

Опыт байронической поэмы в пушкинской переработке «Меры за меру»

Ирена Ронен (Анн Арбор)

Защищая «Полтаву» от обвинений в подражательности, Пушкин писал о «Мазепе» Байрона: «Не ищите тут ни Мазепы, ни Карла, ни сего мрачного, ненавистного, мучительного характера, который проявляется во всех почти произведениях Байрона, но которого на беду моих критиков в «Мазепе» именно и нет» (*Пушкин 11: 159–160*). Пушкин осторожно упрекает английского поэта, что тот не использовал в «Мазепе» всех возможностей байронической поэмы.

Пушкинский принцип использования чужой темы, сюжета, повествовательной манеры не означал простой подражательности или пародирования. Это была скорее антипародия, в том смысле, что ее целью была выработка собственной поэтической системы и усовершенствование методов предшественника.

В основополагающей работе о Байроне и Пушкине В. М. Жирмунский продемонстрировал, как формировался стиль романтической поэмы Пушкина. Подчеркнув непосредственное влияние «восточных» поэм на «южные» поэмы Пушкина, Жирмунский проследил ход изменений, которые Пушкин внес в сюжетный строй поэмы Байрона: «<...> в „Бахчисарайском фонтане“ мы имеем байронического антагониста (тип «паши») в сюжетной функции главного героя. <...> В „Цыганах“ герой претерпевает обычную судьбу антагониста <...>. Но поэма Байрона написана с точки зрения любовника-Гяура, поэма Пушкина — с точки зрения покинутого мужа — Гассана или Алеко. Благодаря подобному перемещению точки зрения байронический сюжет совершенно меняет смысл» (*Жирмунский 1978: 45–46*). Внося свои изменения, Пушкин опирался в первую очередь на Шекспира.

Подобно Отелло, Алеко — ревнивый муж, убивающий жену-изменницу. Причем ситуация перевернута, так как Алеко — европеец в экзотической Бессарабии, тогда как у Шекспира в характеристике Отелло подчеркнута его африканское происхождение. Он «арап», попавший в европейскую среду (вариант этой темы находим в «Арапе Петра Великого»). Характерно, что Самюэль Кольридж ставил ревность Отелло в прямую зависимость от виновности его жены: если бы Дездемона в самом деле изменила мужу, то никакой трагедии бы не было (*Eastman 1968: 70*). Пушкин был, как известно, другого мнения. Поэтому в Алеко переплетены черты байронического героя и героя шекспировской трагедии.

Взявшись за переработку «мрачной» комедии Шекспира и намереваясь приблизить ее к современному читателю, Пушкин отказался от своего первоначально намерения сохранить ее драматургическую форму и выбрал жанр поэмы.

По мнению Дж. Гибиана (*Gibian 1951: 429*), Пушкин, отбросив все, связанное с атмосферой порочной и развратной Вены, и перенес место действия в счастливую Италию, освободил драму от мрачного элемента «dark play».

Постараемся разобраться, почему Пушкин избрал Италию. По мнению некоторых исследователей, итальянский колорит сближал «Анжело» с итальянской новеллой эпохи Возрождения, послужившей источником самому Шекспиру (*Розанов 1934*). С другой стороны, байроническая поэма тоже опиралась на новеллу, и перенесение места действия на юг актуализировало культуру средиземноморского города, свободного от суровой нравственности Европы к северу от Альп. Именно так воспринимал Италию Байрон, выбиравший для своих восточных поэм экзотическое Средиземноморье, включая Грецию и Италию. Отсюда и «южные», черноморские поэмы Пушкина.

Первостепенное значение для пушкинского переложения Шекспира имел отказ от всей второй сюжетной линии «Меры за меру», контрастной по отношению к главной фабуле. Для читателей Шекспира эта вторая линия важна не только как пример падения нравов и распущенности горожан. С одной стороны, лишенная нравственных ценностей городская чернь терпима и не нравоучительна. С другой стороны, город терпимости находится на грани физического вырождения, главной причиной которого являются венерические болезни. Поэтому у Шекспира очевидна необходимость водворения нравственного порядка и правосудия.

