

ПУШКИН И ЖЮЛЬ ЖАНЕН

В начале 30-х годов и во французской, и в русской литературах на первое место выходила проза, а французская поэзия была в таком упадке, что Пушкин не без основания называл французов "самым антипоэтическим народом в мире".

К прозаикам, впрочем, поэт был не менее строг, чем к стихотворцам. Отдавая должное "острому и оригинальному" Мериме, он не стеснялся в резких выражениях по поводу многих начинавших тогда классиков: Бальзаку он приписывал "манерность" ("maivaudage"), у Стендаля отмечал местами "фальшивую риторику", Виктору Гюго, в целом весьма им ценимому, бросает обвинение в отсутствии жизни. Тем впечатлительней выглядит для нас явное предпочтение и пристальное внимание, даруемое Пушкиным их собрату по перу Жюлю Жанену*. Так, замыслив в 1832 году написать обзорение французской прозы, Пушкин в наброске плана (далее чего дело, к сожалению, не пошло) выводит на первые места все три вышедших на тот момент романа Жанена: "Барнав" ("Barnave", 1831), "Исповедь" ("La Confession", 1830). "Мертвый осел и гильотинированная женщина" ("L'âne mort et la femme guillotinée", 1829). Лишь вслед за ними идут имена и произведения Гюго, Эжена Сю, Бальзака и Мюссе (см. отрывок "О новейших романах"). Кроме того, сохранились восторженные отзывы Пушкина о "Мертвом осле" в письме В.Ф.Вяземской и о "Барнаве" в письме к Е.М.Хитрово: "Большое спасибо за *Garçon boucher*. Во всем этом много таланта. Но *Barnave... Barnave.*" (письмо к Е.М.Хитрово, перевод с французского, октябрь-ноябрь 1831). О прочной внедренности романов Жанена в художественный кругозор Пушкина свидетельствует, в частности, и то, что он заимствовал для своего "Выстрела" редкое имя Сильвио из "Мертвого осла", а один фрагмент из "Исповеди" даже переложил стихами:

* На интерес Пушкина к Жюлю Жанену обратил мое внимание мой научный руководитель проф. В.И.Кулешов.

Одни стихи ему читала,
И щеки рделися у ней,
И тихо грудь ее дышала:
"Приди, жених души моей,
Тебя зову на томной лире,
Но где найду мой идеал?
И кто поймет меня в сем мире?"
Но Анатоль не понимал. ¹

Чем же был близок и интересен для Пушкина Жанен? Оказали ли его романы при этом сколько-нибудь осязаемое влияние на пушкинское творчество, какое они, несомненно, возымели на творчество Гоголя и Достоевского? ²

Жюль Габриэль Жанен (1804—1874) — один из ведущих литературных критиков Парижа, почти полвека возглавлявший отдел театральной критики в "Journal de Débats", был кроме того плодовитейшим писателем, наследие которого включает фельетоны, рассказы, романы и очерки. Но ни одно его произведение не произвело столько шума, сколько первый роман — "Мертвый осел и гильотинированная женщина", выпущенный анонимно в 1829 году (на русский переведен в 1831 году), ибо он послужил манифестом для "неистовых романтиков" и породил множество подражаний. Действительно, вступление и первые главы знакомят нас с так называемой "неистой школой", которая, преобразовывая традиции готического романа ужасов, стала изображать ужасное "в обыденном", а не в оболочке средневековой фантастики. Так, отсылая читателя к трогательной картине смерти осла в "Сентиментальном путешествии" Стерна, Жанен на первых же страницах живописует жестокую гибель бедного животного на бойне и объясняет сам свой отход от былой идиллии стремлением к "истине в искусстве". Стерн подвергается упрекам за надуманность, "донкихотство в литературе" — то есть замену реального воображаемым: "Безобразными все вещи становятся при рассмотрении их вблизи. Такова печальная истина жизни". "Мой неумолимый анализ проникает всюду и подо все, дерзко срывая наилучшие одежды, радостно обнажая безобразное самое скрытое: и в этом жестоком удовольствии считает себя счастливым при обнаружении стольких исключений из прекрасного" ³. За правдивое в жизни принимается лишь отталкивающее: "Нам нужна натура ужасная, мрачная; и она не затруднит писателя, и она возбудит всеобщий восторг!" ⁴.

