как гениального поэта французы его из-за предельно слабых переводов, практически, не знали. Появление в конце XX в. пре-

¹ «Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю <...> Это два несравненных шедевра (*Красное и черное* и *Пармская обитель*. — Л. В.)» *Буайе П.* Три дня в Ясной Поляне // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1978. С. 268–269.

красного тома *Лирика Пушкина во французских переводах* и в 2005 г. *Евгения Онегина* в блистательном переводе Андрея Марковича значительно изменило ситуацию к лучшему.

Пушкинская рецепция словесности Франции имела большое значение для развития русской литературы. Наибольшее воздействие в этом отношении Пушкин оказал на Лермонтова: формы связи двух поэтов разнообразны, многоплановы, подчас парадоксальны¹. Пушкин то оказывается важным промежуточным звеном в цепи усвоения *младшим поэтом* французской традиции, то пушкинское творчество в сознании Лермонтова «подсвечивает» французские образцы. Можно различить множество вариантов тройственных соотношений: от совпадения позиций двух поэтов (Андрей Шенье, Арно), некоторого сходства оценок (А. Карр, Ж.-Ж. Руссо), до существенной разницы (Гюго, А. де Виньи, Шатобриан) и принципиального различия оценок (Беранже, Бальзак, Ламартин). *Младший поэт* стремится усваивать французскую традицию *по-иному*, чем Пушкин; специфика его рецепции — идти *по следам* и одновременно делать все *по-своему*. В подобной полемичности не только элемент отрефлектированности, но и спонтанности: разные творческие индивидуальности, разное видение мира, разные эпохи. В начале творческого пути Лермонтов — отнюдь не страстный почитатель французской культуры. В то время как в глазах Пушкина литература Франции — вершина словесного творчества в Европе, юному Лермонтову, ценившему выше всего в европейской литературе Байрона, французская словесность представляется поначалу малоинтересной. Однако по мере его роста как художника ее значимость неуклонно возрастает, промежуточным звеном нередко оказывается Пушкин: генезис «тайного цикла» Лермонтова *Андрей Шенье* ведет к пушкинской элегии *Андрей Шенье*; французские корни *Демона* связаны с творчеством Ж. Казота и А. де Виньи, интерпретация образа «лишнего человека» (Печорин — Онегин) с Шатобрианом (*Рене*). Элегия *Андрей Шенье* Пушкина оказала воздействие на творческое поведение Лермонтова. В данном случае релевантно понятие «треугольное видение» (Д. Бетеа), отражающее способность художника заимствовать модель автоописания у писателя-предшественника. Пушкин соотносит свое творческое поведение с автоописанием Андрея Шенье перед казнью, а Лермонтов после гибели Учителя (*Смерть поэта*) — с пушкинской моделью (*Андрей Шенье*).

Для развития русской словесности XIX века постпушкинского периода воздействие французской литературы также было исключительно плодотворным: Баратынский, Гоголь, Одоевский, Тургенев, Л. Н. Толстой, Достоевский, Чехов, русские символисты — каждый «на свой лад» осваивали богатейшую традицию. Естественно, они *черпали* из этой сокровищницы прежде всего — спонтанно и

непосредственно. Однако немаловажным для многих оказывалось и восприятие Пушкина. Была ли это любовная лирика (Парни, А. Шенье, А. Мюссе), или созданный французами образ «лишнего человека», «переплавка» руссоистских идей или стендалевской «деэстетизации» войны, рецепция Пушкина становилась важным промежуточным звеном в усвоении традиции. Б. В. Томашевский, маркируя своеобразную иерархию уровней рецепции, с помощью счастливой метафоры подвел итог: «После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого “влияния” предшествующих героев <...> Онегин принял на себя болезнь своих предшественников»¹.

«*Пушкинская Франция*» — страна особенная. Поэта мало интересуют «красы природы», Альпы и роскошный климат французского Средиземноморья (этим притягательна для него Италия — *Венеция, Брента*), его не манит экзотика средневековых нравов (то, что его восхищает в Испании — *звон мечей, серенады, дуэны*); он не описывает прославленные французские памятники (*замки Луары, знаменитые соборы*). Франция «гипнотизирует» Пушкина *умственной культурой*, небывалым расцветом искусства слова. Поэту интересны история (Регентство, Революция, Наполеон, Карл X, Луи-Филопп), дипломатия (Талейран), тайная полиция (Фуше), театр (м-ль Марс). Эти имена — *знаки-символы*, за которыми скрываются целые миры, но все же главная страсть Пушкина — *французская литература*. «*Пушкинская Франция*» — это страна «истинно великих писателей», ее словесность — высшее, на его взгляд, достижение европейской цивилизации. В XVII и XVIII вв. созвездие «гениев» и «титанов» оказало мощное воздействие на иноязычную литературу: «Европа, оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание...» (XI, 172). В ту эпоху, на взгляд поэта, Франция заняла такое место в культуре Европы, на какое не мог претендовать ни один другой народ.

¹ См.: Вольперт Л. Глава: *Лермонтов и французская литературная традиция (сопоставление с Пушкиным)* // Лермонтов и литература Франции (в Царстве Гипотезы). Таллинн, 2005. С. 43–82. См. также Интернет-издание: http://ruthenia.ru/volpert/Volpert_2010.pdf

¹ Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 496.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Е. Г. Эткинд

ПОЭЗИЯ А. С. ПУШКИНА ВО ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДАХ¹

К столетию гибели Пушкина Марина Цветаева, в ту пору жившая во Франции, стремилась организовать полноценное издание пушкинской поэзии по-французски. С предложением принять участие в переводах она обратилась к крупнейшим писателям — среди прочих к Андре Жиду и Полю Валери. Валери ответил отказом, сославшись, видимо, на то, что, по общему мнению, Пушкина перевести нельзя — слишком многое теряется (письмо Валери не сохранилось — восстанавливаю его смысл предположительно). Цветаева реагировала на это решительным несогласием: «Мне твердят: Пушкин непереволим, — писала она Полю Валери. — Как может быть непереволим уже переведенный, переложивший на свой (общечеловеческий) язык несказанное и несказанное? Но перевести такого поэта должен поэт».

Цветаева, как видим, категорична: всякое поэтическое творчество — перевод, перевод с внутреннего на внешнее, с духовного на материальное, или, как она выражается сама — с несказанного и несказанного (то есть невыразимого и невыраженного) на общечеловеческий язык. Если возможен такой перевод, то уж тем более возможен другой, гораздо более простой: с языка на язык, с одной материи на другую. Конечно, особенно значительные трудности возникают при переводе с русского на французский — куда большие, чем с французского на русский. Почему? Цветаева отвечает на этот вопрос в письме к Рильке — за десятилетие до цитированного письма к Валери; сначала излагается (впервые) уже знакомая нам мысль — одна из любимых ее мыслей: «Поэзия — уже перевод, с родного языка на чужой — будь то французский или немецкий — неважно. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелажать». В том же письме Цветаева, сопоставляя немецкий язык и французский, дает оценку последнему: «Немецкий продолжает создаваться читателем — вновь и вновь — бесконечно. Французский — уже создан. Немецкий — становится, француз-

ский — существует. Язык [...] неблагодарный для поэтов [...]. Почти невозможный язык [...]. Немецкий ближе всех к родному. Ближе русского, по-моему. Еще ближе». (В поэме «Новогоднее», как заметил К. Азадовский, сказано то же, еще энергичнее:

«...пусть русского родней немецкий // Мне, всех ангельский родней!..»). По мнению Цветаевой, немецкий и русский — близки к поэзии; французский — антипоэтичен, потому что «уже создан», неспособен к становлению в процессе поэтического творчества.

И все же, все же Пушкин по-французски возможен и необходим. Ничего нет непереволимого, и даже пушкинская лирика не безнадежна. Цветаева уже доказала свое убеждение, переведя несколько труднейших, казалось бы, невозможных для пересоздания стихотворений, — таких, как «Бесы» и «К морю», а также «Гимн в честь Чумы», то есть песню Председателя из трагедии «Пир во время чумы». Об этом — ниже.

Стихи Пушкина начали переводить на французский язык рано — почти сразу после появления «Руслана и Людмилы» (1820). Молодой дипломат из окружения принцессы Боргезе Эмиль Дюпре де Сен Мор перевел эпизод из Песни первой «Руслана и Людмилы»; он был опубликован в Париже в «Русской антологии» (1823). Старик финн рассказывает Руслану о безответной юношеской любви к красавице Наине; через много лет финн встречает страшную старуху, которая бросается к нему на шею («Ах, витязь, то была Наина!..») и произносит монолог:

Что делать, — мне пищит она, — Толпою годы пролетели.
Прошла моя, твоя весна — Мы оба постареть успели.
Но, друг, послушай: не беда
Неверной младости утрата.
Конечно, я теперь седа,
Немножко, может быть, горбата...

Французский перевод иногда словесно далек от оригинала, но по тону и стилю ему вполне соответствует (хотя восьмисложник и заменен десятисложником):

... Tu n'es plus jeune et cela me console;
S'il m'en souvient, la jeunesse est frivole;
Vieillir un peu, n'est pas sans agrément.
Je sais fort bien, ami, que mon visage
N'a plus l'éclat des roses du printemps;
J'ai vu s'enfuir les grâces du bel âge;
Mon nez s'allonge, et je n'ai plus de dents...

Пушкин элегантней — достаточно сопоставить строки: «...Немножко, может быть, горбата» и «Mon nez s'allonge, et je n'ai plus de dents (Мой нос стал длинней, и у меня больше нет зубов)». Перевод, однако, прелестен. Особенно занятно,

¹ Предисловие Е. Г. Эткинды к сборнику *А. С. Пушкин. Избранная поэзия в переводах на французский язык* (М., 1999). Выражаю благодарность Марии Ефимовне Эткинд и Екатерине Ефимовне Эткинд за любезное разрешение включить эту работу в мою книгу.

впрочем, то, что весь этот эпизод заимствован Пушкиным у Вольтера, из его галантной сказки «Ce qui plaît aux dames» («Что нравится дамам»). Французский эротический сюжет возвратился из России на родину, во Францию; знал ли Дюпре де Сен Мор об этом? Во всяком случае, он безошибочно воспроизвел вольтеровский стиль. У Вольтера старуха говорит:

Je vous parais peut- être dégoûtante,
Un peu ridé et même un peu puante,
Cela n'est rien pour des héros bien nés
Fermez les yeux et bouchez-vous le nez.

Таков первый — самый первый — опыт перевода пушкинских стихов во Франции. Не удивительно ли, что он оказался «обратным переводом» на французский пушкинского подражания Вольтеру?

...Несколько переводов, последовавших после 1823 года, были эпизодическими — они носили более или менее случайный характер. В 1827 г. Жак Ансело, член французской делегации, прибывшей на коронацию Николая I, опубликовал книгу «Шесть месяцев в России. Письма к М. Х. 1826 года, в пору коронации Его Императорского Величества». (Замечу в скобках, что драматург Ансело (1794—1854) позднее, в 1841 г., был избран во Французскую Академию). Тогда же в 1827 году Пушкин прочел названную книгу и, конечно, обратил внимание на перевод стихотворения «Кинжал» и на обширный комментарий к нему. Перевод был исполнен прозой, вполне точно передававшей стихи Пушкина; только в конце, воспевавшем подвиг студента Занда, который убил Августа Коцебу, царского тайного агента (хотя и видного драматурга), перевод перехлестывает за пределы оригинала:

О юный праведник, избранник роковой,
О Занд, твой век угас на плахе;
Но добродетели святой
Остался глас в казненном прахе.
В твоей Германии ты вечной тенью стал,
Грозя бедой преступной силе —
И на торжественной могиле
Горит без надписи кинжал.

У Жака Ансело (перевожу буквально):

О Занд, мученик независимости! убийца-освободитель! Пусть концом твоей жизни оказалась плаха, твоя добродетель освящает твой отверженный прах; в нем еще живет божественное дыхание; твоя мужественная тень витает над страной, столь дорогой сердцу твоему; эта тень по-прежнему угрожает силе, похитившей власть (elle menace toujours la force usurpatrice); а на твоей торжественной

могиле (sur ton auguste mausolée) сверкает — вместо эпитафии — кинжал без надписи.

Пушкинское стихотворение, датированное 1821 годом, ходило по рукам; оно, разумеется, опубликовано быть не могло. Ансело напечатал свой французский перевод в 1827 году, когда «Кинжал» представлял особенную опасность для автора, вернувшегося из ссылки: ведь только год назад были казнены декабристы, среди них и близкий Пушкину Рылеев. Жак Ансело отдавал себе отчет в опасности — он писал, обращаясь к другу, которому адресованы письма: «...та слава, которой может гордиться г-н Жуковский, принадлежит также молодому автору приводимого здесь стихотворения. Назову тебе его имя, когда мы увидимся — не могу доверить его бумаге, которая в России является ненадежным наперсником». Приведа текст «Кинжала», Ансело продолжает: «Я счастлив, друг мой, что смог познакомить тебя с произведением, которое здесь трудно раздобыть, потому что автор его не опубликовал, и нет нужды пояснять тебе причину. Республиканский фанатизм, которым дышат эти стихи, дикая энергия чувств, вдохновивших их, свидетельствуют о том, какие идеи зреют в головах молодых москвитян, какое образование они получили и насколько многочисленны стали связи между ними и различными нациями Европы». Пушкин знал книгу Ансело, читал эти строки и не раз упоминал их автора, который особенно глубоко прочитал последние строки «Кинжала» и так их истолковал: «...здесь кинжал без надписи, он угрожает всем тиранам, кто бы они ни были!» Важнейшее замечание — оно утверждает радикализм молодого Пушкина, направленный против всякой тирании, в том числе и революционной («Над трупом вольности кровавой // Палач уродливый возник» — о Марате; в переводе Ансело: «Un bourreau hideux veillait auprès du cadavre mutilé de la Liberté nationale; cet apôtre du carnage envoyait les plus nobles victimes à l'enfer insatiable»). Ансело, осознавший актуальность молодого Пушкина для Франции эпохи Реставрации, верно охарактеризовал черты пушкинского искусства: «сила, стремительность, энергичная сжатость (la vigueur, la rapidité, l'énergique concision)».

