
Ю. М. Лотман

ИДЕЙНАЯ СТРУКТУРА ПОЭМЫ ПУШКИНА «АНДЖЕЛО»

Литературная судьба «Анджело» своеобразна: встреченная всеобщим недоумением, поэма вскоре была забыта. Ее противопоставляли произведениям, отвечающим на актуальные вопросы жизни, и видели в ней образец чисто литературной стилизации. Уже автор первого печатного отзыва на поэму, отражая мнение кружка Надеждина, упрекнул Пушкина за нежелание обращать «внимание на современное», за стремление «идти назад»¹. Такой же подход определил устойчиво отрицательное отношение Белинского к поэме. Но и для представителя «эстетической критики» Дружинина «Анджело» представлялась «вещью странною и загадочною»². В дальнейшем к исследованию поэмы обращался ряд пушкинистов. Сводку их суждений читатель найдет в коллективном труде «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (глава написана В. Б. Сандомирской)³. Однако, завершая обзор, автор заключает его утверждением, что замысел поэмы «до сих пор остается в значительной мере «белым пятном» в исследовании идейно-творческой эволюции Пушкина»⁴.

* * *

«Анджело» остается до сих пор «загадочной», по выражению Б. С. Мейлаха, поэмой. Возможно, что уяснение некоторых сторон пушкинского замысла приблизится, если мы на время отвлечемся от созданного Пушкиным текста и поставим вопрос так: «Что обусловило столь длительный интерес Пушкина к шекспировской комедии «Мера за меру»?».

¹Анонимная рецензия в «Молве» (1834, № 21, стр. 340).

²А. В. Дружинин. Собр. соч., СПб, т. VII, стр. 558.

³См.: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», коллективная монография под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха, М.—Л., «Наука», 1966, стр. 394—398.

⁴Там же, стр. 398.

Бесспорно, что «Мера за меру», в первую очередь, привлекала Пушкина как одна из вершин художественного гения Шекспира. В заметках, публикуемых обычно под условным заглавием «О народности в литературе» (1826?), он назвал комедию рядом с «Гамлетом» и «Отелло» в качестве образца народности. Позже в «Table—Talk» Пушкин привел три шекспировских характера как образцы его «многостороннего гения». Один из них — Анджело, поставленный в ряд с Шейлоком и Фальстафом⁵.

Однако не только прямые упоминания свидетельствуют о пристальном интересе к этой комедии — в различных текстах Пушкина мы находим, возможно, бессознательные, реминисценции из «Меры за меру».

Вряд ли Пушкин, когда вкладывал в уста капитанши из «Капитанской дочки» знаменитую формулу судебной мудрости: «Разбери Прохорова с Устиньей, кто прав, кто виноват. Да обоих и накажи» (VIII I, 296), думал о сознательной цитате из «Меры за меру», где Анджело, разбирая дело Пены и Помпея, говорит Эскалу:

Все это тянется как ночь в России...

...Я ухожу. Вы выслушайте их.

Надеюсь, повод выдрать всех найдется.

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Хотя уже упоминание России, конечно, обратило внимание Пушкина на эти стихи любимой комедии. Можно было бы привести и другие примеры, свидетельствующие о том, что комедия глубоко вошла в сознание Пушкина и стала источником ряда произвольных цитат в самых различных его произведениях.

Интерес к «Мере за меру», очевидно, возрос в 1830-е гг. В 1833 г. Пушкин начинает перевод этой комедии («Вам объяснить правления начала...», III, кн. I, стр. 324—325), но по неясным причинам оставляет замысел. Тогда же он приступает к созданию поэмы «Анджело», снабдив ее в одной из черновых рукописей подзаголовком: «Повесть, взятая из Шекспировой трагедии: «Measure for Measure». 27 октября 1833 г. рукопись поэмы, как свидетельствует авторская помета, была закончена. В 1834 г. во второй части сборника «Новоселье» поэма увидела свет.

⁵См.: Пушкин. Полное собрание сочинений в шестнадцати томах. АН СССР, т. 12, стр. 160. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

Есть все основания полагать, что всей этой работе предшествовало повторное чтение комедии (в том, что перевод и пересказ сопровождался постоянным общением с шекспировским текстом, сомневаться не приходится). Поскольку и попытка перевода шекспировского текста и стихотворная переработка его уникальны в творчестве Пушкина, вполне уместен вопрос о причинах этого специального интереса — общая ссылка на реализм и художественные достоинства шекспировской комедии мало что объясняют — очевидно, что по этому признаку она не могла быть выделена из числа других пьес драматурга и столь решительно им предпочтена.

Вспомним сюжет шекспировской комедии. Известный знаток творчества Шекспира А. А. Смирнов следующим образом его резюмировал: «Сюжет пьесы восходит к популярному в средние века и в эпоху Возрождения рассказу, весьма распространенному не только в виде устного предания, но и в новеллистической и драматической обработке. В основном он сводится к следующему: возлюбленная или сестра приговоренного к смертной казни просит у судьи о его помиловании; судья обещает исполнить ее просьбу при условии, если она пожертвует ему своей невинностью. Получив желаемый дар, судья тем не менее велит привести приговор в исполнение; по жалобе пострадавшей правитель велит обидчику жениться на своей жертве, а после свадебного обряда казнит его»⁶.