Из исторической перспективы мы теперь видим, что этот "черный натурализм" был одной из переходных граней между романтизмом и реализмом. Искажения в сторону "ужасного" были явлением временным, "реакцией на прежнее прекраснотушие"; как то осознается и самим Жаненом ("...все искажается от неистового желания быть правдивым" ⁵). Многие из известных ныне классиков,

отдав в начале 30-х годов дань “неистовому романтизму”, затем перешли к зрелому реализму, как это было, например, с Гюго. В рамках этой школы осуществился переход от исторических романов к роману социально-бытовому и психологическому. В России через увлечение “новой французской школой” прошел Гоголь, о чем свидетельствуют его незаконченная повесть “Кровавый бандурист”, некоторые “ужасные” сцены в “Тарасе Бульбе”, а также переключки со сценами из “Мертвого осла” в “Невском проспекте”; ощущается влияние Жанена и в творчестве раннего Достоевского⁶.

Фабула “Мертвого осла”, ставшая нередко образцом для многих последующих произведений “неистой словесности”, представляет собой историю красавицы Генриетты. Смерть ее злополучного осла в первой главе служит как бы символическим прологом судьбы самой хозяйки. Вначале автором показывается ее невинная молодость на фоне сельской идиллии, затем падение: героиня становится любовницей высокопоставленных людей, затем опускается до положения проститутки и быстро поглощается мутным водоворотом парижской жизни. Изображаются самые отталкивающие картины городской действительности: притоны, публичный дом, больница, тюрьма, бойня... Проведя героиню через все возможные злоключения и падения, писатель приводит ее к убийству своего первого соблазителя и казни знаменитым парижским палачом Самсоном. Но эта фабула далеко не исчерпывает содержания романа, включающего много вводных эпизодов и построенного на самопародировании и постоянной смене стилей, среди которых декларированная вначале “неистовая этика” оказывается лишь *prima inter pares*. Присутствуют и совершенно идиллическая любовь рассказчика в духе Жана Сбогара, и байроническая восточная повесть. Будучи прежде всего литературным критиком, Жанен мастерски вживается в любую известную ему литературную манеру, сохраняя в то же время оценочный взгляд на нее сверху, благодаря чему часто сбивается на пародию. В конце концов роман становится похож на некоторое попури из сюжетов, тем и образов французской прозы 20-х годов. Встречается и сентиментальная и морализирующая, и иронично-психологическая манера, чередующаяся с высокой патетикой. (“Она спасена, она покинула путь порока: теперь я могу свободно ее любить и гордо признаться в этом перед лицом судей и палача”⁷). Особый интерес состоит в том, что автор каждый новый свой стилиевой поворот комментирует и как критик, отрекаясь от предшествующего этапа и декларируя новый. Все это, однако, предпринимается Жаненом ради главной его цели — поисков натуральности и истинности в искусстве, но тот правдивый реалистический тон, который мы так ценим у Бальзака, сам по себе есть значительное художественное завоевание и вовсе не вытекает непосредственно

из бытовых сцен. Это отчетливо видно на примере Жанена. Какой бы натуралистичный материал он ни брал, под его пером все сцены сбиваются на ложноромантические, вынуждая его в последний момент ловко выдавать написанное за пародию и контрастно менять тему и колорит. В поисках правдоподобности и достоверности Жанен берет сакральную тему — тему смерти — и критически оценивает изображения смерти в разных стилевых манерах. Все вставные новеллы оказываются примерами жанров, где смерть является сюжетообразующим началом. Нередко Жанен наблюдает, как изображение смерти оказывается полустертой риторической фигурой. Положительно оценивается им лишь “Последний день приговоренного к смерти” Гюго, сюжет которого также внедряется в роман:

“Когда-то увлекшись игрой парадоксов, я внимал людям, насмехавшимся над смертной казнью. Более того, эти люди сами хвастались: один — тем, что был повешен и долго качался на веревке среди ослепительного пейзажа Италии; другой — тем, что был водружен на высочайший шпиль Константинополя, откуда легко мог созерцать весь Босфор; третий — тем, что чуть не утопился “по любви”, увлеченный молодой наядой в прозрачные воды Саоны... признаюсь, слушая о столь живописной насильственной смерти, я привык относиться к ней шутя. Но... этот <герой Гюго>, можешь быть уверен, не играл со смертью, ибо в самом деле подставил голову палачу, ощутил на шее роковую петлю и действительно умер на эшафоте”. (С. 247—248).

В “Исповеди”, следующем романе, почерк Жанена становится тверже и определеннее, хаотичность и разностильность “Мертвого осла” исчезают, вместе с тем писатель окончательно отходит от “неистой школы”. “Исповедь” — это роман о светской жизни, но и в нем тема смерти оказывается главной: в центре сюжета оказывается загадочная смерть невесты в брачную ночь от нервного шока при одном приближении жениха, после чего, раздавленный непонятной виной, он влачит тягостное существование, ищет облегчения в покаянии, в исповеди, но приходит к ней лишь через дом умалишенных. Сюжет можно критиковать за упрощенность фабулы и неубедительность психологических мотивировок событий, но роман был важен в рамках литературного процесса как новая и весьма оригинальная вариация к образу героя времени, и здесь, как всегда у Жанена, главная сила его прозы состоит в изяществе стиля, красноречии и яркости фразеологии.

Русская критика восприняла романы Жанена отрицательно, как “ужасные литературные чудовища, порожденные в припадках жесточения на жизнь и все живущее”⁸. В таком тоне были выдержаны рецензии на “Мертвого осла” в “Телескопе”, “Северной пчеле” и “Московском телеграфе”. Тонкая и глубокая рецензия “Сына Отечества” была исключением⁹. Впрочем по весьма условному признаку “человеконенавистничества” к неистой словес-

ности был причислен даже “Последний день приговоренного к казни” Гюго — только на основании того, что его действие происходит в тюрьме.

В восприятии Пушкиным романтического натурализма сквозила некая двойственность. Кроме романов Жанена, почти все произведения “неистой школы” им порицались. “Plock et Plick” Э.Сю был сочтен им “жалким” и “кучей противоестественной чепухи”, “Собор Парижской богоматери”, также изобилующий ужасами и убийствами, в письме к Е.М.Хитрово уклончиво порицается: “Ваше восхищение Nôtre Dame вполне понятно. Во всем этом вымысле много изящества. Но, но... я не смею сказать всего, что о нем думаю...”¹⁰

Впервые четко высказал Пушкин свое отношение к “неистой школе” в 1830 году в заметке для “Литературной газеты” (1830. № 5) “О записках Самсона, парижского палача”. По его мнению, само появление в литературе “толпы людей темных с позорными своими сказаниями” свидетельствует об ее упадке и сильно вредит художественным вкусам. Даже “поэт Гюго не постыдился... искать вдохновений для романа, исполненного огня и грязи”, в записках шпиона Видока. “Но признаемся же и мы, живущие в веке признаний: с нетерпеливостью, хотя и с отвращением, ожидаем мы Записок парижского палача... Что скажет нам сие творение, внушившее графу Мейстру столь поэтическую, столь страшную страницу?”. “Недоставало палача в числе новейших литераторов. Наконец и он явился, и к стыду нашему скажем, что успех его Записок... кажется несомнительным” (XI, 94). Итак, порицая свое читательское любопытство за “жестокость”, Пушкин не скрывает своей заинтересованности в новой литературе и видит в ней источник “вдохновенности” и даже своеобразной “поэтичности”. Образ палача Самсона мог быть знаком Пушкину не только от графа де Местра, но и по “Мертвому ослу” Жанена, где тот — полноправное действующее лицо, философствующее по поводу своего ремесла, наподобие бальзаковского Гобсека.