Почти в то же самое время появился по-французски «Бахчисарайский фонтан», переведенный Жаном-Мари Шопеном под заглавием «Фонтан слез» (1826). Замечательно, что брат композитора, талантливый поэт, увлекся романтической поэмой Пушкина и перевел ее сразу после ее выхода в свет в России в 1824 году. Перевод Шопена близок оригиналу, хотя и заменяет Дунай Доном, а восьмисложный стих десятисложником; воссоздан его лирический смысл и основа его мелодичности:

Дарует небо человеку
Замену слез и частых бед;
Блажен факир, узревший Мекку
На старости печальных лет...

Gloire au Seigneur!.. Il accable et console.
Heureux celui qui, sur ses derniers jours,
Avant l'instant ou son âme s'envole,
Des murs sacrés a salué les tours...

Пушкинская крымская поэма знаменовала высокую точку, достигнутую российским романтизмом; к этому моменту — к середине двадцатых годов — русская литература догнала и даже обошла французскую. Появление «Бахчисарайского фонтана» во Франции, стране Ламартина, Мюссе, Гюго и Виньи, было своевременно. Впрочем, Пушкин имел основания написать в 1823 году: «...романтизма нет еще во Франции. — А он-то и возродит [покойную] умершую поэзию — помни мое слово — первый поэтический гений в отечестве Буало — ударится в такую бешеную свободу, что твои немцы. — Покамест во Франции поэтов менее, чем у нас».

Другая романтическая поэма Пушкина «Кавказский пленник» увидела свет по-французски вскоре после «Бахчисарайского фонтана», в 1828 году: то был перевод Александра де Рогье, сына эмигранта Шарля-Паскаля де Рогье, женившегося на Пелагее Осиповой (из близкой Пушкину семьи); переводчик, который был лексикографом, автором «Французско-русско-немецкого словаря», представил свой перевод Академии в Нанси. В официальном сообщении Академии говорится: «Г-н Рогье-сын прочитал в 1827 году перевод поэмы (une nouvelle en vers), озаглавленной «Кавказский пленник», сочиненной Александром Пушкиным, молодым русским поэтом, чья муза пользуется у его соотечественников заслуженной известностью. Содержание этой поэмы просто, изящно и трогательно; слог чистый, изысканный и живой (pur, élégant et animé)». Прозаический перевод Рогье неточен: он изобилует привычными перифразами поэтического языка и банальными эпитетами. У Пушкина: «Но русский жизни молодой // Давно утратил сладострастье»; у Рогье: «Mais, hélas! depuis longtemps l'âme fletrie du prisonnier était inaccessible aux voluptueuses impressions de l'amour (Но увы! давно уже увядшая душа пленника была недоступна сладострастным впечатлениям любви)». С другой же стороны, Рогье игнорирует важные для Пушкина лирические обобщения; так, следующие после приведенных строк восемь стихов просто опущены: «Не вдруг увянет наша младость, // Не вдруг восторги бросят нас, // И неожиданную радость // Еще обнимем мы не раз; // Но вы, живые впечатленья, // Первоначальная любовь, // Небесный пламень упоенья, // Не прилетаете вы вновь». Утратить такое отступление значит пожертвовать поэтическим своеобразием пушкинского романтизма; добавив «увядшую душу» и потеряв лирические пассажи, Рогье способствовал банализации Пушкина — под его пером она началась. Позднее, на протяжении всего XIX века, банализация усиливалась.

Ей пытались противостоять два поэта русского (творческого) происхождения; оба были двуязычны и оба безукоризненно верно понимали художественную силу Пушкина: Каролина Павлова и Элим Мещерский.

Каролина Павлова (1807-1893), удивительно лингвистически одаренная поэтесса, писала почти с равным блеском на русском, немецком и французском языках. Ее переводы из Пушкина на немецкий не превзойдены до сих пор (например, «Пророк», «Я помню чудное мгновенье...»); на французский она в 1839 году перевела стихотворение «Полководец», сразу же отмеченное восторженным отзывом Белинского — он изумлялся искусству, с которым Павлова передала по-французски «благородную простоту, силу, сжатость и поэтическую прелесть «Полководца», одного из лучших стихотворений Пушкина». В самом деле, К. Павлова сумела наглядно показать, как разнообразен и могуч французский александрийский стих, способный передать и повествовательность, и описания, и патетику, и трагический лиризм «Полководца». Пушкинский текст, описательный в начале стихотворения («У русского царя в чертогах есть палата...»), становится все более торжественным; когда поэт говорит о героях 1812 года, его фраза разрастается, она охватывает разом четыре стиха:

Толпою тесною художник поместил
Сюда начальников народных наших сил,
Покрытых славою чудесного похода
И вечной памятью двенадцатого года...

Французская фраза в точности соответствует русской:

L'artiste en rangs serrés a placé sous nos yeux
Les chefs de nos armées et ces braves nombreux
Que recouvre à jamais de sa gloire jalouse
L'immortel souvenir de l'an mil huit cent douze...

Замедленный темп этих французских стихов отлично воспроизводит русскую фразу, развивающуюся с такой же торжественностью и завершающуюся столь же весомой датой.

Переводчица не опустила ни единой смысловой молекулы; редко переносит она какую-либо смысловую единицу из одного полустихия в другое. Ее точность кажется порою необыкновенной:

О вождь несчастливый!.. Суров был жребий твой:
О chef infortuné Cruel fut ton destin!

Всё в жертву ты принес земле тебе чужой.
A la terre étrangère immolant tout en vain

Непроницаемый для взгляда черни дикой,
Impénétrable aux yeux de la foule insensée

В молчанье шел один ты с мыслию великой...
Tu t'avancais muet, seul avec ta pensée...

После К. Павловой стихотворение «Полководец» переводили не раз — то прозой, то безрифленным верлибром; зачем, почему? Ведь К. Павлова полтора века назад доказала, что французский язык и стих способны адекватно воссоздать Пушкина.

Опыт Каролины Павловой был поддержан Элимом Мещерским (1808–1844). Умерший молодым, князь Элим оставил несколько блестящих образцов пушкинской лирики во французских переводах; при этом Э. Мещерский показал возможность пересоздать французскими средствами произведения различных стилистических регистров: «Бесы», «Калмычке», «К поэту», «Делибаш», «Бородинская годовщина», «Пир Петра I», «Зимнее утро», «Эхо». Э. Мещерский сформулировал свои переводческие принципы в предисловии к сборнику «Les Boréales»: «Перевести — это значит бросить в плавильную печь прекрасное металлическое изделие для того, чтобы создать новое на основании первоначального рисунка. Масса металла не пострадает, но образец утрачен. Приходится пользоваться новым образцом; у него иная конфигурация, и создан он чужою рукой; вы бросаете в огонь орла, а вынимаете ворона. Еще удачлив тот, кто так понимает свою задачу! Иногда на его долю выпадает успех. Но что ждет переводчика, упрямо стремящегося рабски воспроизвести образец? [...] Он с гордостью предъявит вам восковую куклу. Всё в этой человеческой фигуре точно: рост, черты, цвет кожи, вплоть до морщинок на лице; однако, и то, чего недостает, это тоже — всё, это — жизнь».

Мещерский оказался зрелым мастером с самого начала — ему едва исполнилось двадцать лет, когда он уже создавал шедевры перевода. Вот примеры его творчества в разных стилях и манерах:

Молитва:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначала, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья...
(«Отцы-пустынники...»)

Souverain de mes jours, qui trone sur les nues,
Seigneur, préservez-moi de l'esprit de fierté,
De langueur, de faiblesse et de loquacité;
Mais donnez-moi, mon Dieu, l'esprit de sagesse...
(«Bien des ermites saints...»)

Элегия:

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,

Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела — А нынче... погляди в окно...
(«Зимнее утро»)

Hier, t'en souviens-tu? c'était la chasse-neige,
Les ténèbres, la nuit, tout le bruyant cortège
Des démons de l'hiver qui frappait nos vitraux,
La lune se perdait comme une large opale
Au ciel noir, et ta main soutenait ton front pale.
Mais ce matin... allons; approche des carreaux...
(«Une matinée d'hiver»)

Рассказ в стихах:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю
Слугу, несущего мне утром чашку чаю,
Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? и можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?..
C'est l'hiver. Qu'allons-nous entreprendre au village?
Comment tuer le temps? Voilà, selon l'usage,
Qu'au matin le laquais m'apporte un bol de thé.
Fait-il chaud? ou le givre est-il enfin resté
Sur les champs? Pouvons-nous quitter le lit pour prendre
Le fouet de chasse? ou bien faut-il encore attendre
Le diner en lisant les journaux du voisin,
Les journaux aussi vieux que son col de basin?..

Это стихотворение, выдержанное в духе прозаического рассказа в стихах, в конце преобразуется: «в сумерки выходит на крыльцо» прелестная дева, и будничная речь сменяется высокой торжественностью гимнической поэзии:

Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Элиму Мещерскому и такой стилистический прием подвластен; он, только что сказавший: «Je baille! c'est ainsi que s'éteint la journée» («Госка! Так день за днем идет в уединеньи...»), неожиданно возвышается до любовного гимна:

... son sein vivement agité.
Ses épaules de lait sont nues comme en été.

Mais les vents boréens n'entament pas les roses
Sous le ciel glacial de la Russie écloses...
Dieu! qu'une Russe est fraîche et brulant un baiser,
Quand il gèle à tout fendre et vente à tout briser!

Э. Мещерский свободно обращается с пушкинским текстом, оставаясь верным ему, не нарушая стиля, духа, эмоциональной настроенности и следуя движению лирического сюжета.

Песня-баллада:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна...
(«Бесы»)

Des nuages et puis des nues;
Trouble est le ciel, trouble est la nuit;
La neige bat les plaines nues
Et voile la lune qui luit...
(«Les lutins»)

Цыганская народная песня:

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня:
Я тверда, не боюсь
Ни ножа, ни огня...
(«Цыганы»)

Vieux mari, dur étai,
Perce-moi, brûle-moi!
Bravant flamme et couteau,
J'en ris comme de toi...
(«Les Tsiganes»)

Шутливая элегия:

Твои глаза, конечно, узки,
И плосок нос, и лоб широк,
Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног,
По-английски пред самоваром
Узором хлеба не крошишь,
Не восхищаешься Сен-Маром,
Слегка Шекспира не ценишь...
(«Калмычке»)

Bien que ton front soit sans mesure,
Tes yeux rétrecis à l'excès,
Ton nez plat, tes pieds sans chaussure,
Que tu ne parles point français,
Que Shakespeare ou bien Lamartine
Soient ignorés dans ton taudis,
Qu'on te serve un thé sans tartine,
Le triomphe de nos ladys...
(«A une Kalmouque»)

Элим Мещерский по-пушкински смел, даже бесшабашен; он весел, ценит озорство, выше всего ставит общее настроение, излучаемое стихотворением. Можно сказать: его переводы из Пушкина более всего похожи на переводы самого Пушкина из Парни и Вольтера. Если бы Элим Мещерский прожил дольше, если бы он перевел «Онегина» и «Графа Нулина», Пушкин, вероятно, нашел бы во Франции благодарных, даже восторженных читателей — тех самых, которые были обожателями Мюссе или Жозефа Делорма. Но Элим Мещерский умер 36-ти лет от роду, успев сделать немного. Сам он считал, что оставляет лишь наброски, подмалевки к большому полотну. В России его талант успел оценить П. А. Вяземский, во Франции творчество Мещерского было прочно забыто — пока его не воскресил Андре Мазон в 1964 году, через 120 лет после его смерти.

Наступила долгая пауза. Стихи Пушкина время от времени переводились, но это делали ремесленники или ученые педанты, вроде Тардифа де Мелло, опубликовавшего в 1854 г. «Интеллектуальную историю Российской империи» и приложение-антологию стихотворений, поэм и сказок (среди них — «Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Сказка о золотом петушке»); или графа Эжена де Порри, марсельского литератора, выпустившего в 1861 году «Литературные цветы России», — в эту антологию вошли «Анджело», «Бахчисарайский фонтан», «Египетские ночи», «Полтава», «Кавказский пленник», «Цыганы»; позднее Порри напечатал фрагмент из «Онегина» и «Домик в Коломне» (1870–1871); все эти работы более или менее добросовестны, но не поднимаются выше среднего уровня — под пером Эжена де Порри Пушкин многословен и обыкновенен. «Полтава», изложенная привычными александрийскими стихами, теряет свойственную ей в подлиннике энергию и стилистическую многоаспектность. Достаточно привести несколько строк:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо.
Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух.
Чуть трепещут
Сребристых тополей листы...

Вместо этих нервно-прерывистых, насыщенных переносами лаконичных строк — неподвижно-симметричные александрийские стихи, заимствующие из стандартно-поэтического обихода общие места и теряющие все пушкинское своеобразие:

La nuit d'un voile sombre enveloppe l'Ukraine;
Sous le feuillage noir murmure la fontaine;
Et la lune répand dans les cieux argentés
Ses mobiles rayons par les eaux répétés...

Эти стандартные двенадцатисложники не уступают тем, которые подписаны именем «F. E. Gauthier, consul de France, Officier de l'instruction publique»:

La nuit d'Ukraine est douée et dans un ciel sans voiles,
Au milieu de l'azur scintillent les étoiles;
Sur les hauts peupliers, au souffles du zépher,
La feuille tremble à peine et l'air veut s'endormir...