Такое изложение сюжета «снимает» с шекспировской комедии лишь один событийный пласт — тот, который удобнее будет называть «новеллистическим». Однако в поэмах Пушкина мы часто сталкиваемся с двуслойной организацией сюжета — новеллистический пласт накладывается на более глубокий философский. Так построены, например, «Граф Нулин» и «Медный всадник» (в определенной мере — и «Полтава»). Оба пласта соотносятся и «просвечивают» друг сквозь друга, создавая конструкцию большой идейной и художественной емкости. Не было ли в сюжете шекспировской комедии элементов, которые в сознании Пушкина могли бы ассоциироваться с глубинным пластом событий? Попробуем пересказать ту сторону сюжета, которая совершенно выпала при изложении А. А. Смирнова: глава государства, не в силах справиться с охватившими страну беззакониями, исчезает (объявляется умершим, ушедшим в монастырь или путешествующим), оставляя вместо себя сурового наместника. Однако наместник сам

⁶Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах, т. 6, М., «Искусство», 1960, стр. 634.

оказывается еще худшим беззаконником. Его строгость не исправляет, а еще более ухудшает дела в государстве (свидетельством чего и является инкорпорированный в текст новеллистический эпизод). Подлинный глава государства возвращается, наказывает виновных и утверждает «хороший» порядок.

При таком пересказе, прежде всего, бросается в глаза отчетливо мифологическая основа сюжета:

1) Отмечается порча жизненного порядка.

2) Тот, кто возглавляет этот порядок, в своем настоящем виде бессилен его исправить: он должен уйти как виновник порчи и вернуться в качестве спасителя (в мифологической протооснове, конечно, — умереть и воскреснуть, в исторических легендах и литературных сюжетах нового времени — уйти; считается умершим и внезапно вернуться).

3) В промежутке между **уходом** и **возвращением** появляется псевдоспаситель, который сначала принимается за истинного избавителя⁷. Появление его означает кульминацию «порчи» времени, а гибель его — начало возрождения.

Связь этого плана сюжета с мифом очевидна⁸.

Итак, перед нами текст с мифологической основой, трансформированный в историческую легенду о монархе, который сам испортил свою страну, ушел, вверив дело исправления суровому праведнику, на поверку оказавшемуся ловким лицемером, и затем вернулся как избавитель.

Ассоциировался ли такой сюжет в начале 1830-х гг. с какими-либо современными представлениями?

* * *

Смерть Александра I вызвала многочисленные толки и сразу начала обрастать легендами. А. Булгаков писал брату

⁷Ср. внешнее подобие Антихриста Христу, создающее для человека постоянную угрозу спутать их. Так, в «Киево-Печерском патерике» дьявол, являясь святому, говорит: «Исакые, сей есть Христос, пад поклонися ему», — и святой верит ему. Д. Абрамович. Киевско-Печерський патерик. V, Киев, 1930, стр. 186.

Характерно, что старообрядческий законоучитель XVIII в. Феодосий Васильев называл дьявола: «злый вождь, агнец неправедный», объясняя со ссылкой на св. Ипполита: «Во всем хочет льстец уподобиться Сыну Божию: лев Христос, лев антихрист, явися агнец Христос, явится и антихрист агнец...». Ср.: Ю. Лотман и Б. Успенский. О семиотическом механизме культуры. Труды по знаковым системам, V, Тарту, 1971, стр. 154—155.

⁸См., например, Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, ed. Gallimard, 1963, pp. 54—78.

Константину 27 января 1826 г.: «Не поверишь, что за вздорные слухи распространяют кумушки и пустословы по городу». В 1826 г. московский дворовый Федор Федоров составил запись почти четырех десятков слухов: «Московские повести или новые правдивые и ложные слухи, которые после виднее означутся, которые правдивые, а которые лживые, а теперь утвердить ни одних не могу, но решился на досуге списывать для дальнейшего время незабвенного, именно 1825 года с декабря 25-го дня»⁹.

Целый букет слухов и легенд пересказывается в письме некоего солдата музыкальной команды Евдокима летом 1826 г.¹⁰ В легендах различаются две разновидности: 1) Государь убит злодеями-господами, хотевшими, по выражению солдата Евдокима, «установить закон мasonicкой веры и закон республики» и 2) Государь не умирал вовсе — он жив и скрылся. В ряде случаев эти версии синтезируются и принимают такой вид: государя хотели убить, а он скрылся (убили подставное лицо) и странствует «в сокрытии». 37-й слух из числа записанных Федором Федоровым гласил: «Государево тело сам государь станет встречать свое тело»¹¹.