Затем, в 1836 году, когда неистовая словесность уже отходила в прошлое и исчерпала себя, Пушкин строго ее осуждает в статье “Мнение М.Е.Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной”:

Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности: награда добродетели и наказание порока были неприменным условием всякого их вымысла: нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим, и в сердце человеческом обретают только две струны: эгонизм и тщеславие. Таковой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие... Покамест он еще нов, и публика... с непривычки, видит в нынешних романистах глубочайших знатоков природы человеческой. Но уже “словесность

отчаяния" (как назвал ее Гете). словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, сигарочная и пр., — эта словесность, давно уже осужденная вышею критикою, начинает упадать даже во мнении публики. (XII 70)

Там же Пушкин подчеркивает, что влияние "нынешней раздражительной, опрометчивой, бессвязной французской словесности" на русских романистов "было слабо. Оно ограничилось только переводами и кой-какими подражаниями, не имевшими большого успеха. Журналы наши... вообще оказались <ее> противниками. Оригинальные романы, имевшие у нас наиболее успеха, принадлежат к числу нравоописательных и исторических. Лесаж и Вальтер-Скотт служили им образцами, а не Бальзак и не Жюль-Жанен" (XII, 71).

Заметим, однако, что имена Бальзака и Жюля Жанена Пушкин называет здесь просто вслед за Лобановым, и это отнюдь не значит, что Пушкин сам безоговорочно причислял их к неистовым. Жюль Жанен перерос "неистовую словесность" еще в "Мертвом осле". В этом объяснение тому, что Пушкин, однозначно отвергая всех писателей "неистовой школы", хвалит одного Жанена: "Вы правы, находя, что "Осел" прелестен. Это одно из самых замечательных сочинений настоящего времени. Его приписывают Гюго ("Мертвый осел" был вначале издан анонимно. — А.К.) — по моему, в нем больше таланта, чем в "Последнем дне", который, однако, талантливо написан. Относительно смутившей вас фразы я прежде всего скажу, что не надо принимать всерьез всего того, что говорит автор..." (Из письма к В.Ф.Вяземской, апрель 1830).

По всей видимости, Пушкин понял игровой характер изображения ужасов у Жанена, которые не всегда "надо принимать всерьез", в отличие от последующих произведений "неистовой школы", где изображение ужасов стало уже самоцелью. Роман Жанена мог привлечь Пушкина также своей творческой раскрепощенностью, интересным приемом смешения различных жанров и стилей, что он считал одним из главных завоеваний романтизма, живостью и яркостью образов, остроумным высмеиванием фальши и надуманности своих предшественников, а также сосредоточенным стремлением преодолеть этот порок самому. "Последний день приговоренного к казни" Виктора Гюго, при всей своей глубине и серьезности, отличается некоторым однообразием и монотонностью, что и могло определить выбор Пушкина в пользу "Мертвого осла".

Прокомментировав критические взгляды Пушкина на романы Жанена, проследим теперь, как отразилось увлечение ими на самом творчестве поэта. Решительно отрицает саму возможность подобного влияния Б.В.Томашевский. Признав вначале Жанена "любимым романистом Пушкина", исследователь далее постулирует

ет: "По отношению к французской прозе следует различать читательскую и творческую реакцию Пушкина. Как читатель он увлекался романами Жюль Жанена, но на творчестве его они почти никак не отразились"¹¹. Сопоставлял творчество Пушкина и Жанена также Н.Д.Тамарченко при анализе "Пиковой дамы", но посчитал влияние Жанена второстепенным по сравнению с ориентацией на Гюго¹². Во многом разделяя точку зрения наших предшественников, мы намерены все же существенно ее дополнить.