Стоит ли удивляться тому, что такой Пушкин никого во Франции не заинтересовал? Банальным Эжену де Порри и Готье противостоял блестяще талантливый Проспер Мериме, который восхищался Пушкиным и отлично перевел «Пиковую даму» (1849), но стихи перелagal прозой — «Цыганы», «Анчар», «Опричник» (1863); заметим, кстати, что с интересом Мериме к пушкинским «Цыганам», возможно, связана его гениальная «Кармен». Прозаические опыты Мериме продолжал И. С. Тургенев, перу которого в сотрудничестве с Луи Виардо (или Виардо — в сотрудничестве с Тургеневым?) принадлежат «Анчар», «Каменный гость», «Русалка», «Онегин» (1858–1862), и — под редакцией Гюстава Флобера — стихотворения «Опричник» и «Пророк» (1876). Мериме и Тургенев способствовали пробуждению интереса к Пушкину во Франции — но прозаическое изложение стихов не могло вызвать живого увлечения читателей; вариант «Гусара» — комически-остроумного, по-народному гротескного «Гусара», пересозданный в прозе Проспером Мериме, — вял и скучен.

Прозаическим переложениям противостоял Александр Дюма, который в 1858–1859 годах путешествовал по России, заинтересовался Пушкиным и перевел несколько стихотворений по подстрочникам, предложенным ему романистом Д. В. Григоровичем. Дюма не знал русского, его стихи своевольны, — они похожи на Пушкина не более, чем исторические персонажи в «Трех мушкетерах» на своих прототипов. «Во глубине сибирских руд...» содержит у Пушкина четыре четверостишия, то есть 16 строк четырехстопного ямба (восьмисложника); у Александра Дюма шесть четверостиший — 24 стиха двенадцатисложника. Стихотворение выросло более чем вдвое. Многословие, расплывчатость, водяни-

стость Дюма не только отличаются от пушкинского стиля, но и прямо противоположны ему. Пушкин краток и экспрессивен:

Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы...

Дюма развертывает этот образ:

L'amour de vos amis, dont peut-être l'on doute,
Là-bas, ou l'on trébuche et tombe dans la nuit,
Croyez-moi, jusqu' à vous saura s'ouvrir la route;
Au plus sombre cachot parfois l'étoile luit...¹

Мало что остается от Пушкина в переводах Дюма — разве что самое зерно смыслового содержания. Перед нами совершенно другой поэт — вспомним, что сказал Жак Ансело о молодом Пушкине: «сила, стремительность, энергичная сжатость». Эти слова никак не применимы к стихам, приписанным Александром Дюма Пушкину.

В новейшее время по следам Дюма шел плодовитый, много переводивший из русской и английской поэзии Игорь Астров [Раппопорт-Ястребцев] (1909–1976), который был многосторонне одаренным литератором, лингвистом, музыкантом (исполнителем и композитором — учеником С. Прокофьева), писал на нескольких языках, переводил на французский и русский сонеты Шекспира и Элизабет Браунинг, на русский Эредиа, на французский Гумилева, Ахматову, Блока. Сборник пушкинских текстов в переводе Астрова вышел после его смерти; он содержит более пятидесяти стихотворений; большинство из них переведены технически ловко, но, подобно Дюма, Астров разжижает Пушкина, сообщает ему опоясывающее многословие. Об ученом коте в Прологе к «Руслану и Людмиле» Пушкин говорит:

Идет направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит...

И. Астров, казалось бы, близок, на самом же деле — бесконечно далек от Пушкина:

Va-t-il à droite, il dit une histoire enfantine,
A gauche, un conte bleu, digne d'un écrivain...

¹ Любовь ваших друзей, в которой вы, может быть, сомневаетесь, // Там, где люди шатаются и падают во мраке, // Поверьте мне, сумеет пробить себе дорогу к вам; // Случается, что звезда озаряет самую мрачную темницу. — *фр.*

Там, где Пушкин быстр, Астров медлителен; где Пушкин лаконичен, — подробен и многословен. Поэт Рене Гиль перевел тот же Пролог прозой (1919), но он Пушкину родственней: «...va-t-il a droite, commence une chanson, va-t-il a gauche, il dit un conte...».

Впрочем, у талантливого Игоря Астрова встречаются и замечательные удачи. Среди них молитва «Отцы-пустынники...», приведенная выше в переводе Мещерского. У Астрова те же строки гласят:

O Seigneur de ma vie! Evite à faible âme
L'esprit d'oisivetéce de tritesse et de blâme
De domination, ce serpent qui nous ronge,
De médisance qui se nourrit de mensonges...

Если И. Астров — в основном, продолжатель А. Дюма, то А. Грегуар развивал направление Каролины Павловой и Злима Мещерского.

Анри Грегуар (1881–1964) был видным историком-византистом, трудившимся много лет в Бельгии. Он был страстным поэтом-переводчиком, оставившим немало весьма удачных воссозданий стихов Пушкина, Лермонтова, Мицкевича, но прежде всего, Пушкина. Его перевод стихотворения «19 октября» (1825) может почитаться образцовым — он не только верен в целом, но и отличается поразительной точностью в деталях; в этом смысле Грегуар в самом деле — продолжатель Э. Мещерского. Примером может послужить любая строфа из девятнадцати — приведу 14-ю, посвященную Кюхельбекеру:

Пора, пора! душевных наших мук
Не стоит мир; оставим заблужденья!
Сокроем жизнь под сень уединенья!
Я жду тебя, мой запоздалый друг —
Приди; огнем волшебного рассказа
Сердечные преданья оживи;
Поговорим о бурных днях Кавказа,
О Шиллере, о славе, о любви...

Il est grand temps: ce monde dégradé
Ne valait point notre sollicitude;
Recueillons-nous au fond des solitudes.
Viens, je t'attends, camarade attardé!
Viens, enchanteur; que nos jeunes extases
Reprennent vie au feu de tes discours...
Parlons des jours orageux du Caucase,
Et de Schiller, et de gloire, et d'amour!..

Стих Грегуара мелодичен и полновесен. Отметим особое его свойство: французский десятистопник Грегуара ритмически подобен пушкинскому пятистопному ямбу — он тоже содержит регулярную цезуру после четвертого слога:

Пора, пора!..
Il est grand temps...

Эта цезура проведена через все стихотворение — она делит все 152 строки: 4+6. Анри Грегуар придавал большое значение ритму: по мере возможности стремился преодолеть силлабичность и средствами французского стиха воспроизвести тоническую просодию. Это казалось ему особенно существенным в стихотворениях с трехсложным размером. «Песнь о вещем Олеге» написана у Пушкина амфибрахийем — четырехсложник чередуется с трехсложником по схеме: 434344. По-французски строфа воспроизводима — она встречается у романтиков; однако, амфибрахийский ритм силлабическому стиху чужд. Грегуар, не совершая насилия над французской просодией, воспроизводит тонический трехсложник. У Пушкина:

Пирует с дружиною вещей Олег
При звоне веселом стакана.
И кудри их белы, как утренний снег
Над славной главою кургана...
Они поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они...

У Анри Грегуара:

Oleg et ses preux font honneur au festin.
Joyeuses, leurs coupes résonnent.
Leurs chefs sont plus blancs que la neige au matin
Aux front des kourganns qui moutonnent.
Ils revent, les vieux, des grands jours écoulés,
Des rudes combats où leur sang a coulé.

Таковы важнейшие эпизоды «французского Пушкина». Можно назвать еще некоторых ученых филологов или поэтов-переводчиков, так или иначе оказавшихся участниками этого процесса: Андре Лиронделль опубликовал в 1926 году сборник пушкинских стихотворений, переведенных белым стихом; Андре Пио (1894–1974) напечатал восемь стихотворений Пушкина в 1906 году; Андре Менье (1910–1968) перевел множество стихотворений и поэм с 1947 по 1962 г. — добросовестная работа, но переводы Менье игнорируют ритм и рифму. Это проза, обычно набранная как верлибры; в истории поэтических переводов Пушкина Менье существенной роли не играл. Назову еще отличную переводчицу Нину

Насакину, работавшую в Москве в 50-е – 60-е годы, и Катю Гранову, издавшую в Париже антологию русской поэзии в своем (довольно бледном) переводе.

Особый интерес представляют переводы «Евгения Онегина»; среди нескольких переводов (главным образом, прозаических) выделяются два, исполненные строфой оригинала: Гастона Перо и Мориса Колена.

Арагон со свойственным ему блеском перевел в 1965 году несколько строф из главы I «Онегина», а также «Гимн в честь Чумы»; последний перевод — один из лучших в мировой литературе. К середине шестидесятых годов Арагон немного знал русский язык, во всяком случае, — особенно с помощью Эльзы Триоле, — мог разобраться в тексте. Песня Председателя из «Пира во время чумы» была ему, вероятно, особенно дорога — Арагон и в собственной поэзии, прежде всего, в стихах и поэмах военного времени, воспевал трагический героизм: упоение битвой, грозной опасностью, близостью гибели, — радость противостояния мощной и, казалось бы, неодолимой силе. Антифашиста Арагона, певца Сопротивления, автора книг «Нож в сердце» (1941), «Паноптикум» (1943), «Французская заря» (1945), не мог не потрясти героизм Председателя. Замечательно определил роль Арагона Самарий Великовский: «Он словно бы скликал, переоснащал и подвигал на битву за Францию все рати ее стихотворческого наследия». Да, но не только французского наследия — Арагон и во время, и после войны опирался и на русскую поэзию, прежде всего, на Пушкина и Маяковского. Темперамент бойца чувствуется в каждой строчке «Гимна»:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы...

Dans le combat même on se saoule,
Aux bords noirs du gouffre ou l'on roule,
En plein courroux de l'Océan,
Dans l'orage et la nuit céleste,
Dans l'Arabie et l'ouragan
Et dans le souffle de la Peste...

Именно «Гимн в честь Чумы» послужил объектом наиболее активного соревнования переводчиков. Независимо друг от друга его переводили на французский Марина Цветаева и Арагон, а позднее — исследователь символизма Жорж Нива и блестящий поэт-переводчик Андре Маркович. Для М. Цветаевой этот гимн — как бы средоточие смысла жизни; она часто возвращалась к «упоению в бою» и к «неизъяснимым наслаждениям», которые сулит человеку «всё, что гибелью грозит» (См. «Пушкин и Пугачев»). В ее перепеве строфа гласит:

Chantons l'ivresse du combat,
Du précipice sous nos pas,
De l'Océan qui nous charrie
En pleine nuit, derniers à bord,
De l'ouragan de l'Arabie,
Et de l'haleine de la mort...

Замечательно, как по-разному трактуют поэты-переводчики три стиха следующей, пятой строфы — пушкинскую едва ли не провокационную формулу счастья:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья...

Жорж Нива:

Tout ce qui nous prédit la ruine
Dans nos coeurs de mortels désigne
Plaisir inexplicable et doux...

Андре Маркович:

Tout ce qui porte en soi la mort
Contient pour l'âme et pour le corps
Des voluptés incandescentes...

Луи Арагон:

Tout par quoi la ruine nous vient
Pour notre coeur mortel détient
Des voluptés inexplicables...

Марина Цветаева:

Le trou, le flot, le feu, le fer,
— Oh, toute chose qui nous perd
Nous est essor, nous est ivresse...

Различные концепции очевидны. Особенно любопытны варианты строки «Неизъяснимы наслажденья». Для Нива это нечто «домашнее»: «Необъяснимое и нежное удовольствие (plaisir)». Для Марковича — литературное, книжное, он и «сердце смертное» расчленил на душу и тело («pour l'ame et pour le corps»); Арагон ближе других к Пушкину — и оборотом «notre coeur mortel», и сочетанием «voluptés inexplicables» — правда, немного ослабляющим оригинал (вместо «неизъяснимы» — «необъяснимые»). Цветаева привержена Пушкину, но совершен-

но свободна. Трое ее соперников переводят «Всё, всё» вполне точно: «Tout se qui...», «Tout par quoi...». Цветаева пишет по-своему, экспрессивно развертывая это «всё»: «Le trou, le flot, le feu, le fer... (дыра, волна, огонь, булат)»; она заменяет слова и в третьем стихе — ей кажется неуместным слово «volupté» — оно слишком физиологично (сладострастие), и, разумеется, бесконечно слабо — «plaisir». Вместо этих неуместных, отвлекающих в сторону слов она энергично повторяет: «Nous est...»; вводит «essor (полет)», решительно усиливает восклицательную интонацию:

Oh, toute chose qui nous perd...

Обратим внимание и на звуковую сторону: для Цветаевой звук в переводном произведении столь же важен, как и в собственных стихах. В строке существенна и четырехкратная односложность (или, если считать артикль частью слова, ямбическая двусложность), и повторы звуков le и f:

Le trou, le flot, le feu, le fer...

и в третьей строке столь же настойчивые повторы:

Nous est essor, nous est ivresse [NU-E-ES-NU-E-ES]

Еще богаче звуковая палитра Цветаевой в переводе стихотворения «К морю»:

Ta grave voix, ta voix de reve
t-g-r-v-v // t-v-d-r-v
Mais tu te dresses, tu te hisses — [ES- IS]
Et engloutis trois cents vaisseaux [S — ES]

Цветаева, в отличие от Пушкина, — поэт консонантный: там, где у Пушкина доминируют гласные, у Цветаевой — согласные звуки:

Твой грустный шум, твой шум призывный [y-y-y]
Ta grave voix, ta voix de rêve [T-G-R-V/ T-V-R-V]

Однако, звуковая насыщенность — схожа.