Во всех этих случаях отчетливо проступают признаки мифологизирующей природы мышления их создателей: смерть — не конец, а начало сюжета (поскольку действие переносится на человека, мотив воскресения заменяется ложной смертью и подменой). Однако именно установление мифологической основы слухов и легенд позволяет предположить, что мы имеем дело с нарочито неполной их записью (о причинах неполноты речь пойдет в дальнейшем). Неизбежным компонентом легенд этого типа в их полном виде должно быть возвращение героя. Это вытекает из самой сущности легенды о мнимой смерти и ее связи с мифом о смерти (уходе, исчезновении) и воскресении (возвращении), воцарении в новом блеске. Неизбежность этого завершающего сюжет эле-

⁹Источник этот описан и широко цитируется в книгах: Г. Василич. Император Александр I и старец Федор Кузьмич, 4-е изд. М., 1911, стр. 89—91; проф. К. В. Кудряшов. Александр Первый и тайна Федора Козьмича, Птб, 1923, стр. 43—47.

Сборник Федора Федорова анализируется в специальных работах: Б. Е. Сыроечковский. Московские слухи 1825—1826 гг., «Каторга и ссылка», М., № 3 (112); С. Н. Чернов. Слухи 1825—1826 гг. (Фольклор и история), в кн. «У истоков русского освободительного движения», Саратов, 1960.

¹⁰См.: К. В. Кудряшов, цит. соч., стр. 45—46.

¹¹Г. Василич, стр. 90.

мента вытекает из того, что сама идея смерти (божества или заменяющего его в позднейших легендах персонажа) обусловлена мотивом старения мира и необходимости его обновления (в последующих исторических легендах заменяемом представлениями о разного рода социальных и политических неправильностях, которые следует исправить). Но это обновление возможно лишь как результат возрождения бога или богоподобного героя. Поэтому и в легендах о героях, умерших временно или не умерших, а удалившихся (на остров, в далекие земли, в горную пещеру) и пребывающих там в неизвестности или во сне, для слушателя самый факт удаления не нейтрален, а является показателем того, что жизнь стала «очень плохой». Переход же к «очень хорошей» неотделим от возвращения героя. Отчетливо «мифологичен» слух № 28, в котором возвращение свергнутого «господами» Константина и уничтожение «варварского на все российское престонородие самовластного и тяжкого притеснения» связывалось с выраженной рашным стихом формулой: «По открытии весны и наступлении лета совсем будет новое, а не это». Здесь характерно и то, что решение социальных вопросов мыслится как часть полного обновления вселенной, и то, что обновление это приурочивается ко времени пасхи — мифологическому сроку воскресения.

Отсутствие в известных нам записях этой части сюжета (предсказаний возвращения Александра) знаменательно и легко объяснимо: если повторять и, тем более, фиксировать на бумаге слухи о том, что Александр избежал смерти, было вполне безопасно (особенно в связи с их антидекабристской окраской), то вторая часть приобрела совсем иной смысл: разговоры о возвращении на престол бывшего царя не могли не означать того, что правящий царь — «ненастоящий»¹². Он

¹²Гротескно-комические ситуации «Ревизора» постоянно вращаются вокруг тех же проблем «исчезновения» правителя («...странно: директор уехал, куда уехал неизвестно. Ну, натурально, пошли толки: как, что, кому занять место?» — Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч.: IV, Изд. АН СССР, 1951, стр. 50), путаницы «настоящий—ненастоящий» («Сосульку, тряпку принял за важного человека», «В том-то и штука, что он и не уполномоченный и не особа!», там же, стр. 93—94, 90), «воцарения» «ненастоящего» и последующего появления «настоящего» («Прибывший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе», там же, стр. 95). Для понимания мифолого-эсхатологической основы заключительной сцены важно то, что появление «настоящего» связано с непосредственным вмешательством высшей в пределах данной системы иерархической инстанции («по именному повелению») и судом, который, естественно, должен положить конец царству неправды и начать «новый век». Гоголь, внимательно

начинал ассоциироваться с крайними проявлениями того зла, исчезновение которого последует за возвращением «настоящего». Естественно, что такого рода слухи уже не были, с правительственной точки зрения, простой «нелепостью», и доверять бумаге было опасно.

То, что слухи эти были известны широкому кругу современников, — факт документальный. Странно было бы полагать, что Пушкин их не знал. Но возникали ли подобные ассоциации в его голове при чтении «Меры за меру»?

Ответ на этот вопрос мы можем получить несколько необычным путем: рассмотрим, что не перевел (или не пересказал) Пушкин из шекспировского текста. Просмотр убеждает нас в том, что места, которые для русского читателя могли прозвучать как слишком откровенные намеки на хорошо известные ему события и слухи, Пушкин последовательно исключал. Приведем наиболее бросающиеся в глаза (в переводе Т. Щепкиной-Куперник, английский текст дается под строкой).

У Шекспира Герцог оставляет власть и исчезает с политической арены (распространяя известия «о смерти герцога, не то о его уходе в монастырь»¹³), поскольку не может пресечь то зло, распространению которого сам потворствовал:

Моя вина — я дал народу волю.
Тиранством было бы его карать
За то, что я же разрешал им делать:
Ведь не карая, мы уж позволяем.
Вот почему я это возложил
На Анджело: он именем моим
Пускай карает, я же в стороне
Останусь и злословью не подвергнусь. (VI, 173)¹⁴.