Точкой соприкосновения двух художников, несомненно, является "Пиковая дама", написанная в 1933 году, то есть как раз во время наибольшей популярности "неистовой школы". Четкая французская ориентация этого произведения налицо. По форме и манере повествования она сближается с новеллами Мериме: та же выразительная сдержанность, насыщенность событиями при малом объеме, та же напряженность сюжета при наличии элементов романтической фантастики (ср. новеллы "Ильская Венера", "Этруская ваза" и др.). Само имя Германна навеяно было, по мнению Б.В.Томашевского, "Красной харчевней" Бальзака, где говорится: "Его звали Германом, как зовут почти всех немцев, выводимых писателями". После этой фразы трудно предполагать бессознательное совпадение имен"¹³. Наполеоновская тема отсылает нас к "Красному и черному" Стендаля, с "восхищением" прочитанного Пушкиным еще в 1831 году. Зловещее свидание Германна и графини убедительно возводится Н.Д.Тамарченко к эпизоду из "Последнего дня приговоренного" Гюго, где герой видит во сне загадочную старуху, поражающую его своей молчаливостью и мертвостью. Тамарченко приводит убедительные текстуальные совпадения и возводит к ним обоим кошмар Раскольникова из "Преступления и наказания".

Наконец, в подчеркнуто французском колорите дан образ старой графини, ибо она духовно полностью принадлежит к восемнадцатому столетию. Обстановка ее покоев воскрешает атмосферу французского классицизма: тут и "вольтеровы кресла", и портреты, "писанные в Париже M-me Lebrier", и "фарфоровые пастушки, часы работы славного Leroу", и "веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом". Сен-Жермен, упоминаемый в повести как близкий друг графини, является действующим лицом "Барнава" Жанена (где, кстати, рассказывается об оргиях Клеопатры, чей образ весьма заинтересовал Пушкина). Построение повести из кратких глав, с обязательным эпиграфом (зачастую на изысканном французском языке) буквально схоже с построением "Барнава" и "Исповеди".

Но этими деталями взаимосвязь "Пиковой дамы" с творчеством Жанена, при общей ориентации повести на француз-

скую литературу, не исчерпывается. Она проходит гораздо глубже. Важным свидетельством этого является упоминание “неистовых романов” в самом тексте произведения.

- Paul! — закричала графиня из-за ширмов — пришли мне какой-нибудь новый роман, только пожалуйста, не из нынешних
- Как это, grand maman?
- То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!
- Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русскич?
- А разве есть русские романы?

“Утопленные тела встречаются как раз в “Мертвом осле” Жанена. И здесь, как всегда у Пушкина, внедрение каких-либо литературных произведений в кругозор персонажей является направляющим для читателя, ибо задает тему, вариацией или ответной репликой на которую и явится данный персонаж, как было и в “Евгении Онегине”, и в “Дубровском”, и в “Капитанской дочке”. По ходу действия наши предположения подтверждаются. В повести и совершается преступление, и фигурирует мертвое тело. В изображении старухи ночью видно отражение гальванизации утопленника из “Мертвого осла”:

Графиня сидела вся желтая, шевеля губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли. смотря на нее можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытного гальванизма

По “неистой” схеме выстраивается и образ главного героя. По словам Томского, “Этот Германн лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю у него на совести по крайней мере три злодейства”. Таким же видела его и Лиза, и, “благодаря новейшим романам, это, уже пошлое лицо, пугало и пленяло ее воображение”. И действительно, Германн вскоре оказывается “разбойником, убийцей старой ее благодетельницы”.

—Вы чудовище! — сказала наконец Лизавета Ивановна.

—Я не хотел ее смерти, — отвечал Германн. — Пистолет мой был не заряжен.

Да, перед нами явное проигрывание ужасных сюжетов, но то, что пистолет у Германна на самом деле не заряжен, дает и ситуации, и образу совершенно новый поворот. Ужасное здесь ушло вглубь человеческой души, которая настолько черна, что убивает и одной мыслью. У инженера были на совести три злодейства — его мечта о трех картах — еще и до смерти графини. Такая же трансформация “ужасного” — от внешнего проявления к внутреннему, психоло-

гическому — прошла и в творчестве Жанена — от “Мертвого осла” к “Исповеди”. Но объединяющая оба романа тема смерти, ставшая такой странной психологической загадкой в “Исповеди”, является ключевой и для “Пиковой дамы”, где Ю.М.Лотман выделяет антитезу живого (движущегося) и мертвого (застывшего) ¹⁴.