Марина Цветаева переводила стихи Пушкина на французский в 1937 году — к столетию гибели Пушкина. Но опубликовано было только одно стихотворение — «Бесы», в газете «Пушкин», вышедшей по случаю печального «юбилея». Остальные восемь стихотворений ждали сорок пять лет, когда они, наконец, появились в двухтомнике «Поэтические произведения Пушкина», опубликованном в Лозанне в 1981 году. Благодаря любезности Ариадны Эфрон, дочери Цветаевой, и члена комиссии по литературному наследию Цветаевой Маргариты Алигер,

автору этих строк удалось получить из архива и опубликовать цветаевские переводы девяти стихотворений Пушкина: «Сеятель», «Пророк», «Поэт», «Приметы», «Заклинание», «Гимн в честь Чумы», «К морю», «Бесы». Каждый из них — ценнейшее звено в истории французского Пушкина.

Наступила пора рассказать о двухтомнике 1981 года.

Лозаннское издательство L'Age d'Homme (основатель и руководитель — Владимир Дмитриевич) готовило в начале семидесятых годов собрание сочинений Пушкина, составленное известным филологом Андре Менье. Вышли в свет тома, содержавшие художественную и критическую прозу; том поэтических произведений лежал еще в рукописи, когда автор настоящего очерка был призван продолжить дело Менье. Андре Менье когда-то изложил свои принципы перевода стихов Пушкина: он полагал, что ценой успешного перевода должен быть отказ, прежде всего, от рифмы, но также, в случае надобности, и от регулярного ритма. Мне подобная цена казалась невыносимой: утрата рифмы означает отказ от строфической организации стихов; не говоря уже о «Евгении Онегине» и «Домике в Коломне», которые, теряя строфику, утрачивают форму и, следовательно, всякий смысл существования, безрифменные (и часто лишенные ритма) переводы большинства пушкинских стихотворений оказывались художественно неполноценными. Я воспитан в русской традиции перевода поэзии, в традиции Жуковского, Пушкина, а в мое время — М. Лозинского, Б. Лившица, С. Маршака, Б. Пастернака, Т. Гнедич, В. Левика, Л. Гинзбурга, Э. Линецкой. В начале 60-х годов я написал книгу «Поэзия и перевод», где излагал свои принципы поэтического перевода, решительно расхопившиеся с принципами Андре Менье и укоренившейся во Франции традицией; позднее, уже во Франции (где я живу с 1974 года), вышла другая моя книга на близкую тему: «Кризис одного искусства: Опыт поэтики поэтического перевода». Принципы, выработанные мною, изложены во вступительной статье к французскому изданию Пушкина 1981 года:

1) передавать русские стихи французскими стихами;

2) воспроизводить строфическую форму пушкинских стихотворных произведений, воссоздавая по-французски строфы, использованные Пушкиным (четверостишия, октавы, терцины, онегинскую строфу и т. п.);

3) находить по-французски ритмические формы, аналогичные тем, которые Пушкин использует по-русски. Помимо размеров, имеющих традиционные соответствия (александрийский стих — шестистопный ямб), необходимо было находить, часто изобретать новые ритмы — для передачи ритмики «Песен западных славян», народных сказок вроде «Сказки о рыбаке и рыбке», былинного стиха, песен Стеньки Разина и др. Особую трудность представляли античные размеры — элегический дистих, например. Работа над стихами Пушкина показала, что все — или почти все — трудности преодолимы и что французский стих обладает гораздо большей гибкостью, чем принято считать; он, разумеется, силлабический, но все разнообразие тонических форм ему доступно: и трехсложные размеры (амфибрахий, дактиль), и античный гекзаметр, и строфы типа сапфических, асклепиадовых и алкеевых;

4) неизменно уважать историческое и национальное своеобразие стилей и стилизованных форм с тем, чтобы пробуждать ассоциации, аналогичные или близкие тем, которые рождает поэзия Пушкина, постоянно пользующегося обширным репертуаром стилистических приемов, связанных с французским, немецким или английским романтизмом, Возрождением, античностью, русским или сербским фольклором, Библией, Кораном и т. п.

Для совместной работы мы привлекли группу поэтов-переводчиков, которые согласились разделить изложенные выше принципы. В течение более чем трех лет мы работали коллективно, придирчиво рассматривая каждый из представленных переводчиками текстов. Постепенно определились особые черты каждого из них, своеобразные свойства таланта. Владимир Берелович оказался мастером эпиграммы (хотя он порадовал нас и отличными переводами «Песни о вещем Олеге» и «Утопленника»); Жан Бессон показал себя с особенно выгодной стороны как переводчик «Песен западных славян»; Вардан Чимишкян обнаружил редкостный талант переводчика иронических поэм — «Графа Нулина», «Домика в Коломне» (однако он же обогатил наше издание удачным воссозданием «Полтавы»); его сестра Сато Чимишкян одарила нас отличным переводом сказок — «Сказки о царе Салтане» и «Сказки о мертвой царевне»; лирические стихи лучше многих перевели Клод Эрну и Андре Маркович; последний обладает редкостным даром поэтического перевоплощения, позволившим ему с успехом перевести, наряду с лирическими шедеврами, «Русалку» и (позднее) «Маленькие трагедии». Жан-Луи Бакес создал образцы античной строфики; его элегические дистихи позволили расширить возможности французской силлабики — как, например, в двустишии о переводе «Илиады», исполненном Н. И. Гнедичем:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

Voix oubliée, tu revis, adorable parler de la Grèce.
L'âme frémit; elle voit l'ombre du chantage divin.

Впрочем, роль Бакеса этим не ограничивалась: он исполнил переводы двух труднейших поэм: «Бахчисарайского фонтана» и «Медного Всадника».

В создании двухтомника 1981 года участвовали и другие авторы, которым мы многим обязаны. Поэт Эжен Гильвик одарил нас «Домиком в Коломне» (исполненным по подстрочнику — в тесном сотрудничестве со мной как дирижером всего оркестра). Многоопытный бельгийский поэт Робер Вивье перевел несколько известнейших стихотворений («Кинжал», «Муза», «Подражания Корану», «Поэт и чернь») и поэму «Братья-разбойники», проявив виртуозную стиховую технику. Профессор-компаративист Мишель Кадо оказался одаренным поэтом — он пересоздал «Кавказ» и «Стамбул гяуры нынче славят...» Профессору-слависту Морису Колену мы обязаны многими стихотворениями («Анчар», «Стансы», «Арион», «Черная шаль», «Дар напрасный...», «Дон», «Дорожные

жалобы», «Делибаш», «Мадонна») и поэмой «Кавказский пленник». Одним из самых проникновенных переводчиков пушкинской лирики показал себя Жан-Люк Моро («Я вас любил...», «Ночь», «Элегия» — «Безумных лет угасшее веселье...», «Цветок», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Что в имени тебе моем?...»).

После выхода в свет нашего двухтомника прошло более полутора десятилетий. С тех пор появились некоторые отличные переводческие работы — два перевода «Евгения Онегина» (Жан-Луи Бакес, 1996; Роже Легра, 1996); «Маленькие трагедии» Андре Марковича (1994); многие лирические стихотворения (Жан Малаплат, Клод Эрну, Андре Маркович).

Французские переводы Пушкина после 1981 года изменились. Едва ли кто-нибудь станет переводить стихи Пушкина прозой или подделкой под верлибр. Переводы, составившие двухтомник, остались своего рода эталоном: нельзя сегодня не помнить об опытах Элима Мещерского и Каролины Павловой, Анри Грегуара, Марины Цветаевой и Арагона, возрожденных в этом издании. Нельзя не помнить и об образцах, подаренных нам Жан-Люком Моро, Клодом Эрну, Андре Марковичем, Жан-Луи Бакесом, Варданом Чимишкяном, Сато Чимишкян, Робером Вивье, Жаном Бессоном, Жоржем Нива, Гильвиком, Жан-Марком Бордье. Будем надеяться, что искусство перевода во Франции поднимется на еще более высокий уровень и что французы получат, наконец, отличного Пушкина. Обладают же русские читатели первоклассными изданиями Рембо (Б. Лившиц), Верлена (Э. Линецкая, Ф. Сологуб, Г. Шенгели), Малларме (Р. Дубровкин), Валери (М. Яснов), Бодлера (В. Левик, В. Шор), Гюго (П. Антокольский, М. Донской), Леконта де Лилля (М. Лозинский), Эредиа (В. Портнов)... Русский язык и русский стих гибки, многообразны, музыкальны. Однако французский стих и язык ничуть не уступают им — переводческие достижения последних двух десятилетий неопровержимо это доказали. Не забудем грустной шутки Проспера Мери: «...поэзия, переведенная прозой, подобна красивой женщине, которая одета как монахиня ордена капуцинов (...de la poésie traduite en prose, c'est comme une jolie femme habillée en capucine)».

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

Александр Радищев (1836) 196, 216, 423, 426
 Анджело (1833) 538
 Андрей Шенье (1825) «Меж тем, как изумленный мир...» 392–394, 422, 424, 497, 512–513, 517, 527
 Анчар (1828) 500, 539, 547
 <Арап Петра Великого> (1827) 10–12, 17, 42, 79–80, 112, 156, 183, 229, 236, 238, 255, 258, 262–263, 268, 270, 336–337, 341, 457
 Арион (1827) 547
 Барышня-крестьянка (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, 1830) 79, 168, 184, 186–190, 193–194
 Бахчисарайский фонтан (1821–1823) 532–533, 538, 547
 Бесы (1830) 530, 535, 537, 545–546
 Бог весть за что философы, пииты... (1815) 477
 Борис Годунов (1825) 32, 167, 179, 182, 242, 263, 321, 352, 360, 365, 388, 426
 Бородинская годовщина (1831) 355, 535
 Братья-разбойники (1821–1822) 538, 547
 Вольность (1817) 120, 374, 385–386, 392, 394–396, 402, 422, 465, 512
 Вольтер (1836) 39
 Воспоминания в Царском Селе (1814) 351
 Вот, Зина, вам совет: играйте! (1826) 68
 Выстрел (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, 1830) 500
 Гавриилиада (1822) 33–34
 Герой (1830) 356–357
 Гимн в честь чумы (1830) 530, 543, 546
 Гости съезжались на дачу... (1830–1831) 55, 64, 81, 183–184, 338, 344, 406
 Городок (1815) 33, 46, 469
 Граф Нулин (1825) 8, 13, 38, 40, 112, 131–134, 136–137, 167, 199, 218–225, 538, 547
 Гусар (1833) 539
 Дар напрасный... (1830) 547
 Девственница (1825) 484, 493
 19 октября (1825) («Роняет лес багряный свой убор») 541
 Делибаш (1829) 535, 548

Демон (1823) 369, 371, 392, 527
 Деревня (1819) 497
 Джон Теннер (1836) 146, 412, 456, 460–461, 464, 468
 Добрый совет (1818) 486–487
 Домик в Коломне (1830) 8, 132–136, 139–140, 167, 199, 204, 218–227, 538, 546–547
 Дон (1831) 547
 Евгений Онегин (1823–1830) 8, 21, 64–65, 68, 82–84, 86–88, 94, 98, 100, 108–109, 112, 116–119, 126–129, 130–132, 134, 136, 140, 146, 159–161, 168, 176, 199, 208, 219, 221, 245, 247, 255, 263, 277–280, 282–289, 293–303, 306, 308, 310, 318, 341–342, 359, 360, 368–369, 403–404, 435, 449, 453, 483, 488, 496–497, 502–508, 515, 517, 523, 527, 538–539, 543, 546, 548
 Египетские ночи (1835) 258, 538
 Езерский (1831–1833) 131, 463
 Жил на свете рыцарь бедный... (1829) 31
 Заклинание (1830) 546
 <Заметка о «Графе Нулине»> (1830) 136
 <Заметки по русской истории XVIII в.> (1822) 389–390, 393–394, 396, 405
 За Netty сердцем я летаю... (1828) 67
 Записка о народном воспитании (1826) 402, 404, 412, 423, 463
 Зачем ты послан был и кто тебя послал... (1824) 355
 Зима. Что делать нам в деревне... (1830) 69, 536
 Зимнее утро (1829) 535–536
 Из А. Шенье (1835) «Покров, упитанный язвительною кровью...» 484, 488
 Из Пиндемонти (1836) «Не дорого цену я громкие слова...» 35, 311, 465–466
 История Пугачева (1833–1834) 143–144, 402, 425
 К* (1825) «Я помню чудное мгновенье...» 97–100, 113–114, 534
 К вельможе (1830) 195, 203, 205, 208, 212, 406, 520
 К морю (1824) 519–520, 530, 545–546
 К Наталье (1815) 195–196, 205
 Кавказский пленник (1821) 40, 155, 450, 455, 467, 533, 538, 548
 Калмычке (1830) 535, 537
 Каменный гость (1830) 156, 160, 167, 204, 208, 539
 Капитанская дочка (1830) 35, 51, 91, 144–146, 247, 278, 302–306, 310, 312, 326, 402, 422, 425–426, 526
 Кинжал (1821) 338, 387, 397, 404, 438–440, 446, 531–532, 547
 Клеветникам России (1831) 355
 Криспин приезжает в губернию на ярмонку (1833–1834) 194

Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало (1814) 484, 490

<Маленькие трагедии> (1830) 136, 208, 547

Мария Шоннинг (1834–1835) 482

Медный всадник (1833) 320, 360, 547

Метель (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, 1830) 79, 168, 184–186, 194, 341, 500