Пушкин же добровольно отказался от смехового начала, свойственного Шекспиру, хотя в драме оно создавало эффект «comic relief» и без него «Мера за меру» не была бы комедией.

Сосредоточив внимание на главной коллизии, Пушкин усилил интерес к центральным персонажам поэмы, которые, в свою очередь, заметно романтизированы. Дук у Пушкина — фигура более благородная, чем у Шекспира. В Анжело проступают признаки байронического характера: сурового, мрачного и бескомпромиссного индивидуалиста. Его имя переносится в заглавие поэмы. Из-за женщины законник и аскет Анжело губит себя или, если не себя, то свою душу верующего христианина. Создается сильный, сложный характер, совмещающий коварного палача и жертву собственных страстей.

В пушкинской «южной» поэме экзотическим красавицам, как правило, выпадала активная роль. В Изабеле слились черты этих красавиц и христианская стойкость европейских жертв «роковых страстей»: она религиозна и целомудренна, как Мария, и тверда, как Зарема. Пушкин последовательно лишил свою героиню всего, что могло бы бросить тень на ее характер. В сцене с братом она гораздо сдержаннее в выражениях и проявлениях своего гнева, чем у Шекспира.

Сделав Марьяну женой, а не нареченной главного героя, Пушкин, кроме соблюдения приличия, смог избавиться от необходимости объяснять тонкости британского контракта о приданом. В образе Анжело это привело к ослаблению низких свойств сурового лицемера, усилив вместо того черты сурового нравственника, отославшего жену по одному, только подозрению в неверности.

Пушкинский Анжело презирает людей с их слабостями, он замкнут и скрытен. Как и байронические герои «с нахмуренным челом и с волей непрек-

лонной», он окружен тайной (ср. его брак). Страсть Анджело к Изабеле — это чувство человека, никогда прежде не любившего, считавшего себя выше людских страстей.

Итак, перед нами романтизированные герои, генетически связанные с персонажами пушкинских поэм более раннего периода, которые попадают в хитросплетенную интригу шекспировской драмы. Вершинами «южных» поэм являлись сцены-диалоги; в «Анджело» сходный композиционный ход можно объяснить драматическим источником поэмы. Тон повествования «Анджело» заметно отличается от эмоционального рассказа байронической поэмы, зато на этом нейтральном фоне еще резче проступает экспрессивность диалогических сцен.

По мнению В. М. Жирмунского (*Жирмунский 1978: 217–218*), Байрон сам указал Пушкину путь, выводящий за узкие пределы композиционного замысла лирической поэмы. Это была вторая стадия байронических влияний у Пушкина: период влияния преимущественно «комических» поэм Байрона («Беппо» и «Дон Жуан») на «Евгения Онегина» и «Домик в Коломне», с установкой на объективный, порой иронический рассказ без излишней эмоциональности, романтического пейзажа и риторического пафоса.

К началу 1830-х гг. относится также усиленный интерес Пушкина к жанру сказки, а, как известно, новеллистическая основа шекспировской комедии близка к сказочному повествованию. Поэма открывается рассказом о старом, добром и беспомощном правителе, напоминающем сказочных королей. Ю. Д. Левин высказал предположение, что тут Пушкин следовал промежуточному источнику — пересказу шекспировской драмы в изложении Чарльза Лэма (*Левин 1988: 58–59*). Сюжеты старофранцузских и итальянских новеллистов использовал в своих сказках Лафонтен, создавший новый жанр шуточного и непринужденного повествования, который повлиял на комические поэмы XIX в., в том числе на поэмы самого Пушкина (*Томашевский 1960: 121–122*).