Борьбе жизни и смерти оба писателя придают социальный характер, охватывая ею целые поколения: “Горе состарившимся, — пишет Жанен в предисловии к “Исповеди”, — не могущим умереть, которые пытаются продлить агонию, смешавшись с жизнью новых поколений... Случилось так, что народившееся поколение оказалось стесненным в жестких и крепких объятиях уходящего и смешалось в принципах. Прошлое смешалось с настоящим. Отжившие предрасудки затемнили настоящие верования. Мир забывает свой возраст: слабоумный старец и воспламененный юноша равно бредят, и между противоречивыми страстями завязывается борьба, поминутно сбивающая неуверенное человечество с его пути. От этого могут последовать огромные беды, общие и частные: сначала застаивается общество, затем заблуждается индивид. Вот что мы наблюдаем на двусмысленном поколении своего времени” ¹⁵.

Пушкин никогда не снизошел бы до такой прямой декларации. Но при своем интересе к социальному роману он не мог пройти мимо проблематики Жанена. В самом деле, противостояние между Германном и графиней оказывается конфликтом между прошлым и настоящим. Прошлое — мертво: графиня являет собой “живой труп”, по инерции цепляющийся за существование: “она участвовала во всех суетностях большого света, таскалась на балы, где сидела в углу... как уродливое и необходимое украшение бальной залы”, лицо у ней “мертвое”, глаза — “бессмысленны”... внутренне же ее мертвенность сказывалась в том, что она была “скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему”. Так графиня встает на пути Лизы и Германа, но в случае с последним ситуация особо усложнена. Помимо желанья вырвать заветную тайну, Германа влечет к графине некая “неведомая сила”. В его душе, под бешеной игрой страстей, также обретается мертвенность, поскольку главная из этих страстей — наполеоновская жажда могущества — неподвижна и убийственна по своей природе. Есть странная закономерность в том, что Герман обратился за помощью ночью к полумертвой старухе-графине, чего не пришлось в голову никому из молодых людей, слышавших анекдот, даже ее внуку Томскому. Обращение за помощью к мертвецу — древнейший мифологический мотив. Гюго иронически использовал его в “Последнем дне приговоренного к казни”, где жандарм умоляет узника после казни явиться к нему и предсказать выигрышные билеты лотереи. Пушкин, несомненно, держал в уме этот эпизод при

написании “Пиковой дамы”. Но если для героя Гюго обращение к нему как к будущему мертвецу звучит изощренным издевательством, то графиня при подобной же просьбе Германна никак не реагирует, будучи мертвой в самом деле. Далее по логике мифа следует, что старуха может открыть тайну только любовнику, такому же мертвому, как она (как открыла когда-то при жизни Чаплинскому). И Германн действительно идет по пути смерти, последовательно отрешаясь от всех жизненных страстей: “Будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитывал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее”. Уже от этой первой фразы Германна веет настораживающим холодом, особенно если вспомнить, что игра воспринималась Пушкиным как аллегория жизни вообще, как “модель и социального мира, и универсума”¹⁶. Потом Германн отрекается и от другого жизненного начала — от любви. “Роковой ночью”, когда он, прячась от Лизы, “услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы”, в сердце его “отозвалось нечто похожее на угрыzenie совести, и снова умолкло. Он окаменел”, и тем самым уподобился “сидевшей окаменев” умершей графине. Страсть к Лизе оказывается притворной, и место живой любви заступает у Германна inferнальная любовь-ненависть. Добившись свидания с Лизой, он на самом деле идет на свидание с графиней, готовый вправду стать ее любовником, и попадает в “мертвое пространство”: сначала прячется в темном, давно нежилом кабинете, обставленном обветшалой мебелью, затем спускается оттуда по заброшенной потайной лестнице, размышляя о том, что по ней “лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час... прокрадывался молодой счастливек, давно уже истлевший в могиле, а сердце его престарелой любовницы сегодня перестало биться...”. Так графиня становится “его дамой”, на что иронически намекается в надгробной проповеди: “Ангел смерти обрел ее, сказал оратор, бодрствующую... в ожидании жениха полунощного”. Умерев окончательно, графиня сама приходит к Германну, чтобы простить и наконец сообщить три карты. Это однако не мешает им питать друг к другу “тайное недоброжелательство”: “Германн верил, что мертвая старуха может иметь вредное влияние на всю его жизнь”. Слова Чекалинского “Ваша дама убита” — означают для Германна одновременно и проигрыш, и разоблачение в интриге с графиней, и в убийстве, и собственную гибель.