Мнение М. Е. Лобанова... (1836) 23

Мои замечания об русском театре (1820) 197

Мои мысли о Шаховском (1815) 171, 173, 175, 235

Моцарт и Сальери (1830) 195–196, 201–202, 204–205, 208

Моя родословная (1830) 53, 406, 518

«Мы проводили вечер на даче...» (1835) 183, 198, 336, 341

Надеждой сладостной младенчески дыша... (1823) 519–520

Наполеон (1821) «Чудесный жребий совершился...» 345, 352–355, 519–520

Наполеон на Эльбе (1814) 351

Насили выехать решились из Москвы... (1827) 165, 176

На углу маленькой площади... (1831) 53, 81, 112, 183, 338, 340–341

Недавно бедный музьюман (1821) 484

Недвижный страж дремал на царственном пороге (1824) 392

О г-же Сталь и о г-не М-ве (1825) 154, 391–393, 436

О дворянстве (1831) 409

О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая» (1836) 146, 412, 449, 452–453, 455, 459, 464

О ничтожестве литературы русской (1833–1834) 28, 30, 39, 118, 217, 284, 455

О поэзии классической и романтической (1825) 31

О прозе (1822) 362

О романах Вальтера Скотта (1830) 146, 412

О, сколько нам открытий чудных... (1829) 333

О французской словесности (1824) 27–28, 524

Об Альфреде Мюссе (1830) 219–220, 226–227

Опровержение на критики (1830) 455

Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений (1830) 455

Отрывки из писем, мысли и замечания (1828) 32, 437

Отцы-пустынники... (1836) 535, 541

Паж, или пятнадцатый год (1830) 198, 204–205, 208

Песни западных славян (1834) 35–36, 484, 494

Песнь о вещем Олеге (1822) 542, 547

Пиковая дама (1833) 8, 133, 216, 238–239, 278, 303, 313, 315–316, 318–320, 327–329, 332–333, 341, 500, 526, 539

Пир во время чумы (Гимн в честь Чумы, 1830) 530, 543, 546

Пир Петра Первого (1835) 356, 535

Подражание Корану (1824) 547

Полководец (1835) 359, 534–535

Полтава (1828) 249, 320, 538, 547

Послание в Сибирь (1827) «Во глубине сибирских руд...» 539

Последний из свойственников Иоанны д'Арк (1837) 35

Поэт и чернь (1829) 547

Признание (1826) «Я вас люблю, — хоть я бешусь...» 68, 516

Приметы (1829) 546

Прозерпина (1824) «Плещут волны Флегетона...» 484, 488

Пророк (1826) 534, 539, 546

Простишь ли мне ревнивые мечты... (1823) 265

Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года (1829) 249, 254

Путешествие из Москвы в Петербург (1834–1835) 45, 406, 426

«Путешествие к св. местам» А. Н. Муравьева (1832) 454

Пью за здравие Мэри (1831) 517

Пьяной горечью Фалерна (1832) 517

Рефутация господина Беранжера (1827) 355, 519

Родословная моего героя (1832) 53, 406

Роман в письмах (1827) 53, 75–76, 91, 147, 236, 264, 406

Роман на кавказских водах (1831) 481

Рославлев (1831) 18, 154, 184, 374, 397, 406, 414, 449, 481

Русалка (1829) 320, 539, 547

Руслан и Людмила (1817–1820) 18, 38, 127, 140, 199, 496, 519, 530, 540

Русский Пелам (1834) 325, 482

Свободы сеятель пустынный... (1823) 40, 392

Сказка о мертвой царевне (1833) 547

Сказка о рыбаке и рыбке (1833) 546

Сказка о царе Салтане (1831) 547

Скупой рыцарь (1830) 167

Собрание насекомых (1829) 214

Сожженное письмо (1825) 265, 516

Соловей и кукушка (1825) 516

Стансы (Из Вольтера) (1826–1827) 470, 484, 492–493, 547

Станционный смотритель (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, 1830) 139, 276

Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анифимович Орлов (1831) 438

Ты вынешь и молчишь; печаль тебя сдает... (1824) 484, 488–490

Ты и вы (1828) «Увы, напрасно деве гордой...» 67

Угрюмых тройка есть певцов (1815) 175, 197

Утопленник (1829) 547

Французская академия (1836) 196, 359

Цыганы (1823–1824) 155, 450, 455, 497, 500, 537–539

Черная шаль (1820) 547

Через неделю буду в Париже непременно (1830) 182–183, 336

Эвлега (1814) 484, 486

Элегия (1830) 535, 548

Эхо (1830) 535

Юрий Милославский, или русские в 1612 г. (1830) 136, 146, 412–413

Я вас любил (1830) 548

Я здесь, Инезилья (1830) 204, 517

Языкову (1824) 11–12

A la princesse V. Volkonskaïa (1816) 474

A son amant Eglé (1821) 477

Couplets (1814–1817) 474

J'ai possédé maîtresse honnête (1821) 478

L'Homme du monde (1828) 64, 337–338, 340–341, 481

Mon portrait (1814) 470–472

Quand au front de convive, au bon sein de Délie (1825) 478

Stances (1814) 470

Table-Talk (1830-е гг.) 258

Tien et mien... (1818) 476

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В именной указатель на русском языке не вошли,
как часто встречающиеся, имена А. С. Пушкина и Стендаля

Абеляр П. 299

Август 390, 457

Аграновская С. З. 306

Агриппа д'Обинье 514

Адель (Ребюффе) 232

Азадовский К. М. 530

Александр I 11, 51, 325, 366, 374,
382–383, 388, 390, 392–393, 395–
398, 432, 474, 480

Алексеев М. П. 24, 33, 39, 127, 155,
195, 201–202, 205, 216, 244, 256,
258, 295, 426, 461, 501

Алигер М. 545

Алкивиад 78

Альми И. А. 278

Альтшуллер М. Г. 258

Альфieri В. 365

Амурский В. 505

Андре П. 276

Аникин А. В. 384, 398, 463

Анненков П. В. 43, 73, 99, 114

Ансело В. 230, 267, 278, 299

Ансело Ж.-А.-Ф.-П. 8, 40, 240, 243,
267, 334, 338–339, 340, 343, 368,
430–448, 468, 481, 531–532, 540

Аппер 246

Арагон Л. 504, 543–544, 548

Арапов П. Н. 165

Арапова А. П. 117

Аретино П. 123

Ариосто Л. 123, 252, 265, 321

Арлевиль К., де 169

д'Арленкур Ш.-В.-П. 225

Арно А.-В. 36–37, 484, 527

Арнольд В. И. 300

Аршиак, де 479

Асенкова О. 188

Астафьева О. 369

Астров И. 540–541

Атарова К. Н. 285

Ахматова А. А. 67, 72, 117, 148–149,
153, 156, 159–161, 163, 233, 309,
525, 540

Баевский В. С. 510

Байель С. 380, 407

Байрон Дж. Г. 7, 23, 33, 38, 53, 94,
98–99, 124, 134, 136, 148, 154–
155, 159–160, 218–226, 231, 240,
244, 248, 272, 275–277, 279, 282,
346, 352, 356, 359, 368, 390–391,
415, 421, 435, 450–452, 457, 484,
499, 519–520, 527

Бакес Ж.-Л. 522, 547–548

Бакунин М. А. 466

Бальзак О. 35, 80, 146, 188, 241,
245–246, 250, 267, 294–295, 320,
334–336, 339, 343, 363, 444, 525,
527

Банах И., де 283

Баратынский Е. А. 114, 149, 151, 391

Бари Ж.-Л. 246

Барков Д. Н. 170, 188, 202

Барнав Н. 35

Барсуков Н. П. 321

Барятинский А. П. 469

Батюшков К. Н. 33, 45–46, 175, 321,
483–484, 496, 517

Батюшков Ф. О. 24

- Бахтин М. М. 260
 Беатриче 99, 226
 Белецкий А. И. 99
 Белинский В. Г. 13, 28, 341–342, 447, 534
 Белле И., дю 78
 Белосельский-Белозерский 469
 Беляк Н. В. 210
 Бем А. Л. 24, 155, 369, 450–451
 Бенкендорф А. Х. 11, 32, 108, 480
 Беранже П.-Ж. (у Пушкина — Беранжер) 225, 346, 353, 517–519, 527
 Берелович В. 522, 547
 Бернанден де Сен-Пьер 85, 120
 Берман А. 522
 Бертран Д. 214
 Бессон Ж. 522, 547–548
 Бестужев А. А. (А. Марлинский) 243, 341
 Бетеа Д. М. 24, 527
 Бирюков П. И. 251
 Биша М. 154, 200, 387
 Благой Д. Д. 208
 Блок А. 90, 187, 189, 304, 540
 Блок Г. П. 76, 144, 323
 Блосвиль Э. 460
 Блюменфельд В. М. 208
 Бобров С. П. 323
 Богословская М. П. 323
 Богучарский В. 377
 Бодлер Ш. 63, 80, 125, 548
 Болховский Д. Н. 135, 396
 Бомарше П.-О. 8, 24, 26, 33, 38, 120, 123, 135, 168, 170, 181–183, 187, 195–217, 242
 Бональд Ж. 378–380, 386
 Бонамур Ж. 180, 502
 Бонди С. М. 118, 208
 Бонжур К. 181–182
 Бордые Ж.-М. 522, 548
 Борисова М. В. 67, 69, 71
 Боркова-Майкова М. С. 216
 Боссюэ Ж.-Б. 16, 20, 44, 455
 Бочаров С. Г. 300, 332
 Брандес Г. 85–86
 Брантом П., де 16
 Бретон Р., де 118, 200
 Брейар Ж. 502
 Бри Ж. Л. 292
 Бродский И. 514
 Бродский Н. Л. 414
 Брут М.-Ю. 165, 358, 412–413
 Брюсов В. Я. 33, 36, 134
 Брюсова И. М. 511
 Буало-Депрео Н. 20, 26–27, 29–31, 44, 469, 514, 524, 533
 Буайе П. 526
 Будри Д. И., де 197
 Букалов А. М. 12, 15, 17, 24, 258, 367
 Булвер-Литтон Э. 320
 Булгаков Л. Я 380
 Булгарин Ф. В. 53, 179, 215, 254, 338, 406, 411–412, 437–439, 443–444, 455
 Бурбоны 228, 241, 377, 420, 520
 Бурсов В. 509
 Бурьенн Л.-А., де 346, 357
 Бутакова В. И. 24
 Бутенко В. А. 374
 Бутурлин Д. П. 20
 Бычков С. П. 444
 Бюффон Ж.-Л. 343
Вайнштейн С. 373–374, 390–397
 Валери П. 529, 548
 Васильев Б. А. 452
 Вацуро В. Э. 24, 38, 191, 195–196, 202, 204–205, 207, 211, 215–216, 341, 369, 446
 Вегнер М. О. 16
 Вельяшева Е. В. (Катенька) 67–69, 72, 91
 Венгеро С. А. 134, 450
 Веневитинов Д. В. 92
 Вересаев В. В. 71
 Вержье Ж. 33, 469
 Верн Ж. 500
 Верховский Ю. Н. 90, 96
 Вершинина Н. Л. 38
 Веселовский Алексей Н. 24, 205, 449
 Виардо Л. 539
 Вивье Р. 547–548
 Викторина (Мунье) 232
 Вильсон Р. Т. 443
 Виноградов В. В. 313, 315, 328–330, 525
 Винокур Г. О. 39, 69, 129
 Винокуров Е. 406
 Вийон Ф. 28, 514
 Винья А., де 35, 243, 277, 456, 527, 533
 Виротайнен М. Н. 210, 318
 Висконтини (Дембовская) Матильда 262
 Витт И. О., де 159
 Вовенарг Л.-К. 44
 Вогуэ Э. 500
 Войтехович Р. 14, 477
 Волк С. 374, 377
 Волконская В. М. 474
 Волконская З. А. 10
 Волконская М. 112
 Волконский С. Г. 374
 Воллан Луиза Генриетта 242
 Волович Н. М. 430, 447
 Вольней К., де 358
 Вольперт Л. И. 7–8, 11, 14, 17, 25, 29, 33, 43, 58, 61, 69, 87–88, 110, 126, 130, 144, 150, 154, 204, 238–239, 241, 279, 294, 303, 338, 342–343–344, 384, 393–395, 397, 430, 435, 446, 461, 510, 512, 527
 Вольтер (Ф.-М. Аруэ), де 7, 13, 19, 20, 24, 26, 33–34, 38–40, 42, 44, 53, 58, 78, 120–121, 170, 174, 203, 205–207, 209, 211–213, 219, 226, 242, 277, 282, 284, 308, 311, 414, 452, 469, 484–485, 489–491, 493, 504, 531, 538
 Вольф А. И. 165
 Вордсворт В. 321
 Вульф А. И. (Нетти) 59, 67, 92
 Вульф А. И. (Сашенька) 59
 Вульф А. Н. (Алексея) 11, 59, 61, 67–74, 91–93, 95–96, 275, 277
 Вульф А. Н. (Анна) 65, 67, 69, 73, 91, 94, 98, 159
 Вульф Е. Н. (Зизи) 59, 68–69
 Вульф П. А. (см. Осипова) 92
 Вындомский Д. 91
 Вяземская В. Ф. 196
 Вяземский П. А. 10, 14, 23, 34, 73, 80, 114, 132, 135–136, 149–154, 160–161, 166, 180, 198, 201, 203, 213, 216, 219, 230–231, 240, 243, 276–277, 283, 338, 346, 355, 358–360, 373, 380–382, 384–385, 391–394, 423, 430, 432, 435–436, 438, 443–448, 451, 480, 484, 538
Габбе П. А. 380–381
 Ган Е. А. 341
 Ганнибал А. П. 11, 13, 15–17, 258–259, 265, 327
 Ганнибал Н. О. 16
 Ганнибал О. А. 12
 Ганнибал П. А. 17
 Ганская Э. 444
 Гаспаров Б. М. 207
 Гачев Г. Д. 341
 Гегель 247
 Гезман (судья) 214
 Гей Н. К. 304–305
 Гейне Г. 23, 242, 247–248, 281, 283, 300, 355, 432
 Гельвеций Ж.-К.-А. 119–121, 174, 264, 343
 Гердер И.-Г. 154, 200, 387
 Гершензон М. О. 141