Власть при Дуке погружена в созерцательную бездеятельность: «В суде его дремал карающий закон» (*Пушкин 5: 109*). Правление слабого, благодушного и стремящегося к покою Дука вполне соотносится с девизом сказочного царя Дадона: «Царствуй лежа на боку» и, пожалуй, со строкой из десятой главы «Евгения Онегина»: «Наш царь дремал» (*Пушкин 6: 526*).

Плавный, эпический сдержанный тон повествования внезапно менялся в третьей части поэмы, отчего эмфаза казалась еще выразительней. Таково единственное обращение к читателю в «Анджело», сопровождаемое взволнованными риторическими вопросами-восклицаниями в духе тех, которыми изобиловали «южные» поэмы Пушкина:

Друзья! поверите ль, чтоб мрачное чело,
Угрюмой, злой души печальное зеркало,
Желанья женские навеки привязало
И нежной красоте понравиться могло?
Не чудно ли?

(*Пушкин 5: 126*)

Психологический портрет Анджело интересен прежде всего тем, что из добровольного затворника, бледнеющего «в трудах, ученье и посте», он превращается в интригана, лицемера и соблазнителя. К этому приводят неограниченная власть, с одной стороны, и необоримое искушение, с другой. Свою роковую роль в судьбе Анджело сознает и Изабела, когда просит за грешника:

... Он (сколько мне известно,
И как я думаю) жил праведно и честно,
Покамест на меня очей не устремил.

(Пушкин 5: 129)

Начало второй части поэмы, совсем в духе лирических поэм, сосредоточено на эмоционально-напряженных моментах психологического состояния героя. Как и прежде, Пушкин нагнетает риторические вопросы и синтаксические параллелизмы:

Ужель ее люблю, когда хочу так сильно
Услышать вновь ее и взор мой усладить
Девичей прелестью? По ней грустит умильно
Душа... или когда святого уловить
Захочет бес, тогда приманкою святою
И манит он на крюк?

(Пушкин 5: 114)

Одoleваемый мучительной душевной тревогой, Анджело начинает терять интерес к правлению, к власти: «скупал он; как от ига, / Отречься был готов от сана своего» (Пушкин 5: 115). Крушение этической системы, невозмутимым стражем которой Анджело считал себя, означало глубокую внутреннюю перемену:

А важность мудрую, которой столь гордился,
Которой весь народ бессмысленно дивился,
Ценил он ни во что...

(Пушкин 5: 115)

Так, едва заметно, в «Анджело» проникает тема тщетности и суетности общественных помыслов, противостоящих понятию личной свободы, — тема, волновавшая Пушкина в 1830-е гг.:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова,

(«Из Пиндемонти»)

Пережив внутренний перелом, Анджело не обрел духовного возрождения и не стал «новым человеком», как сулила ему Изабела («и новый человек ты

будешь»), напротив, он начал сознавать прелести злоупотребления властью. Мрачный байронический герой превратился в коварного злодея типа Яго. Шекспировская сцена, в которой героиня безуспешно грозит Анджемо изобличением, вдохновила Пушкина на словесный поединок между Мариной и Димитрием в «Борисе Годунове» (Ронен 1997: 64–65). Однако, даже став лицемером и демагогом, Анджемо не изменяет своей суровой натуре и не молит о пощаде.

Образ ангельской Изабелы противопоставлен падшему Анджемо. В композиционном отношении мольбы Изабелы соотносятся с песнями в «южных» поэмах Пушкина:

Я одарю тебя молитвами души
 Пред утренней зарей, в полунощной тиши
 Молитвами любви, смирения и мира,
 Молитвами святых, угодных небу дев.

(Пушкин 5: 113)

Пушкин вернулся к этим образам в стихах из каменноостровского цикла:

Отцы пустынники и жены непорочны,
 Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
 Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
 Сложили множество божественных молитв <...>
 Да брат мой от меня не примет осужденья...