изучивший все, что касалось мира чиновников, не мог не знать, что обычной формой ревизии была сенатская. Не случайно, именное повеление появилось в реплике жандарма лишь в дальнейшем; вначале было просто: «Приехавший чиновник требует городничего и всех чиновников к себе» (там же, стр. 226), затем — упоминание Петербурга («приехавший чиновник из Петербурга», стр. 458, прим. 2). Но в том то и дело, что Гоголю нужна была не обычная ревизия, а нечто, с чем зритель мог бы связать эмоции конца мира городничих.

С проблематикой «возвращение ненастоящего — возвращение настоящего» связано глубоко коренящееся в народной психологии России XVIII—нач. XIX вв. явление самозванчества. См.: К. В. Сивков. Самозванчество в России в последней трети XVIII в., «Исторические записки», т. 31, 1950; К. В. Чистов, Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв., М., изд. «Наука», 1967, гл. I.

¹³Уильям Шекспир. Полн. собр. соч. в VIII тт., т. 6, стр. 243. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

Как мы видели, и в народных слухах уход Александра связывался с получением им известия о заговоре декабристов («господ»). Это—версии о переодевании, убийстве подмененного солдата и бегстве императора. Лица более осведомленные могли обратить внимание на то, что роковой перелом в течении болезни императора произошел между 11 и 14 ноября (до этого никто и не помышлял о смерти обладавшего незаурядной физической крепостью Александра Павловича), а именно в ночь с 10 на 11 ноября он принял приехавшего в Таганрог с секретным доносом унтер-офицера Шервуда, сообщившего потрясшие императора известия о размахе деятельности тайного общества. Конечно, в ближайшие за тем дни это свидание составляло государственную тайну и известно было только Дибичу. Но после того, как правительство Николая I гласно объявило донос Шервуда образцом гражданской доблести (доносчик получил прибавление к фамилии «Верный», что вызвало насмешки в обществе и было переименовано в собачью кличку «Фиделька»), разговоры об этой встрече и возможная связь ее с «уходом» императора могли возникать в обществе и доходить до слуха Пушкина. Если к этому добавить, что в обществе помнили о полулегальном периоде декабризма — эпохе Союза Благоденствия, существование которого, по крайней мере со времен доноса Грибовского, было известно Александру I, и передавали слова императора о том, что он не имеет морального права карать за то, что сам разрешал (известен рассказ Васильчикова о реакции Александра на донос Грибовского в 1821 г. Император сказал: «Вы служили мне с начала моего царствования, вы знаете, что я разделял и поощрял эти иллюзии и эти заблуждения; не мне принимать строгие меры»¹⁵). Историк имел причины заключить: «Алек-

¹⁴'Twas my fault to give the people scope,
'Twould be my tyranny to strike, and gall their
For what I bid them do: for we bid this be done
When evil deeds have their permissive pass
And not the punishment. Therefore, indeed my father,
I have on Angelo impos'd the office.

The Dramatic Works of William Shakespeare Edinburgh.
В дальнейшем: Shakespeare, p. 310.

¹⁵Проф. А. Е. Пресняков. Александр I, Птб., 1824, стр. 177.

сандр имел в конце жизни основания сказать, что сам сеял начала тех идей, которые вскормили движение декабристов»^{15 а}) — то возможность параллели с Герцогом Шекспира делается очевидной.

Если это место Пушкин пересказал, хотя и со значительным смягчением (например, выпустив в речи Герцога слова «моя вина»), то те, о которых речь пойдет в дальнейшем, были полностью опущены.

В свете этой аналогии приобретала особый смысл подчеркнутость того, что назначение Анджело неожиданно — при этом обойден старший по возрасту и более ожидаемый наследник власти Эскал:

Хоть и старше
Эскал — тебе помощником он будет.
(VI, 162—163)¹⁶.

Место это могло звучать как намек на устранение от власти Константина (роль этого эпизода в общей драме декабря 1925 г. была слишком хорошо памятна).

Наконец, в момент суда Герцога над Анджело в комедии Шекспира подвергается обсуждению вопрос о том, наказуемы ли намерения наряду с делами:

Намеренья он злого не исполнил,
И так оно намереньем осталось.
Намеренье, погибшее в пути,
Пускай и похоронено там будет.
Намеренья — ведь это только мысли. (VI, 275)¹⁶

Этот вопрос, уж вне всяких сомнений, не мог не вызывать актуальных ассоциаций: главным, караемым наиболее тяжело, преступлением заговорщиков суд считал намерение царубийства. Юридическую несостоятельность кары за намерение энергично подчеркивал в 1826 г. кн. П. А. Вяземский. Он писал: «Помысливших о перемене в нашем политическом быту роковою волною прибывало к бедственной необходимости царубийства и с такою же силою отбивало: а доказательство тому — царубийство не было совершено. Все осталось на

^{15 а} Там же, стр. 59.

¹⁶...Old Escalus,

Though first in question, is thy secondary. (p. 308).

^{16 а} His act did not o'ertake his bad intent,

And must be buried but as an intent,

That perish'd by the way: thought are not

Subintents but merely thoughts. (p. 331).