Герцен А. И. 433, 447, 466
Гете И.-В. 23, 35, 276, 355, 369–372, 374, 484
Гиббон Э. 154, 200, 387
Гизо Ф.-П.-Г. 225, 256–257, 510
Гийераг Г.-Ж. 494–495
Гиллельсон М. И. 195, 216, 450, 453, 456
Гильвик 547–548
Гинзбург Л. Я. 161
Гинзбург Л. В. 546
Гиппиус Вас. В. 187, 189
Гладкова Е. С. 337
Гласе А. 195
Глинка Н. И. 92
Глинка С. Н. 92, 351
Глинка Ф. 214
Глюк К. В. 205
Гнедич Н. И. 547
Гнедич Т. 546
Гоголь Н. В. 10, 194, 223, 250, 282, 372, 447, 500–501, 505, 527
Годунов Борис 412
Гозун Л. А. 40
Голицын А. Н. 198
Голицын С. Б. 483
Голицын С. Г. (Фирс) 201
Голдсмит О. 282
Гольдони К. 225
Гомер 483
Гончаров И. А. 250, 281
Гончаров Н. А. 321
Гончарова Н. Н. (Пушкина) 116, 321, 480
Горчаков А. М. 21
Готье П. 366, 374, 539
Гофман М. Л. 133
Гофман Э.-Т.-А. 23, 124, 223, 283, 314
Гоцци К. 242
Грахс Г. 358
Гранин Д. А. 208
Гранова К. 543

Грегуар А. 541–542, 548
Грекур Ж.-Б. 33, 469
Грессе Ж.-Б.-Л. 33, 58, 78, 121, 168–169, 172, 175, 180, 525
Греч Н. И. 53, 215, 381, 390, 406, 412, 437
Гречаная Е. П. 9, 24, 85, 87, 510
Гриб В. Р. 242
Грибоедов А. С. 80, 166, 168–171, 177–179, 181, 189, 198–199, 217, 479, 505
Гримм Ф.-М. 62, 124
Гришакова М. 404
Гро А.-Ж. 357
Гроссман Л. П. 67, 133, 165, 194, 198
Грот Я. К. 43, 174, 196
Грунский А. К. 346
Грушкин А. 412
Губер П. К. 65, 67, 72
Гуковский Г. А. 146, 329
Гуменная Г. Л. 139
Гумилев Л. 540
Гунст Е. А. 191
Гус М. С. 238, 319
Гусев Н. Н. 108, 115
Гюго В.-М. 26, 35, 152, 219, 222, 226, 243, 277, 346, 355, 456, 514, 527, 533, 548
Давид Ж.-Л. 251, 357
Давиденская В. С. 221
Давыдов Д. В. 36, 231, 249, 359
Данте Алигьери 23, 27, 53, 90, 205, 226, 242, 369, 390
Дантес Ж. Ш. 11, 479, 498, 524
Дантон Ж. 278
Дашкевич Н. П. 449
Дашков Д. В. 175
Деборд-Вальмор М. 87
Дебрецени П. 192, 302, 310
Дебро Э. 519
Делаклюз Э. Ж. 230
Делакруа Э. 230

Делану С. 168
Делон М. 63
Дельвиг А. А. 67, 72, 91–92, 276, 480
Дембовская (Висконтини) Матильда 262
Дементьев Э. Г. 85
Депретто К. 502
Детуш Ф.-Н. 169, 172, 174
Джорджоне 225–226
Дидро Д. 33, 42, 62, 174, 203, 207, 242, 264, 282, 326, 443
Диккенс Ч. 246
Дмитриев И. И. 11–12, 224
Дмитриев М. А. 179
Дмитриева Е. Е. 33, 35, 481, 501, 510
Дмитриева Н. Л. 28, 496, 498–499
Довици Б. 123
Домерон Л. 29
Достоевский Ф. М. 125, 139, 205, 260, 267, 319, 327, 372, 451, 501, 505, 527
Драйден 453
Дрозда М. 304–305
Дуров С. 36
Дурова Н. А. 311, 341, 359
Дурьлин С. Д. 373–374, 384, 387, 397
Дюбелле Ж. 28, 514
Дюма А. 499, 539–541
Дюфрени Ш.-Р. 172
Екатерина II 12–13, 16, 39, 143–144, 311, 326, 402, 469
Елизавета Петровна 16, 135
Елизарова М. Е. 24
Елистратова А. А. 286
Ельчанинов Б. Е. 168
Ефремов П. А. 162
Жандр А. А. 202
Жанен Ж.-Г. 35, 146, 314
Жанна д'Арк 224

Жирмунский В. М. 90, 155, 219, 221, 238, 369, 499
Жомини Г. В. 81–82, 153, 240, 346, 430
м-ль Жорж (Веммер М.-Ж.) 170
Жукова М. С. 341
Жуковский В. А. 10, 17, 36–37, 97–99, 171, 231, 244, 283, 355, 438, 444, 479–480, 483–484, 532, 546
Забабурова Н. В. 273, 322
Заборов П. Р. 24, 38, 92, 154, 373, 414, 498, 511
Загоскин М. Н. 132, 136, 166, 169
Загряжская (Гончарова) Н. И. 117
Зайонц Л. О. 294
Занд К. 440, 531
Зеленецкий К. П. 297, 302
Золя Э. 249, 514
Зотов Р. М. 171
Зубов П. А. 166
Иванов И. И. 174
Ивановский А. А. 11
Иезуитова Р. В. 11, 72
Измайлов Н. В. 88
Иконников А. Н. 43
Илличевский А. Д. 174
Инзов И. И. 241
Ипсиланти А. 37
Ирвинг В. 466
Исупов К. Г. 59
Кадлубовский А. П. 38
Кадо М. 502, 547
Казанова Дж. 230
Казот Ж. 513, 527
Калигула 51, 377, 390, 396
Кальдерон де ла Барка 242
Камовский С. Д. 21
Камю А. 416
Канетти Э. 416–420
Кантемир А. Д. 44, 46
Капнист В. В. 170

- Карамзин Н. М. 10, 28, 44–46, 97, 150, 153, 165, 216–217, 277, 283–284, 320, 334, 380–382, 384, 386–387, 444, 446
- Карамзина Е. А. 112
- Карамзина С. Н. 17
- Каратыгин В. А. 169, 202
- Каратыгин П. А. 170, 189
- Каратыгина А. М. 170, 178, 202
- Кареев Н. 376
- Карл I 420
- Карл X 454, 528
- Карлинский С. 451–452
- Карр А.-Ж. 510, 527
- Катенин П. А. 166, 169, 178, 188–189
- Катон Утический 165, 358
- Каченовский М. Т. 214
- Квашина Л. П. 305
- Керн А. П. 59, 65–67, 72, 83, 87–96, 98–99, 109, 113–115, 167, 262, 393, 479–480, 483, 526
- Кибальник С. А. 418
- Кине Э. 360, 499
- Кирнозе З. И. 24, 36
- Клушин А. И. 126, 224
- Княжнин Я. Б. 51, 168, 170
- Козлов И. И. 93–94, 198, 484
- Козловский П. Б. 166, 319, 332–333, 359, 451
- Козмин Н. К. 198, 402, 452
- Колен М. 543, 547
- Колосова А. М. 188–189
- Комарович В. Л. 253, 451
- Кондорсе М. Ж. 419–420
- Констан Б. 23, 35, 42, 55, 80, 110, 147–156, 159–163, 264, 277, 334, 343, 368, 374–376, 379–380, 385, 408, 432, 445, 481
- Корде М.-А.-Ш. 346
- Корнеев Ю. Б. 45
- Корнель П. 16, 20, 26, 28–29, 32, 241, 299, 349, 514
- Корреджо А. 95, 102
- Корсаков А. А. 188
- Корсаков П. А. 311
- Корф М. А. 43
- Костюшко Т. 37
- Котляревский Н. А. 449
- Коцебу А., фон 440, 531
- Кочекьян С. З. 374
- Кочеткова Т. В. (Мюллер-Кочеткова) 234, 238, 275–276, 339
- Кошанский Н. Ф. 44–45
- Кошелев В. А. 295
- Краснобородько Т. И. 69
- Краснов Г. В. 510
- Кребийон (мл.) К.-П.-Жолио, де 55, 85, 134, 136, 334, 338, 340
- Крезе де Лессер А. 168–169
- Кривцов Н. И. 449
- Крылов И. А. 10, 126, 166–168, 170, 295–296, 365, 437, 444
- Крюденер Ю. 8, 55, 76, 83–88, 90, 92, 96, 100, 102, 107, 109–114
- Кузовкин Д. 14
- Кузовкина Т. 439
- Кулакова Л. И. 60
- Кулишер А. С. 155
- Купер Ф. 455, 460
- Купреянова Е. Н. 278
- Курганов Е. 365
- Курье П.-Л. 364
- Кусовников А. М. 71
- Кюстин А., де 430–433, 442, 444, 447–448, 468, 499
- Лабрюйер Ж., де 32, 41–54, 80, 227, 362, 457, 524
- Лабулэ Л. 374
- Лагарп Ж.-Ф., де 25–26, 29, 31, 44, 46–47, 118, 171–173, 176, 179–180, 183, 186, 203, 205–206, 211, 469
- Лакло П.-А.-Ф. Шодерло, де 42, 55, 60–65, 69–70, 72–73, 75–82, 85, 90, 121, 126, 134, 148, 232, 234–235, 300–301, 334, 338, 340, 343, 525
- Лакретель Ж. 374
- Ламартин А.-М.-Л., де 80, 198, 219, 225, 243, 346, 353, 469, 504, 516–521, 527, 533
- Ланда С. 374
- Ланжерон 396
- Ларионова Е. 499
- Ларошфуко Ф., де 42, 44, 46, 55, 121, 148, 150–151, 265, 362
- Ласказ Э. 346–347, 349
- Латуш А., де 393
- Лафайет М.-Ж.-М., де 42, 55, 63, 148, 190, 192, 242, 334, 366, 374
- Лафонтен Ж., де 20, 32, 53, 78–79, 121, 135, 242, 365, 437, 457, 469, 476, 512
- Лашоссе П.-К.-Н., де 168, 172, 185–187
- Лебрэн П.-Д. Экушар 512
- Леванда А. И. 126
- Лёве-Ваймар Ф.-А. 11
- Левик В. 546, 548
- Левинсон А. Я. 62
- Левинтон Г. 326
- Левкович Я. Л. 58, 72, 87, 110, 509, 511
- Левшин А. И. 74
- Легра Р. 548
- Леец Г. 15–16, 259
- Лежнев А. З. 42, 89, 184, 249, 310
- Лёре Ф. 321, 326, 330
- Лермонтов М. Ю. 14, 37, 61, 125, 136–137, 151, 239, 242, 247, 282, 342–344, 346, 393–394, 444, 470, 524, 527–528, 541
- Лернер Н. О. 149, 199, 205
- Лесажа А.-Р. 78, 135, 494
- Лесскис Г. 452
- Линецкая Э. Л. 45, 546, 548
- Линниченко И. А. 221,
- Липранди И. П. 387
- Лирондель А. 501, 542
- Листов В. С. 278,
- Литвиненко Л. Г. 238
- Литвинов В. Б. 14, 182, 360
- Лифарь С. 501
- Лившиц Б. 546, 548
- Лихачев Д. С. 12
- Лобанова М. Е. 23, 455
- Лозинский М. 546, 548
- Лотман Ю. М. 11, 13, 22, 24–25, 38–39, 57, 60–61, 74, 88, 109–110, 165, 238, 245–246, 249, 279, 282, 290, 292, 295–296, 304–306, 313–314, 345, 360, 362–363, 381, 384, 395–396, 398, 402–403, 422, 427, 470, 480, 482, 498, 509, 524
- Луве де Кувре Ж.-Б. 55, 80, 85, 118–129, 132, 134–135, 138, 142, 145–146, 334, 340, 343
- Лужков Ю. М. 502
- Лузянина Л. Н. 40
- Луи-Филипп I (Орлеанский) 228, 231, 259, 268, 348, 454
- Лукин В. И. 168
- Лунин М. С. 10, 423
- Львов Ф. П. 74
- Любимов Ю. П. 60
- Людовик XIV 7, 29, 44, 377, 410, 457
- Людовик XV 377, 410
- Людовик XVI 377, 386, 401, 416, 420–421
- Людовик XVIII 352
- Мабли Г.-Б., де 120
- Мазепа И. С. 143
- Мазон А. 501, 538
- Маймин Е. А. 74,
- Макаров М. Н. 20
- Макаров П. 283
- Макашин С. 387