(Пушкин 3, 1: 421)

Наличие реминисценций из «Анджемо» в стихах «духовного» каменноостровского цикла подтверждается и переключкой со «Странником», представлявшим собой переложение из первой главы аллегорического романа Джона Баньяна «Путешествие паломника» (*The Pilgrim's Progress*). Сперва Пушкин намеревался вслед за Баньяном вести повествование от третьего лица:

В великом городе жил некий человек
 В беспечной суете прошедший целый век
 Однажды странствуя среди долины дикой
 Незапно был объят он скорбью великой.

(Пушкин 3, 2: 979)

Эти строки удивительно напоминают зачин «Анджемо», особенно в его первоначальной редакции: «В одном из городов Италии святой, / Однажды властвовал Дук добрый и простой» (Пушкин 5: 420). Поэтому можно предположить, что уже в 1833 г., обдумывая начало «Анджемо», Пушкин обращался к произведению, в котором разрабатывалась сходная тема — уход из города, погруженного в порок и заблуждение. Переодевшись монахом, и Дук «пустился странствовать, как древний паладин».

Пушкинский Дук избавлен от самого сильного обвинения, которое выдвигали против Шекспира его критики. У Шекспира Дук оставляет Изабеллу в неведении относительно спасения ее брата (возможно, из желания испытать силу ее христианского всепрощения). С другой стороны, Дука и у Пушкина нельзя считать воплощением просветительской идеи просвещенного монарха. Идеальный правитель не допустил бы полного нравственного развала государства и не стал бы искать помощи со стороны.

У Байрона есть пьеса о взбунтовавшемся венецианском доже и его жене Анджолине. Несмотря на то, что литературная связь Байрона с Шекспиром привлекала внимание исследователей, наиболее авторитетные из них приняли версию самого Байрона, настаивавшего на независимости нового искусства, представителем которого он выступал, от Шекспира и его последователей. По мнению Вильсона Найта, специально изучавшего этот вопрос, Байрон, сознательно отталкиваясь от Шекспира в своем искусстве, находится под сильнейшим влиянием шекспировского творчества в моделировании собственного поведения: «Byron had so much Shakespeare and other drama in him as a man that he regarded Shakespeare as a danger» (*Knight 1966: 9*). Неудивительно поэтому, что реминисценции из «Меры за меру» в байроновской драме «Марино Фальеро» остались незамеченными в английском литературоведении.

Однако Пушкин, кажется, обратил внимание на трактовку шекспировской темы у Байрона. Можно даже допустить, что, сглаживая образ главной героини, Пушкин помнил об Анджолине — идеальной юной жене дожа, просительнице за виновных, целомудренной и религиозной.

Два раза (так же, как и Изабелла) Анджолина просит о снисхождении к павшим. Вначале речь идет о Стено, нанесшем ей оскорбление. В глазах Фальеро смыть позор может только смерть, и когда он узнает о приговоре, присудившем патриция Стено к месячному аресту, он оскорблен вдвойне. Мотив клеветы на жену наместника («летунья легкокрыла / Младой его жены она не пощадила») присутствует и в пушкинской трактовке «Меры за меру». В диалоге между супругами Анджолина отстаивает новозаветный призыв к прощению врагов, в то время как Фальеро придерживается принципа «кровь за кровь», т.е. мера за меру. Во втором случае Анджолина выступает просительницей за самого дожа, но и на этот раз безуспешно. У Шекспира главный аргумент в пользу милости — это понимание человеческой природы и снисхождение к ее несовершенству. Его взгляд соответствует возрожденческому гуманизму. В отличие от него, Байрон противопоставляет власть милосердию с точки зрения чисто христианской.

Одним из наиболее крупных отклонений пушкинского текста от Шекспира можно считать то, что в «Мере за меру» Изабелла, уверенная, что брат уже казнен, все же просит за Анджело, причем ход ее рассуждений вызван следующей предпосылкой: брат полатился за поступок, осуждаемый законом, в то время как Анджело лишь намеревался совершить преступление, т.е. с юридической точки зрения, его намерение не может сравниться с совершенным нарушением закона (акт 5, сцена 1).