Такое причудливое сочетание мотивов любви и смерти находит прямые аналогии в романах Жанена. В “Мертвом осле”, к примеру, перед читателями проходит целый ряд смертей из-за любви, причем смерть то оказывается мнимой, то безобразный труп любовника пытаются оживить с помощью гальванизма на глазах

возлюбленной, то казненную Генриэтту похищают из могилы у возлюбленного. Вообще, изображение в "Пиковой даме" мертвого тела графини является прямым наследием "неистового романтизма". Невольно возникает в памяти намерение Жанена, "срывая дерзко одежды, наилучше сшитые, обрывая малейшие шнуры, обнажать безобразие самое скрытое..."¹⁷. В "Исповеди" также имеет место симбиоз любви и смерти, создающий целый ряд сюжетных параллелей с "Пиковой дамой". Так Анна, невеста Анатоля, скорострительно умирает от удара, когда к ней ночью врывается жених. В "Пиковую даму" эта сцена переносится в реалистически мотивированном виде: Германн, "жених полуночный", дерзко проникает ночью к своей роковой "избраннице", оказывается "причиной ее смерти". В "Исповеди", совершив преступление, "которому даже нет названия" Анатолий в смертельной тоске решает облегчить душу покаянием (хотя давно не верует всерьез) и начинает безуспешно искать исповедника, способного понять и объяснить ему его грех. Не верующий, но суеверный Германн так же идет в церковь на отпевание графини, желая очиститься и получить прощение. Именно этот сомнительный поступок предрешает трагический конец обоим: примирение одного, как и исповедь другого, вызывают негативную реакцию высших сил. Герои фальшивят и тем самым выбиваются из жизненной колеи. Так, на похоронах графини "никто не плакал; слезы были бы — affectation. Графиня была так стара, что смерть ее никого не могла поразить, и ее родственники давно смотрели на нее как на отжившую". Германн же совершает именно affectation: "Он поклонился в землю, и несколько минут лежал на полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен, как сама покойница..." — точно желая уподобиться ей в мертвенности. Старуха насмешливо улыбнулась на его неестественность, и Германн, "поддавшись назад, оступился, и навзничь грянулся оземь", довершая скандал. В результате он вызвал ее из могилы, но так неумело, что дал возможность поразить себя. Первообраз этой сцены мы обнаруживаем в начале "Исповеди": "Вы увидите в этом правдивом рассказе, к чему может привести недоверие и как иногда лучше не верить вовсе, чем приклонить колени, когда все прочно остаются на ногах"¹⁸. Дело в том, что Анатолий, для которого поиск "настоящего" исповедника также становится "неподвижной идеей" (как для Германна идея трех карт), в конце концов нападает на его след. Но поскольку тот скрывается, отчаявшийся Анатолий разыгрывает страсть к его духовной дочери — единственной, кто знает его адрес. Добившись наконец любовного свидания в ее комнате, притворщик похищает оттуда бумагу с адресом и исчезает, даже не показавшись несчастной девушке на глаза. И равно как Германн не предвидел исхода своей авантюры, так и маловерный

Анатоль столкнулся с исповедником настолько сильным и властным, что был потрясен до глубины души и непоправимо опустошен. Первопричина гибели героев заключена, следовательно, в их "плачевном пребывании между бытием и небытием, неверием и сомнением"¹⁹. Эта двойственность, эта неопределенность между верой и неверием, жизнью и мертвенностью сделала его уязвимым, в чем Жанен обвиняет, как мы помним, все новое поколение. Германн же оказывается чужим и среди живых, и среди мертвых, ибо он не в силах довести умерщвление своих страстей до конца. Так объясняется то трагическое состояние полужизни-полусмерти, которое Пушкин и Жанен показали на своих героях. Итак, оппозиция жизни и смерти, центральная в "Пиковой даме" Пушкина, является дальнейшей разработкой этой темы, прозвучавшей в произведениях Жанена и Гюго. Предыстория этой темы в романах Жанена объясняет нам глубинную философию повести. Кроме того, при сопоставлении творчества двух писателей обнаруживается специфика пушкинского метода: заимствуя и усваивая формообразующие элементы чужого произведения, Пушкин давал затем ему интерпретацию, углубляя его содержание. И именно обилием тем и форм привлекали Пушкина романы Жанена.