- Макиавелли Н. 123, 382
 Макогоненко Г. П. 278, 305, 319
 Малаплат Ж. 522, 548
 Малерб Ф. 28
 Мамонов 409
 Манзони А. 200, 387
 Манн Г. 64, 125
 Мант Ф. 349
 Манфред А. З. 347, 358
 Манюэль Ж.-А. 81, 153, 240, 385, 452
 Марат Ж.-П. 197, 532
 Маргарита Наваррская 280, 343
 Мариво П.-К., де 55, 123, 135, 168–170, 178, 187–193
 Мария-Антуанетта 420–421
 Маркович А. 496, 502–507, 522–523, 527, 543–544, 547–548
 Маркович В. М. 294
 Марлинский А. (Бестужев А. А.) 243, 341
 Мармон О. 431, 445
 Мармонтель Ж.-Ф. 30, 55, 78, 84, 87, 118
 Маро К. 28, 31, 32, 484–486, 493
 Марон М. Е. 125
 Мартине Л. 502
 Мартынов Л. Н. 85, 114
 Мейлах М. 30, 400
 Мелани (Меланья Петровна) Гельбер или Луазон 232–234
 Мелло Т., де 538
 Менье А. 238, 349, 501, 521, 542, 546
 Мерзляков А. Ф. 118
 Мериме П. 7, 23–24, 35–36, 146, 218, 228, 238, 240, 242–243, 247–248, 250, 267, 269, 281, 484, 494–495, 500, 521, 525, 539, 548
 Мерсье Л.-С. 118
 Мессинджер Е. 279
 Местр Ж.-М., де 378, 430
 Меттерних К. 226
 Метьюрин Ч.-Р. 147, 155, 296, 155, 368
 Мещерская Е. Н. 108
 Мещерский Э. П. 27, 497, 501, 533, 535–538, 541, 548
 Микеланджело Буонаротти 205, 209–210
 Милорадович М. А. 430, 436
 Мильвуа 484
 Мильтон Дж. 369, 423, 452, 456–458
 Мильчина В. А. 24, 112, 266, 450, 453, 456–457, 510
 Минаев Д. Д. 225
 Минин К. 273
 Минц З. Г. 304
 Минье А. 376, 413, 414, 481
 Мирабо О.-Г.-Р. 198, 279, 376, 403, 424
 Михайлов А. Д. 238, 276–277, 500, 510
 Михайловский-Данилевский А. И. 445
 Мицкевич А. 38, 83–85, 114, 166, 498–499, 541
 Мишле М. 499
 Мнишек М. 162
 Модзалевский Б. Л. 67, 87–88, 110, 275, 437
 Мольер (Ж.-Б. Поклен) 19–20, 24, 32, 41, 162, 168–170, 176, 187, 195, 207, 241, 250, 277, 365, 469, 512
 Монталон А. 353
 Монтень М., де 28, 31–32, 42
 Монтескье Ш.-Л., де 18, 33, 242, 374–377
 Монтолье И., де 186–187
 Монфор А. М. 19
 Монье А. 502
 Мопассан Ги, де 281
 Моро Ж.-В. 349
 Моро Ж.-Л. 522, 548
 Морозов П. О. 24, 33, 162, 194
 Моруа А. 125, 336, 444
 Мосалева Г. Д. 187
 Моцарт В.-А. 124, 195–196, 201–202, 204–213, 241
 Мур Т. 283, 303
 Муравьев А. Н. 454
 Муравьев-Апостол И. М. 167
 Муравьев-Апостол С. 470
 Муравьев (Карский) Н. Н. 250
 Муравьев М. Н. 60
 Муравьева О. С. 24, 36, 218, 327, 332
 Муратов П. П. 222
 Муханов А. А. 391–393, 435
 Муханова Е. А. (Шаховская) 113
 Мюллер-Кочеткова Т. В. 234, 238, 275–276, 339
 Мюссе А., де 23, 26, 35, 129, 134, 136, 187, 203–205, 218–227, 242, 469, 504, 514, 528, 533, 538
 Мясоедова Н. Е. 250, 387
Набоков В. В. 86, 258, 300
 Нагорная Н. В. 38
 Надеждин Н. И. 28, 140, 222
 Наполеон I (Бонапарт) 10, 36, 154, 188, 228, 240, 246, 249, 252, 267, 299, 316, 319, 335, 345–361, 375–380, 385–387, 389–391, 393, 399, 410, 413, 415, 420–421, 423, 427, 431, 435, 445, 457–459, 467, 512, 520, 526, 528
 Насакина Н. 543
 Ней М. 352
 Неккер де Соссюр 407
 Неккер Ж. 130, 279, 366, 374, 391, 403
 Неклюдова М. С. 402
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 216
 Немировский И. В. 40, 394
 Непомнящий В. С. 39, 208, 452
 Нерваль Ж., де 499
 Нива Ж. 514, 543–544, 548
 Никё М. 427, 502
 Никитенко А. В. 18, 155
 Николай I 11, 338, 390, 400, 405, 412, 423, 425, 431, 439, 445, 480, 531
 Никольский С. 373
 Ницше Ф. 205
 Новиков Н. И. 391
 Новицкий П. И. 67
 Нодье Ш. 243, 246
 Нольман М. Н. 512
 Норвен 346
 Нусинов И. М. 195
Овидий Назон, Публий 53, 390, 435, 454, 457
 Овсянников-Куликовский Д. Н. 208
 Оглу (визирь) 143
 Одоевский В. Ф. 151, 179, 201, 341, 527
 Оксман Ю. Г. 351, 395, 426
 Октавиан Август 335
 Оленина А. 114
 Оленины 93, 98, 167
 д’Оливе П.-Ж.-Т. 44–45
 Олин В. Н. 214
 Оман Е. 501
 Орехов Ю. Г. 502
 Орлов А. А. 438
 Орлов М. Ф. 151, 409
 Осипова А. И. (Сашенька) 74, 68, 91
 Осипова М. И. 91
 Осипова П. А. 32, 59, 65–67, 93, 113, 480
 Осипова П. (Пелагея) 533
 Осиповы-Вульф 59
 Осповат А. Л. 310
 Отрепьев Г. 352
Павел I 51, 386, 390, 396–398
 Павлищева О. С. 19, 38, 41, 321
 Павлов Н. Ф. 341
 Павлова К. К. 533–535, 541, 548

- Палиссо де Монтейуа Ш. 174–175
Панаев В. И. 186–187
Паперно И. А. 58, 227
Парни Э.-Д., де 23–24, 33–34, 82, 121, 153, 240, 242, 452, 469, 484, 488, 490, 496, 514, 517, 521, 525, 528, 538
Паскаль Б. 20, 42, 44, 151, 362, 455
Паскевич И. Ф. 249
Пастернак Б. Л. 259, 546
Пекарский П. 15
Перевощиков В. М. 44
Перо Г. 543
Пестель П. И. 423, 424, 469
Петр I 13, 15–17, 79, 188, 260, 302, 366, 388–390, 402, 405, 411–413, 427, 440
Петр III 11, 12, 16, 397
Петрунина Н. Н. 40, 310, 320, 337, 340
Пивоев В. 302
Пий VII 349
Пиксанов Н. К. 181
Пиндемонте И. 465, 467
Пинель Ф. 321–322, 326, 330
Пио А. 542
Пирон А. 78, 168–169, 172, 177
Писарев Д. И. 342
Плавт Т. М. 78, 177
Платон 427
Плетнев П. А. 94, 149, 297, 311, 393, 480, 515
Погодин М. П. 202, 321, 406, 467
Погосян Е. А. 294, 307
Пожарский Д. М. 273
Полевой Н. А. 149, 150–152, 333, 412, 498
Полторацкая Е. П. 67, 74
Полторацкий С. Д. 432, 497
Понафидина А. И. (урожд. Вульф) 67
Понятовский С. А. 143
Попов А. А. 510
Прадон Ж. 21
Прево д'Экзиль А.-Ф. 55, 62–63, 148, 242,
Прево Ж. 235, 246, 257, 292, 346
Прево М. 500
Пруст М. 161
Пуансине (младший) 174
Пугачев В. В. 374, 383, 400
Пугачев Е. И. 126, 143–145, 302, 326, 402, 412–413, 422, 425, 543
Путята Н. В. 392
Пуччини Дж. 205
Пушкин В. Л. 10, 12, 17–18, 20, 297
Пушкин Л. С. 10, 15, 18–20, 22, 59, 65, 73, 92, 112, 127, 156, 158–159, 188, 232, 467, 480, 500
Пушкин С. Л. 17–19
Пушкина Н. Н. (Гончарова) 116, 321, 480
Пушкина (Павлищева) О. С. 19, 38, 41, 321
Пущин И. И. 20–21, 380, 384–385, 474
Пыпин А. Н. 85, 102
Рабле Ф. 28, 31–32, 136, 224, 282, 288, 336
Радищев А. Н. 54, 390, 396, 413, 423–424, 426
Раевский В. Ф. 351
Раевский Н. Н. (младший) 162
Раич С. Е. 214
Рак В. Д. 24, 511
Расин Ж.-Б. 16, 20, 26, 29, 32, 169–170, 191–192, 220, 241, 245, 364, 453, 514
Рассовская Л. П. 306
Рафаэль Санти 32, 205, 225
Реизов Б. Г. 240, 255–256, 258, 313, 317, 346
Рейналь Г.-Т.-Ф. 30, 118
Рейфман П. С. 14, 155, 227, 295
Рембрандт ван Рейн 254
Реньяр Ж.-Ф. 78, 170, 176, 187
Рецептер В. Э. 208
Ржига В. Ф. 384, 387, 397
Ривароль А., де 198
Рижской И. С. 45
Рильке Р.-Н. 495, 529
Рихтер Ж.-П. 231, 283
Ричардсон С. 62, 75–78, 80, 87, 118, 124, 130, 163
Ришелье А.-Ж. 377, 388, 410, 420
Робеспьер М. 377, 413, 420, 424,
Рогинский А. П. 381
Рогов К. Ю. 173
Рогье А., де 533
Родзянко А. Г. 66, 92
Розанов В. В. 342
Розберг М. П. 198
Розова З. Г. 40
Ройе-Коллар Р. 153, 445
Ронсар П. 25, 28, 514
Россини Д. 91, 195, 200–201, 241, 225
Ростопчина Е. П. 341, 443
Руссо Ж.-Б. 469, 484
Руссо Ж.-Ж. 18, 33, 39–40, 42, 46, 55, 62, 75–76, 78, 85–87, 98–99, 119, 121, 125, 148, 154, 174–175, 200, 232–233, 242, 253–254, 280, 343, 364, 376, 387, 401, 418, 426–427, 449, 476, 495, 527
Рыкова Н. Я. 70, 301
Рылеев К. Ф. 371, 396, 438, 532
Рюльер К.-К. 198
Савченко С. В. 510
Сайтанов В. 38
Сакулин П. Н. 510
Салтыков-Щедрин М. Е. 447
Сальери А. 202, 205–206, 208–213
Санд Жорж 146, 189, 499, 512
Сандомирская В. Б. 24, 39, 512–513
Сапгир Г. 470, 473
Сашина У. В. 499, 510
Свиньин П. П. 214, 432, 445
Свифт Дж. 246, 311
Севастьянов А. 38–39
Севиные М., де Рабютен-Шанталь 78, 495
Сегор 430
Седен М.-Ж. 169, 174
Сей 463
Сеймон М. 502
Семевский М. И. 91, 374, 377
Семенко И. М. 58
Семенов Ж. 135
Семенова Е. С. 170, 197
Сен-Жюст Л. 363
Сен-Мор Э. 496, 530–531, 537
Сен-Реаль, де 245, 292
Сен-Симон Л., де 44, 46
Сен-Сир 430
Сенанкур Э., де 368,
Сенека 32
Сенковский О. И. 217
Сент-Бёв Ш.-О. 44, 47, 80, 148, 160, 219, 226, 230, 315, 376, 379
Сен-Сир 430
Сэнтин Ж.-К. 431, 434
Сервантес де Сааведра, М. 242, 296, 321
Сержан Л. С. 24, 86
Сеше А. 253
Сидяков Л. С. 17, 42, 88, 110, 133, 337, 357
Сиейес Е.-Ж. 374
Синявский А. Д. (Абрам Терц) 43, 116, 342
Сиповский В. В. 24, 62, 74, 155, 450–451
Сисмонди Ж.-Ш.-Л., де 148, 160, 367–368, 374, 463, 465, 467
Скотт В. 23, 80, 135, 145–146, 225, 242, 258, 263, 269–271, 275, 277, 311, 416–417, 421–422, 425, 427–428
Скюдери М., де 90