В статье об «Анджело» Ю. М. Лотман показал, насколько идеологически и политически значимой была для Пушкина концепция «власти» и

«милости». Проследив особенности некоторых пушкинских пропусков в переложении «Меры за меру», он пришел к выводу, что, с одной стороны, шекспировский текст привлекал Пушкина актуальностью своих ассоциаций, а с другой — что именно эти слишком откровенные аллюзии Пушкин последовательно исключал из своего «Анджело» (Лотман 1992: II, 437). Один из приведенных Лотманом примеров касается мотива наказуемости за преступное намерение. Намерение не есть преступление — таков вывод в шекспировской драме, смягчающий таким образом степень виновности Анджело. Пушкин выпустил эти места, избегая слишком очевидных сравнений: «В деле о декабристах вопрос о неподсудности нереализованных намерений широко обсуждался современниками» (Лотман 1992: III, 437).

Наученный опытом, Пушкин действительно вводил аллюзии с крайней осторожностью. Обратим внимание на следующий мотив. Выбрав Клавдио для примерного суда, наместник хочет утратить своевольную и распустившуюся молодежь:

Роптали вообще, смеялась молодежь,
И в шутках строгого вельможи не щадила,
Меж тем как ветрено над бездною скользила.

(Пушкин 5: 109)

Молодость Клавдио в глазах Изабелы служит доказательством его неопытности и того, что Анджело намеренно выбирает наиболее уязвимых и незрелых жертв для своего лицемерного правосудия:

Тот грозный судья, святоша тот жестокий, <...>
Чья избранная речь шлет отроков на казнь.

(Пушкин 5: 121)

В десятой главе «Евгения Онегина» Пушкин прибегает к тому же аргументу, представив декабристов «шалунами» и «ветренной молодежью»: «Сначала эти разговоры / <...> Забавы взрослых шалунов» (Пушкин 6: 525, 526). В обоих случаях вина осужденных смягчается их легкомыслием и незрелостью.

В отличие от других произведений, затрагивающих тему «милости к падшим» («Пир Петра Первого», «Памятник», «Капитанская дочка»), в «Анджело» имеется один своеобразный мотив, характерный для пушкинских шуточных поэм. Эротический момент приводит к сдвигу в доминантном сюжетном мотиве «милости». Мысль послать «младую» Изабелу к наместнику приходит в голову ее брату Клавдио:

В ней много, Луцио, искусства и ума <...>
К тому ж и без речей рыдающая младость
Мягчит сердца людей.

(Пушкин 5: 109–110)

Его приятель, весельчак и волокита Луцио высказывается еще прямее:

Ступайте к Анджело, и знайте от меня,
 Что если девица колени преклоня
 Перед мужчиною и просит и рыдает,
 Как бог он все дает, чего ни пожелает.

(Пушкин 5: 111)

На приеме у Анджело, испугавшись холодности Изабелы, Луцио наставляет ее:

Просите вновь его; бросайтесь на колени,
 Хватайтесь за плащ, рыдайте; слезы, пени,
 Все средства женского искусства вы должны
 Теперь употребить. Вы слишком холодны.

(Пушкин 5: 111)

Изабела следует его совету и оставляет свой сдержанный тон робкой просительницы: «дева скромная и жарче и сильнее / Была час от часу» (Пушкин 5: 112).

Мотив «молящей младости» придает иронический оттенок развязке поэмы. Коленопреклоненная Изабела просит за Анджело:

И пред властителем колена преклоня,
 «Помилуй, государь, — сказала. — За меня
 Не осуждай его».