¹ В полном виде напечатано в данной редакции в ППС в 10-ти томах.

Последняя строчка является воспроизведением рефрена в 3-й главе "Исповеди Ж. Жанена. См. подробнее об этом переводе у Тома шевского Б.В. в его кн. : Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 380.

² См. статью Виноградова В.В. "Романтический натурализм" // Эволюция русского натурализма. Л., 1929.

³ Janin J. L'âne mort. Paris, 1842. P. 36.

⁴ Там же. С. 2.

⁵ Там же. С. 35.

⁶ См. об этом вышеупомянутую статью Виноградова В.В. "Романтический натурализм".

⁷ Janin J. L'âne mort. P. 205 — 206.

⁸ Телескоп. 1831. № 15. С. 101.

⁹ Сын Отечества и Северный Архив, 1831. Т. 22, ч. 58. С. 241.

¹⁰ Пушкин А.С. Письма к Е.М.Хитрово... Л., 1929. С. 116.

¹¹ Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. С. 165, 173.

¹² Тамарченко Н.Д. Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского // Ф.М.Достоевский. Н.А.Некрасов / Под ред. Скатова Н.Н. Л., 1974. С. 26.

¹³ Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. С. 479.

¹⁴ Лотман Ю.М. "Пиковая дама" и тема карт и карточной игры в русской

литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избр. статьи в 3-х т. Т. 2. Таллин, 1992. С. 408 — 409.

¹⁵ Janin J. La Confession. Paris. T. I. P. 3.

¹⁶ Лотман Ю.М. Избр. статьи в 3-х т. Т. 2. С. 369 — 400.

¹⁷ Janin J. L'âne mort. P. 36.

¹⁸ Janin J. La Confession. T. I. P. 5.

¹⁹ Там же.

РОССИЙСКИЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

1996

№ 8

Отделение литературы и языка Российской академии наук
Институт научной информации по общественным наукам РАН
Международное общество культурных связей с Индией

Издается с 1993 года

К 200 - ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ А.С.ПУШКИНА Тематический номер

СОДЕРЖАНИЕ

Из пушкиноведческих разысканий

В.И.Кулешов. Духовный путь Пушкина (К пересмотру концепций)	3
А.А.Смирнов. Романтика дружбы в лирике Пушкина	13
М.В.Строганов. О роли предания в исторических сочинениях А.С.Пушкина	23
Д.П.Ивинский. "Медный всадник" Пушкина и "Отрывок" III части "Дядюв" Мицкевича	32
А.Б.Криницын. Пушкин и Жюль Жанен	37
И.С.Кузнецов. Элегия Пушкина "Брожу ли я вдоль улиц шумных..." .	49
Т.К.Батурова. Пушкин и альманах "Уrania"	56
Г.В.Зыкова. "Цыганы" и опера Вебера "Преццоза"	65

К "Евгению Онегину"

Ю.В.Стенник. Традиции Державина в "Евгении Онегине"	68
Н.Л.Дмитриева. Татьяна и Полина (Пушкин и Загоскин)	77
Г.В.Краснов. Соседи в поэтическом мире "Евгения Онегина"	85
В.А.Кошелев. Именник "Евгения Онегина" в функциональном аспекте .	91
Е.Я.Вольская. "Куплет Татьяне"	101
Е.А.Пономарева. О какой "грамматике" речь?	106
Н.И.Михайлова. "И учит азбуке детей"	111
А.В.Наумов. "Евгений Онегин" глазами криминалиста	114