- Слонимский А. Л. 175–176
Смирнова-Россет А. О. 10, 35,
Смит А. 80
Смит М. 474
Смоллет Т.-Д. 282
Собаньская К. А. 158–159, 161–162,
526
Соболевский С. А. 7, 10, 36, 73, 218,
500
Соколова М. В. 239
Соколова Т. С. 488
Соколянский М. Г. 294–296
Сократ 78
Соллогуб В. А. 341
Сосницкий И. И. 188, 202
Спада А. Ф. 198
Сперанская Н. М. 439
Сперанский М. Н. 187, 367
Сталь А.-Л.-Ж., де 8, 14, 35, 40, 42,
51, 53, 75–76, 85, 92, 102, 112,
130, 153–154, 256, 266, 279, 348,
354, 357, 366–424, 427–428, 430–
436, 438, 441, 444–445, 447–449,
457, 464, 468, 481
Старк В. П. 258
Степанов Л. А. 129, 302
Степанов Н. Л. 58, 186, 238, 313, 319
Стерн Л. 140, 221, 231, 245–246,
282–293, 296, 302–304, 314, 336,
Страда В. 24
Стриеннский С. 241
Строганов М. В. 38
Струве П. Б. 510
Стюарт М. 346
Сумароков А. П. 18, 51, 168
Сураг И. З. 452
Сухово-Кобылин А. В. 447, 505
Энтин К. 431, 434
Сю Э. 35, 277
- Т**алебран-Перигор Ш.-М., де 374,
401, 460, 528
Тамарченко Н. Д. 24, 35
- Тарквиний Секст 221, 224–225
Тарле Е. 406
Тархова Н. А. 88
Тассо Т. 135
Тацит, Публий Корнелий 358
Теннер Д. 460–461
Теофраст 46–48
Теребенина Р. Е. 88, 114
Терц А. (Синявский А. Д.) 43, 116,
342
Тик Л. 246
Тилар Ж. 357
Тиссо П.-Ф. 154, 200, 387
Тициан 225
Токвиль 8, 40, 367–368, 459–468
Толстой В. В. 196
Толстой Л. Н. 108, 115, 161, 230,
232, 249–251, 281, 319, 340, 344,
357, 443, 450, 501, 525–527
Толстой Я. Н. 430, 443, 447–448, 497
Томашевская (Медведева) И. Н. 88,
511
Томашевский Б. В. 10, 13, 23–24, 27,
33, 35, 38–39, 43, 61, 87–88, 99,
107, 109–110, 114, 118–120, 133,
154, 169, 187–188, 194–196, 200,
238, 277, 352, 372–373, 384–385,
387, 397, 399–400, 404, 408, 414,
426, 450–451, 465, 467, 470, 474,
485, 488, 509–514, 528
Топоров В. Н. 25
Трасси А. 255
Тредьяковский В. К. 44
Труайа А. 501
Трубецкой В. 277, 502
Трубецкой С. П. 440
Тулонжон Ф. 374
Туманский В. И. 367
Тургенев А. И. 10, 34, 198, 213, 219,
229, 230, 373, 380, 384, 452, 460,
468
Тургенев И. С. 500–501, 527, 539
- Тургенев Н. И. 198, 215, 373, 375–
376, 379–380, 382–386, 401, 405,
409, 423
Тургенев С. И. 375, 382, 384
Тучков С. А. 396
Тынянов Ю. Н. 133, 184, 224, 250–
251, 293, 312, 470
Тыркова-Вильямс А. С. 12, 18, 99,
114
Тьер Л. А. 376, 413–414
Тьерри А.-С.-Д. 376, 481
Тэн И.-А. 267
Тюрго А. 447
Тютчев Ф. И. 10, 353
- У**варов С. С. 464
Ушаков В. А. 341
Ушакова Е. Н. 114, 262
- Ф**атеев С. П. 40
Фейнберг И. Л. 396–397
Фельдман О. М. 182
Фенелон Ф., де 20, 44, 53, 309, 364,
455, 483
Фессалоницкий С. А. 67
Филдинг Г. 53, 245–246, 285
Филипп Орлеанский (Луи-
Филипп I) 228, 231, 259, 268,
348, 454
Филипп Смелый 410
Фицджермс 374, 379
Флобер Г. 250, 281, 499, 539
Фомичев С. А. 17, 135, 199, 387
Фонвизин Д. И. 23, 44, 80, 162, 170,
198, 273, 305–306, 365, 406
Фонвизин М. А. 377
Фонтенель Б. Ле Бовье, де 44
Форжо Н.-Ж. 169, 177
Фрай Н. 285
Франк И.-П. 325–326
Франк Й. 325–327
Франковский А. А. 286–287
Франс А. 125, 234
- Францев В. А. 195, 205
Фрейденоберг О. М. 122, 135
Фрид Я. 235, 246, 292, 346, 361, 364
Фридендер Г. М. 499, 512
Фридман Н. В. 261
Фридрих II Великий 39
Фризман Л. Г. 511
Фуше Ж. 240, 349, 528
- Х**аев Е. С. 360
Ханыков И. И. 60
Хвостов Д. И. 181
Хейзинга Й. 59
Хитрово Е. М. 35, 156, 198, 228, 321,
363, 380, 385, 413, 454, 480, 510,
512
Хмельницкий Н. И. 169, 178, 188–
189
Холмская О. П. 150
Хорват Е. О. 166
Хофман М.-Р. 501
- Ц**вейг С. 230
Цветаева М. И. 302, 310, 529–530,
543–545, 548
Целиковская Л. В. 60
Цявловская (Зенгер) Т. Г. 17, 158–
159, 161
Цявловский М. А. 71, 87, 88, 110,
113, 393
- Ч**аадаев П. Я. 14, 360, 395, 400, 410,
448, 459, 461, 466, 480
Чимарозо 241
Чимишкян В. 547–548
Чимишкян С. 547–548
Чистова И. С. 344
Чичерин А. В. 238, 337, 511
Чичерин В. 374
Чулков М. Д. 135
- Ш**амфлери Ж. 243
Шамфор С.-Р.-Н. 46, 154, 198, 200,
387, 398, 457

- Шарыпкин Д. Н. 84, 118
 Шатобриан Ф.-Р., де 8, 20, 23–24, 26, 35, 40, 42, 53, 85, 147, 154–155, 240, 253–254, 363–364, 367–368, 378, 387, 449–458, 460, 464–465, 510, 527
 Шаховской А. А. 166, 168–171, 173, 175, 197
 Шаховской В. 113
 Шебунин А. Н. 375, 378
 Шевырев С. П. 118
 Шедель С. 19, 20
 Шекспир У. 7–8, 23, 38, 220, 224, 226, 241–243, 245, 256, 258–260, 264, 277, 283, 321, 349, 519, 537, 540
 Шеллинг Ф. В. Й. 348
 Шенье А.-М., де 23–24, 242, 390, 393–394, 424–425, 435, 454, 457, 469, 478, 484–485, 488–490, 496, 512–514, 517–518, 521, 525, 527–528
 Шиллер Ф. 376, 484, 541
 Шильдер К. 374
 Шимановская О. 166
 Шишков А. С. 13
 Шкловский В. Б. 140, 221, 224, 226, 238, 282, 284, 289, 293, 306, 313
 Шлегель А.-В. 243, 256, 374
 Шмид В. 40, 186, 191
 Шолье Г. Амфри, де 33
 Шопен Ж.-М. 532
 Шувалов А. 469
 Шульгин 442
 Шульц Р. 39, 513
- Щ**еголев П. Е. 57, 71, 96, 377
 Щепкин М. С. 223
- Эйдельман Н. Я. 16, 397–398, 461
 Эйхенбаум Б. М. 137, 232, 509
 Эмин Ф. А. 74–75, 139, 225
 Энгр Ж.-О.-Д. 357
- д'Эон де Бомон Ш.-Ж. 135
 Эпштейн М. Н. 245
 Эрну К. 522, 547–548
 Эро Э. 497
 Эскироль Ж.-Э.-Л. 330
 Эткинд А. 466
 Эткинд Е. Г. 10, 24, 239, 281, 295, 297–298, 352, 393, 424, 483–484, 486, 488, 494, 499, 502, 505, 510, 513–523, 529
 Эткинд Е. Е. 529
 Эткинд М. Е. 529
 Эфрон А. 345
 Эфрос А. М. 78, 85, 94
- Ю**ргенев А. Т. 71
 Юров А. 15
 Юсупов Н. Б. 198, 203
- Я**зыков Н. М. 11, 68, 91
 Якобсон Р. О. 315, 360
 Яковлев М. Л. 39, 92, 173
 Якубович Д. П. 17, 146, 181
 Якубовский И. 166
 Якушкин В. Е. 162
 Якушкин И. Д. 423
 Ясинский Я. И. 38, 87
- d'Alambert J.-L. 192
 Ancelot J. (у Пушкина — Lancelot) 240, 338–340, 431–432, 434, 435–438, 440, 442–446
 Ancelot V. 231
 Arnault A.-V. 36–37
- Backès J.-L. 24, 503
 Bailleul S. 380, 407
 Balzac H., de 335
 Barsch K.-H. 218
 Baudelaire C. 63
 Beaumarchais P.-A. Caron, de 195–196, 198, 206, 213
 Bérélowitch W. 522
- Béreanger P.-J. 518
 Berman A. 522
 Besson J. 522
 Bethea D. M. 24, 186, 510
 Beyle H. (Arridjio Beyle, Stendhal) 87, 187, 235, 238–239, 241, 243, 245, 252–253, 257, 262, 266–267, 269–270, 276–278, 298, 303, 314, 318, 322–323, 329, 343, 346, 348–349, 364, 510–511
 Bezzola R.-Ch. 348
 Bizilli P. 38
 Blennerhaaset Ch. 373
 Boll-Yohansen H. 329
 Bonalde J. 379
 Bonamour J. 24, 171, 180, 502
 Bonjour C. 181–182
 Booth N. 289
 Bordier J.-M. 522
 Boyer F. 346, 349
 Bush R. L. 510
 Byron J.-G. 225
- Cadot M. 24, 497
 Camus A. 416
 Canetti E. 416
 Carmontel B. 167
 Champfleury J. 243
 Chateaubriand F.-R., de 110, 155, 449, 451–452, 457
 Chatlet du 491
 Chaulieu G. Amfrye, de 33, 511
 Chaussée N., de la 185
 Chénier A.-M., de 488
 Colin M. 503
 Constant de Rebeque B. 110, 147, 156, 376, 449
 Coulont-Henderson M. 343
 Creuzé de Lesser 168
 Crouzet M. 241, 318, 343, 364
 Custine de A. 433, 442, 444
- Davidenkoff A. 24, 33, 511
- Davydov S. 186
 Debraux P.-E. 519
 Debreczeny P. 192
 Del Litto V. 235, 257
 Delanoue 168
 Delavigne 110
 Delon M. 63
 Deschamps F.-N. 24
 Détouches A. 174
 Diderot D. 110, 282
 Dmitriyeva E. E. 239
 Dolinin A. 428
 Domayron L. 26
 Drozda M. 304
- Eng J., van der 191
 Ernoult Cl. 522
 Etkind E. 239, 522
- Felberg L.-R. 241
 Felman S. 323
 Fénelon F. 483
 Fleury A.-H. 191
 Forgeot N.-H. 177
 Frye N. 285
- Gautier P. 366, 373–374, 401
 Gerlach-Nielsen 235
 Gibian G. 24, 238, 511
 Gonther W. 150
 Greenleaf M. 127, 247
 Gresset J.-B.-L. 175, 180
 Gretchanaia E. P. 87, 113
 Griboedov A. S. 171, 180
 Grimm F.-M., de 62, 124, 510
 Guillerague G. J. 494
- Hamm J. 278
 Haumant E. 43
 Hazlitt W. 257
 Heisler M. 346
 Héreau E. 497
 Holk A. G. F., van 191

- Holthusen J. 175
 Isserlis H. 502
 Juin H. 502
 Karlinsky S. 155, 452
 Keil R. D. 511
 Krüdener B. J. 83, 87, 89
 La Bruyère J. 43, 47, 52
 La Harpe J. 46, 172
 Lacos P.-A.-F. Choderlos, de 62, 300
 Lacroix S. F. 332
 Lancelot (см. Ancelot J.) 240, 338–340, 431–432, 434, 435–438, 440, 442–446
 Lann J.-S. 24, 511
 Laplace P. S. 332
 Leger L. 511
 Legras R. 503
 Leuret F. 321, 326
 Longchamps F.-G. 373
 Louvet de Couvray J.-B. 119, 125–126
 Lozinsky G. 24, 195, 200, 205, 207, 511
 Maguire R. A. 511
 Maistre J.-M., de 430
 Mansuy P. 511
 Marivaux P., de
 Markowicz A. 503, 508, 522–523
 Maron M. E. 125
 Marot C. 485
 m-lle Mars 189
 Marsan J. 235
 Martineau H. 235
 Meiyer Jan M. 191
 Meylac M. 508
 Meynieux A. 275, 501
 Mickiewicz A. 498–499
 Minor N. 503
 Mitchell J. 364
 Mongault H. 500
 Montaigne M. 32
 Moreau J.-L. 522
 Musset A., de 218, 220, 449
 Nabokov V. 86, 200, 205, 207, 258
 Napoléon 335, 346–349, 353, 355, 357, 366, 373
 Necker de Saussure 407
 Necker J. 403
 Nepomniachtchi V. 38
 Neubert F. 24, 511
 Nevo N. 502
 Niqueux M. 371 ? 427
 d'Olivet P. 45
 Palisseau I. 174
 Paquot-Piedrot L. 41, 47
 Parny E.-D., de 33–34, 486–488, 511
 Patouillet J. 24
 Pérot G. 503
 Pinel Ph. 321
 Poinset le Jeune Ch. 174
 Pouchkine A. 33, 38, 195, 239, 371, 427, 473, 496, 498, 500–503, 510–511, 522–523
 Ratermanis J. 191
 Regnard J.-F. 176
 Sainte-Beuve C.-A. 44, 47, 315, 376, 379
 Saintines M.-X. 338, 432
 Saint-Mor E.-D. 496
 Saint-Simon L. 44, 46, 110
 Sedaine J. 174
 Schaad H. 191
 Scott Walter 269
 Séché A. 253
 Semyonow J. 135
 Serana Vitale 498
 Sismondi 467
 Shlapentokh D. 24, 38, 511
 Sorel A. 373
 Sorokin D. 346
 Staël A.-L.-G., de 154, 200, 279, 366, 369, 370, 373, 375, 379–380, 382, 384–385, 387, 392, 395, 397, 401, 403–405, 407, 411, 413, 417, 430, 433, 436
 Stenbock-Fermor E. 31, 511
 Stendhal (Beyle) H. 87, 187, 235, 238–239, 241, 243, 245, 252–253, 257, 262, 266–267, 269–270, 276–278, 298, 303, 314, 318, 322–323, 329, 343, 346, 348–349, 364, 510–511
 Sterne L. 282–284, 286–287, 289–290
 Stryenski C. 241
 Tchimickian S. 522
 Tchimickian V. 522
 Tocqueville A. 459
 Todd W.-M. III 58
 Troyat H. 501–502
 Trubetskoy V. 277
 Tulard J. 346, 353, 355, 357
 Vatsouro V. E. 38
 Vauvenargues L., de 44
 Venturi F. 377
 Viazemsky P. A. 150
 Vogüé E.-M. 500
 Volkonskaia V. 474
 Volland S. 282
 Volpert L. I. 239, 294, 367, 472
 Voltaire 38, 44, 110, 213, 490, 491, 493, 511
 Weintraub W. 499
 Witt J.-O. 159
 Zaborov P. 500