(Пушкин 5: 129)

Нет никаких причин видеть перемену в добром от природы Дуке, — к тому же, когда у его ног молодая и невинная просительница. Конечно же, он простит Анджело. Заметим попутно, что в «Капитанской дочке» Пушкин не отягощает мотив «милости» элементами эротических аллюзий: Гринев просит милости у мужчины, Маша — у женщины.

Вариацию на шекспировскую тему находим и в «Сценах из рыцарских времен», где Клотильда просит помиловать Франца. «Что дама требует, в том рыцарь не может отказать, — отвечает Рыцарь. — Надобно его помиловать» (Пушкин 7: 240). Милосердие оборачивается для Франца пожизненным заключением: «Как вечное заключение! Да по мне лучше умереть» (Пушкин 7: 240). Точно так же считает Луцио из «Меры за меру», когда Дук милостиво заменяет ему смертную казнь женитьбой на непотребной девке: «Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging» (1994, Act V, Scene I).

Просматривая переписку Пушкина с женой за октябрь—ноябрь 1833 г. («Анджело» был закончен 27 октября 1833 г.), нельзя не обратить внимание на настойчивость, с которой Пушкин предостерегает ее: «кокетничать я тебе не мешаю, но требую от тебя холодности, благопристойности, важности —

не говорю уже о беспорочности поведения, которое относится не к тому, а к чему-то уже важнейшему» (от 31 октября); «кокетство ни к чему доброму не доведет» (от 6 ноября); «не страшай меня, женка, не говори, что искокетничалась» (от 8 ноября); а еще раньше, в письме от 11 октября, отчетливо: «не кокетничай с царем». Личные опасения и тревога могли побудить Пушкина отказаться от мотива сватовства Дука к Изабеле. Надо сказать, что неожиданное предложение Дука полумонашенке, готовившейся уйти в монастырь, по сей день вызывает споры у западных критиков и шекспироведов. Феминистское прочтение требует от Изабеллы окинуть сладострастного правителя гневным и презрительным взглядом. Такая интерпретация вошла в особенную моду после стратфордской постановки 1987 года (Bawcutt 1991: 40). Согласно другому подходу, сватовство Дука не требует немедленного ответа со стороны Изабеллы. Пьеса заканчивается прежде, чем мы узнаем решение Изабеллы, то есть, не противореча благополучной развязке основного конфликта, все же остается загадочно открытой, незавершенной: «the play is strikingly open-ended: the stage empties, and the audience never discovers Isabella's final response» (Bawcutt 1991: 63).

Пушкинская трактовка финала тоже может считаться открытой, ибо последствия дальнейшего правления Дука неизвестны. Вспомним полуиронические эпилоги «Пиковой дамы» или же «Капитанской дочки».

Проблема личной свободы, независимости частной жизни человека от государства в последние годы беспокоила женатого Пушкина. Он с возмущением писал (весной 1834 г.) по поводу вскрытого полицией письма к Наталье Николаевне: «тайна семейственных отношений, проникнутая скверным и бесчестным образом <...>. Никто не должен быть принят в нашу спальню. Без тайны нет семейственной жизни (Пушкин 15: 150). В поэме «Анджело» гражданская власть вмешивается в личную жизнь подданных:

Младых любовников свидетели застали,
Ославили в суде взаимный их позор,
И юноше прочли законный приговор.

(Пушкин 5: 109)

Анализируя поэму, Б. С. Мейлах указал на следующее рассуждение Пушкина о применимости понятия закона к личной жизни человека: «Закон ограждается страхом наказания. Законы нравственности, коих исполнение оставляется на произвол каждого, а нарушение не почитается гражданским преступлением, не суть законы гражданские» (Пушкин 12: 189). Б. С. Мейлах замечает, что случай с Клавдио относится к сфере, где человек ответственен перед совестью, но не перед законом (Мейлах 1975: 145). Пушкин много размышлял над этими вопросами. «Закон, — писал он в другом месте, — постигает одни преступления, оставляя слабости и пороки на совесть каждого» (Мейлах 12: 69). С этой точки зрения поступок Клавдио греховен, в то время как поведение Анджело преступно. Над ним должно быть совершено правосудие. Зато после приговора наступает час помилования, прощения, которого сам Анджело так безнадежно лишен.