словах и на бумаге, потому что в заговоре не было ни одного царевубийцы. Я не вижу их и на Сенатской площади 14 декабря, точно так же, как не вижу героя в каждом воине на поле сражения. Может быть, он еще струсит и убежит от огня. Вы не даёте георгиевских крестов за одно намерение и в надежде будущих подвигов: зачем же казните преждевременно. Убийственную болтовню (*bavardage atroce*, как я назвал, прочитавши все сказанное о них в докладе комиссии) ставите вы на одну доску с убийством уже совершенным»¹⁷. В связи с делом декабристов вопрос о неподсудности нереализованных намерений широко обсуждался современниками, что Пушкину было, конечно, известно.

Прочитированные выше места «Меры за меру» не попали в пушкинское изложение поэмы, равно как и другие, менее яркие, но все же, бесспорно, дающие основания для аллюзий стихи шекспировского текста. Последовательность пушкинских исключений этих мест свидетельствует, с одной стороны, о том, что поэт их замечал, и, следовательно, неопровержимо говорит о том, что чтение «Меры за меру» *воспринималось Пушкиным* в кругу остро актуальных размышлений, с другой, — что прямые «применения» текста своей «итальянской поэмы» к современности поэт считал нежелательными¹⁸. Именно с необходимостью ряда исключений, возможно, связан отказ Пушкина от перевода «Меры за меру» и обращение к вольному пересказу.

Рассмотрение причин * * * обращения Пушкина к шекспировской комедии раскрывает некоторые стороны структуры пушкинской поэмы.

В сюжетной организации «Анджело» выделяются три структурных пласта:

- 1) Пласт, организуемый законами новеллистического построения.
- 2) Пласт, организуемый принципами народно-мифологического сознания.
- 3) Эпизоды, связанные с политической концепцией «власти» и «милосердия», роднящие «Анджело» с «Капитанской доч-

¹⁷Цит. по: Ю. М. Лотман. П. А. Вяземский и движение декабристов. Труды по русской и славянской философии, т. III, Уч. зап. Тартуского гос. университета, вып. 98, Тарту, 1960, стр. 134.

¹⁸На то, что метод политических аллюзий в эти годы был совершенно чужд поэтике Пушкина, именно в связи с «Анджело», указал Б. С. Мейлах в докладе на XVI Всесоюзной Пушкинской конференции; см. также: «Неделя», 6 декабря 1964 г.

кой», «Пиром Петра Великого» и рядом других произведений позднего Пушкина.

Следует сразу же подчеркнуть, что все эти — довольно далекие друг от друга — идейно-художественные конструкции находили опору в поразительном по богатству и глубине мыслей шекспировском тексте.

Все три идейно-композиционных слоя пушкинской поэмы, накладываясь друг на друга, охватывают каждый художественное пространство между первой и последней строками. Однако художественная активность их неравномерна. Так, с точки зрения «новеллистического» пласта, первые строфы поэмы представляют лишь сюжетную экспозицию, вводящую в художественное пространство, в котором еще предстоит развиваться сюжету. Сюжетное развитие на этом уровне начинается развертываться лишь с IV строфы первой части («Лишь только Анджело вступил во управленья»), а основное, определяющее сюжетный конфликт событие — строфы VI («Так Анджело на всех навел невольной дрожью»). В конце V строфы части третьей наступает развязка и дальнейшее получает характер почти формальной сюжетной концовки (как писал по другому поводу Пушкин: «Героя надобно женить, / По крайней мере уморить, / И лица прочие пристроя/, Отдав почтительный поклон, / Из лабиринта выведь вон»). Между тем для «мифологического» уровня именно здесь располагается основная организующая сюжетная линия «уход—возвращение». Для третьего — «идеологического» уровня характерно распределение значимых событийных эпизодов на всем протяжении поэмы. Такая неравномерность создает сложную смысловую «игру», обеспечивающую каждому эпизоду высокую смысловую активность.

В литературе об «Анджело» указывалось уже, что Пушкин, превратив комедию в стихотворную новеллу, вернул сюжет к его исконной форме, поскольку в основе шекспировской «Меры за меру» лежит итальянская новелла эпохи Возрождения¹⁹. В недавнее время Ю. Д. Левин указал, что Пушкину была известна и более поздняя новеллистическая обработка самой комедии Шекспира²⁰. Однако уместно было бы отметить, что в определенном отношении жанр новеллы, в том

¹⁹См.: М. Н. Розанов. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина. Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова, Л., 1934.

²⁰Ю. Д. Левин. Об истоках поэмы Пушкина «Анджело». Известия, АН СССР, серия литературы и языка, т. XXVII, вып. 3, 1968, май—июнь, стр. 256.

виде, в каком он сложился к началу 1830-х гг., был ближе к драме, чем к роману, каким он начал складываться в русской литературе XIX в. Несмотря на кажущуюся парадоксальность этого тезиса, его легко подтвердить фактами. Если роман ориентировался на жизнь в ее естественном течении и, в результате, скоро начал складываться тип романного сюжета, в котором основное событие не происходит (начало положил «Евгений Онегин», традицию эту продолжил Тургенев и довел до предела Гончаров; остро событийные романы Достоевского на этом фоне воспринимались как «странные»), то новелла тяготела к анекдоту — повествованию об одном, крайне неожиданном, странном, загадочном или нелепом, но всегда выпадающем из естественного течения жизни событии. Этому соответствовали резко выделенные признаки начала и конца текста, в то время как у романа в русской его традиции они тяготели к определенной размытости (традиция, опять-таки восходящая к «Евгению Онегину»).

В отличие от романа, новелла помещала героев в экстраординарные ситуации, поэтому охотно прибегала к традиционным приемам театральной сюжетики: переодеваниям, подменам персонажей, неузнаваниям. В результате можно с почти равным основанием говорить о новеллистичности (чаще говорят — анекдотичности) сюжета «Ревизора» или театральности «Метели» или «Барышни-крестьянки». Новеллистический сюжет — и именно за это его ценили и Пушкин, и Гоголь — позволял при помощи необычной, неправдоподобной ситуации «взорвать» бытовое течение жизни и дать возможность персонажам показать себя с позиции их внутренних сущностей, глубоко запрятанных и не могущих проявиться в рутинной обыденности каждодневного существования. Понадобилась встреча с ведьмой-панночкой, чтобы в Хоме Бруте проявилась не только пошлая, но и героическая сторона натуры. Только нелепая ошибка чиновников позволяет Хлестакову раскрыться перед зрителем во всем блеске его подлинной сущности.

Такая природа жанровой структуры заставляла писателя одновременно заботиться и о невероятности ситуации, и о правдоподобии характеров. Показательно, что Пушкин неизменно перерабатывал в материале, даваемом литературной традицией, характеры, придавая им черты психологического реализма и историко-социальной конкретности, но оставлял неизменными сюжетные ситуации, сколь неправдоподобными они ни казались бы.

Этим же законам подчинена и пушкинская переработка «Меры за меру». Правда, здесь не пришлось исправлять «кривые» или «косые» речи персонажей оригинала — именно психологическая правда характеров была одним из магнитов, привлекавших Пушкина в пьесе Шекспира. Хрестоматийно известно его высказывание: «У Шекспира лицемер приносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо, он оправдывает свою жестокость глубокомысленными суждениями государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому, что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!». (XII, 160).

Стремясь к правде характеров и поступков, Пушкин насколько не был шокирован очевидным неправдоподобием шекспировского сюжета, в котором многократные подмены (Мариана подменяет Изабеллу, на плахе Клавдио заменяет Бернардин, а Бернардина — безмянный пират; Анджело не замечает ни той, ни другой подмены) и переодевания (Герцог переодевается монахом и в одной и той же сцене попеременно является то в том, то в другом обличи) обманывают людей на сцене, не обманывая их в зале. Особенности неправдоподобного сюжета воспринимаются как условность художественного языка жанра²¹, характеры же — сообщения на этом языке. Язык не может быть ни истинным, ни ложным, он просто обладает определенной, присущей ему мерой условности, сообщение же оценивается критерием истины. Столь же условен для Пушкина жанровый язык новеллы: в «Анджело» поэт сохраняет, заботясь «исключительно о правдоподобии характеров и положений», невероятную систему подмен и переодеваний. Насколько мало эта сторона поэмы заботила Пушкина своим правдоподобием, видно из того, что, видимо, учитывая нравственные требования русской цензуры, он сде-

²¹Ср. в наброске письма, адресованного, видимо, Н. Н. Раевскому-младшему: «Законы его (драматического жанра — Ю. Л.) старались обосновать на правдоподобии, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч.; какое, черт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенном на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках?»

2) *Язык*. Например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на чистом французском языке: «Увы, я слышу сладкие звуки греческой речи». Не есть ли все это условное неправдоподобие? Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобии характеров и положений» (разрядка моя — Ю. Л.; XIII, 541).

лал Мариану не оставленной невестой, как это было у Шекспира, а брошенной женой, не обращая внимания на то, что степень неправдоподобия ошибки Анджемо в этом случае резко возрастает.

* * *

Введение «мифологического» пласта в идейно-художественную структуру поэмы означало для Пушкина ориентацию на «мнение народное», на ту «тьму обычаев, поверий и привычек», в которых, по его убеждению, воплощалась народная психика. Освобождая, как мы видели, текст от того, что могло бы быть воспринято как чересчур прямолинейные намеки на современность, Пушкин получал возможность полнее высказать *сущность* народного мифа об уходящем и возвращающемся властелине, отчего глубинная мысль не только не ослаблялась, но и значительно усиливалась.