Работая над поэмой, Пушкин смягчил первоначальную трактовку образа Дука, терпимость которого походила на потворство. В раннем варианте о Дуке говорилось, что он «снисходил не только к заблуждениям, / К порочным слабостям, но также к преступлениям» (*Пушкин 5: 420*). В варианте белой рукописи было еще резче: «Кто преступление сам потворством одобрял» (*Пушкин 5: 425*). Опасаясь прямых аллюзий (см. выше), Пушкин в окончательной редакции вместо «преступлений» поставил «зло» (*Пушкин 5: 107*). Само решение Дука уйти от ответственности и предоставить другому вводить порядок в государстве, «Чтоб новый властелин расправой новой мог / Порядок вдруг завести и был бы крут и строг», вызывает ассоциацию с политикой Бориса Годунова:

Я нынче должен был
Восстановить опалы, казни — можешь
Их отменить; тебя благославят,
Как твоего благословили дядю,
Когда престол он Грозного приял.

(*Пушкин 7: 90*)

Нравоучительная концовка в «Анджело» дана как намек. Недаром Пушкин был готов допустить в Николае I правителя, способного к благородным действиям, об одном из которых он однажды отозвался: «оно делает честь государю, которого искренне люблю, и за которого всегда радуюсь, когда поступает он умно и по царски» (*Пушкин 14: 155*). Странно отозвалась «милость царя» в судьбе Пушкина. Владимир Соловьев усмотрел торжество милосердия христианского государя в том прощении, которым удостоил умирающего грешника Пушкина император Николай Первый («Памяти императора Николая I»).

В связи с этим историческим фоном обращают на себя внимание близкие Пушкину мотивы в драме Байрона «Марино Фальеро»: неудавшийся государственный переворот и призыв к христианскому прощению замешанных в нем. Ни многочисленные заслуги и преклонный возраст Фальеро, ни мольбы жены не в состоянии склонить его судей к милости. За попытку восстания Фальеро расплачивается жизнью, и накануне казни венецианский дож посылает проклятия осудившему его городу. Полемизируя с Шекспиром, Байрон дает трагическое разрешение конфликта между властью и милосердием.

Благополучная и подчеркнута праздничная концовка «Меры за меру» заметно контрастирует с ее мрачной, драматически-напряженной коллизией. В шекспировском финале угадывается элемент условности и прихотливой данности законам комедийного жанра. Пушкин заканчивает поэму лаконичной сценой прощения. В «Анджело» счастливая развязка соответствует сказочной манере зачина, как бы возвращая поэме характер нравоучительной, слегка иронической притчи.

Перерабатывая шекспировскую комедию, Пушкин приблизил ее к новым принципам поэмы, выработанным в процессе ученичества и преодоления байронических влияний. В конце 1820-х — начале 1830-х гг. Пушкин пере-

живал «байронизм» нового толка. Критики обвиняли его в безнравственности и легковёрности, объясняя это вредным влиянием британского поэта. В статье «„Евгений Онегин“ и „Домик в Коломне“» М. Л. Гаспаров (*Гаспаров 1997: 75*) пишет: «Если южные поэмы были первым пушкинским „байронизмом“, пародирующий их „Онегин“ — вторым пушкинским байронизмом, то пародирующий „Онегина“ „Домик в Коломне“ может быть назван попыткой третьего пушкинского байронизма <...> Третий байронизм отклика не нашёл».