В основе интересующего нас мифа лежит трехчленная структура эсхатологического типа: 1) Мир, первоначально хороший, с течением времени портится, стареет, погружается во зло (конкретные интерпретации могут получать космологический или нравственно-политический характер). В конце этого периода происходит убийство (жертвоприношение) или изгнание (добровольное удаление, бегство, смерть и воскресение) божества (вождя, героя). Характерное временное истолкование этого периода: день (год), который завершается ~~проникнове~~нием в него тьмы — вечером (осенью). 2) В ~~мнимом~~ облике удалившегося или убитого бога или вождя ~~воцаряется~~ его антипод, чему соответствует ночь (зима). 3) Возвращается и ~~воцаряется~~ истинный бог (вождь). Эсхатологический характер его возвращения выражается в том, что оно знаменует *конец всякого зла*, окончательное осуждение и разрушение предшествующего. Мир перерождается и получает новый вид («новое небо и новая земля»). Во временном отношении это выражается в форме утверждения нового дня. Но этот новый день — не простое циклическое повторение старого. Старый протекает во времени, новый знаменует прекращением времени. По контрасту с тьмой предшествующего второго периода третьему приписывается немеркнущий свет.

Эсхатологические мифы глубоко укоренились в русском народном сознании не только до, но и послепетровской эпохи, находя опору в определенных библейских текстах.

При всем разнообразии функций эсхатологических мифов в различных культурных контекстах, взятые сами по себе,

они характеризуются максимализмом в отрицании существующего (безоговорочное и полное осуждение) и стихийно-народной революционностью (полный отказ от постепенности в изменении бытия — преображение мгновенное и всеобщее). Не случайно именно эсхатологические элементы библейской мифологии использовались в дальнейшем для оформления в различные моменты развития русской культуры социально-критических настроений (например, державинские стихи:

Воскресни, Боже, Боже правых

Приди, суди, карай лукавых
И будь един царем земли!

связывают мифологические идеи воскресения и окончательного суда, начала Нового Царства с полным осуждением социальной реальности), революционностью (ср. в «Негодованиях» Вяземского:

Он загорится день, день мятежа и казни...

или в стихотворении Пушкина «Наполеон»:

...день великий, неизбежный
Свободы яркий день вставал...

Здесь революция метафорически характеризуется как Новый День, приход дня, света (ср. эпитеты типа «яркий» и характеристика типа «загорится») или утопизмом (например, эсхатологическое истолкование момента явления Христа как мига преображения вселенной и одновременно как реализации утопии всечеловеческого счастья в картине А. Иванова).

Как мы уже отмечали, соображения осторожности, внутренней цензуры не давали тем, кто фиксировал народные толки о смерти Александра I, довести записи до неизбежной эсхатологической концовки — возвращения, якобы, не умершего императора. Доведенный до этого момента пересказ слуха обретал далее опасные черты обсуждения вопроса о законности власти царствующего императора. У этого юридического вопроса была еще одна, не менее запретная сторона: поскольку в мифологическом сознании ушедший возвращался не только самим собой, но и обретал в процессе возрождения сверхъестественную власть и силу (применительно к мифу об Александре I, уходя как император, он должен был вернуться, не только восстановив царские прерогативы, но и, бесспорно, приобретя святость; в этом смысле отождествление в народном сознании — сам он был далек от малейших попользований к самозванчеству — Федора Кузьмича с Александром Павловичем, «святого» с вновь явившимся импера-

тором — вполне закономерно), возникало опасное представление о том, что существующая власть — не только «настоящая» политически, но и власть антихриста в религиозном отношении. Именно такой смысл получало в скотических и других сектантских легендах утверждение о возвращении «настоящего» царя (чаще всего, Петра III, но иногда Павла или Александра²²).

Освободив текст поэмы от всего, что могло бы восприниматься в качестве прямого намека, Пушкин получил возможность полностью сохранить эсхатологическое заключение легенды. В этом отношении конец поэмы, несмотря на отвличенность его от конкретного русского материала, был высоко актуален, ибо концентрировал утопическую народную веру в окончательное воцарение справедливости после реализации последней части мифологической триады.

Третий идейно-сюжетный пласт создавался в определенном отталкивании и от исходной шекспировской структуры, и от народно-мифологических представлений.

Нам уже приходилось говорить о том, какое значение в идеологической позиции Пушкина 1830-х гг. имела концепция милости — противопоставление норм человеческих отношений, основанных на доброте и гуманности, формально юридическому, государственно-бюрократическому подходу. Этим объясняется, иначе решительно непонятное, противопоставление милости справедливости, которое мы находим в «Капитанской дочке»: «Противопоставление милости и правосудия, невозможное ни для просветителей XVIII в., ни для декабристов, глубоко знаменательно для Пушкина (...). В основе авторской позиции лежит стремление к политике, возводящей человечность в государственный принцип (...)»²³. На фоне все резче выступавшей в политической жизни Европы 1830-х гг. губительной формалистики буржуазного общества и разочарования в возможностях формально-юридической демократии в общественной мысли эпохи наметилась идеализация монархий (или других форм личной власти). В противовес политической борьбе буржуазии за формальную демократию, порой возникал утопический идеал общества, упорядоченного социально, в основе которого лежат подлинные

²²См.: Ф. В. Ливанов. Раскольники и острожники, т. IV, СПб., 1873, стр. 479—485.

²³См.: Ю. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки». Пушкинский сборник. Псков, 1962, стр. 16.