«Байронизм» «Анджело» другого рода. Однако и здесь присутствует известная доля самопародирования, а именно пародирования «Полтавы», в которой Пушкин, отталкиваясь от Байрона, изобразил Мазепу «злым» («Добрый я его не нахожу, особенно в минуту, как он хлопчет о казни отца девушки, им обольщенной» — *Пушкин 11: 158*). Предавшему девушку наместнику в «Анджело», в отличие от Мазепы, не удастся ни обольстить ее, ни казнить ее брата.

Переводя Шекспира на язык иного поэтического жанра, Пушкин пользуется привычными приемами и реминисценциями, как он поступал и прежде в работе над «Полтавой». Об этом частичном «преодолении» байронизма в «Полтаве» писал В. М. Жирмунский (*Жирмунский 1978: 200*). Согласно В. М. Жирмунскому, «опыт изображения романтических страстей прошел для Пушкина даром: он входит в дальнейшем как необходимый элемент в его «шекспиризацию» — в изображение Бориса Годунова, Скупого Рыцаря, Сальери, Анджело» (*Жирмунский 1978: 371*).

Отталкиваясь от поэтического стиля Байрона и критикуя его, Пушкин любил ссылаться на Шекспира, когда же он вдохновлялся шекспировским произведением и хотел воспроизвести его в своем художественном творчестве, он обращался к байроническому наследию, уже перекодированному по системе поэтики самого Пушкина. В «Анджело» «байронизм», как и традиция шутовой поэмы и фривольной сказки, восполняет пробелы, которые неизбежно возникали в процессе сокращений и трансформации шекспировской мрачной комедии в пушкинскую поэму, сочетавшую черты классицизма (см. размер и жанр поэмы-сказки) с пушкинской «редакцией» романтической коллизии и романтической иронии.

«Мера за меру», по-видимому, имела для Пушкина особое автобиографическое значение как поэма о власти, сладострастии и милости. Перетолковывая Шекспира на свой лад, Пушкин «усыплял» «внутреннюю тревогу» и «пустые, черные мечты».

«Анджело» не имел и не имеет успеха. Лишь сам Пушкин в полной мере оценил свою «странную и загадочную» (*Дружинин 1865: 558*) поэму: «Ничего лучше я не написал» (*Бартенев 1925: 47*). Однако как мягкий урок и намек царям «Анджело» свою задачу, вероятно, в той или иной мере выполнил. Иначе трудно понять, отчего Уваров не мог простить цензору Никитенко то, что он разрешил «Анджело» к печати (*Никитенко 1955: 179*).

Литература

- Алексеев 1987* — Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература, Л., 1987.
- Бартенев 1925* — Бартенев П. И. Рассказы о Пушкине. М., 1925.
- Гаспаров 1997* — Гаспаров М. Л. Избранные труды, М., 1997. Т. 2.
- Дружинин 1825* — Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. 7.
- Жирмунский 1978* — Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.
- Левин 1988* — Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
- Лотман 1992* — Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992.
- Мейлах 1975* — Мейлах Б. Талисман. М., 1975.
- Никитенко 1955* — Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М.; Л., 1955. Т. 1.
- Пушкин 1–16* — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1949.
- Розанов 1934* — Розанов М. Н. Итальянский колорит в «Анжело» Пушкина / Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова, Л., 1934.
- Ронен 1997* — Ронен И. Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М., 1997.
- Томашевский 1960* — Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, Л., 1960.
- Bawcutt 1991* — Shakespeare, W. Measure for Measure / Ed. by N. W. Bawcutt. Oxford; New York, 1991.
- Eastman 1968* — Eastman, A. M. A Short History of Shakespearean Criticism. New York, 1968.
- Gibian 1951* — Gibian, G. «Measure for Measure» and Puskin's «Angelo» // Publications of the Modern Language Association of America. 1951. Vol. 66. № 4, June.
- Knight 1966* — Knight, G. W. Byron and Shakespeare. London, 1966.

Тартуский университет
Кафедра русской литературы
Кафедра семиотики

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

ЛОТМАНОВСКИЙ СБОРНИК

3

О·Г·И
Москва 2004