человеческие ценности: братство, любовь, доброта, вдохновение, милосердие, — а власть отдана в руки патриархального монарха, заменяющего государственность, закон и бюрократию лично-человеческими отношениями с подданными. При всей очевидной ниванности такого идеала, он был достаточно распространен, в разных своих вариантах захватывая широкую полосу общественной мысли от утопистов 1830-х гг. до Гоголя. Идеал монарха-человека (например, в образе Петра) не был чужд Пушкину. Здесь возникала возможность сближения между идеологией культурных верхов общества и крестьянской массы.

В кругу этих вопросов находится также проблематика третьего смыслового пласта, организующего определенные композиционные элементы поэмы.

Композиционная структура на этом уровне строится как дважды повторенный эпизод: преступление—суд—отмененная казнь. В первом случае преступление совершает Клавдио, судит его Анджело, спасает от казни Дук. Во втором преступник — Анджело, суд вершат сам Анджело и Дук. Однако параллелизм сюжетных ситуаций лишь резко оттеняет их содержательное различие: в первом случае казнь не совершается в результате обмана, во втором — из-за милосердия, в первом случае противопоставляются закон и беззаконие, во втором — закон и милосердие.

Пушкин отказался от названия «Мера за меру» (еще в белой рукописи, как отмечалось в начале, он собирался снабдить поэму подзаголовком: «Повесть, взятая из Шекспировой трагедии *Measure for measure*») не случайно. Шекспир избрал для своей комедии в качестве заглавия изречение из евангелия от Матфея (VII, 3). Отбросив проникнутое христианским анархизмом и отрицанием всякого земного суда и власти положение: «*Не судите да не судимы будете*», он заимствовал заглавие из второй части этого афоризма: «*И какою мерою мерите, — тою и вам отмерится*». В контексте шекспировской комедии это заглавие воспринималось как апология *справедливости*, возмездия каждому по его делам.

Пушкинская поэма — апология не справедливости, а *милости*, не Закона, а Человека. Незначительными, по отношению к английскому прототексту, смысловыми сдвигами достигается существенный эффект: у Шекспира смысловой вершинной комедии является сцена суда над Анджело, последующие же за ней быстро сменяющиеся друг друга браки (включая и брак Герцога) и акты милости воспринимаются как жанровая

условность (комедия не может оканчиваться казнью одного из главных героев). Они настолько противоречат общему суровому, отнюдь не комическому духу пьесы, что воспринимать их как носителей основного смысла делается невозможно.

У Пушкина основной носительницей смысла делается именно сцена милосердия. Заключительные слова поэмы: «И Дук его простил» вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму темы милости (благополучный конец отнюдь не входит в жанрово-условный язык поэмы, поэтому не воспринимается как автоматически заданный).

Зато, передав весьма близко к Шекспиру реплику Изабеллы, обращенную к Анджело:

И милость нежная твоими дхнет устами,
И новый человек ты будешь.

(V, 112, разрядка моя. — Ю. Л.).

Пушкин разошелся с духом народной эсхатологии, которая связывала обновление мира с судом и беспощадной расправой Вернувшегося. Для Пушкина же обновление связывается с прощением (ср. «Пир Петра Великого») ²⁴. Следует отметить, что у этого тезиса был добавочный, но существенный оттенок: идея милости, в первую очередь, была направлена против деспотизма тирана и бездушия закона. Но у нее был и другой смысл — она отражала стремление Пушкина смягчить жестокость социальных конфликтов. Стихийная революционность народного эсхатологизма ему была неприемлема (ср. упомянутую выше нашу работу о «Катитанской дочке»). «Милость к падшим» — в первую очередь, милость к угнетенным и их поверженным защитникам (то, что здесь Пушкин имел в виду декабристов, давно уже отмечалось). Но это и милость торжествующего или восставшего народа по отношению к побежденным. Это — вообще милость к побежденным. Пушкинская идея милосердия противоречит народной мысли о возмездии, на которой держатся все эсхатологические легенды о разрушении старого мира и его обновлении. Здесь Шекспир, озаглавивший комедию словами «Мера за меру», сливался с народным мифологизмом, а Пушкин с ним расходился.

²⁴ В научной литературе отмечалось, что тема милости в творчестве 1830-х гг. имела для Пушкина неизменно и вполне конкретный, практический поворот, связываясь с надеждами на изменение судьбы декабристов.

Мы старались показать, как в поэме Пушкина различные идейно-сюжетные пласты, совпадая и расходясь, подкрепляя друг друга и споря, образуют идейную ткань (напомним, что слово «текст» обозначает «ткань»), то есть единство.

Единство поэмы достигается соотносительностью всех его структурных пластов, тем, что, взятые в сумме, они образуют идеологический полилог²⁵. Однако структурное единство образуется в поэме и другим путем: все перечисленные выше пласты объединены включенностью в единое повествование (в этом смысле выделение их представляет искусственную аналитическую операцию). Повествование это легко могло бы быть расчленено на стилевые подсистемы. Уже свободное соединение летописного тона, дающего описание событий в третьем лице и прошедшем времени и включающего такие характерные летописные элементы, как вымышленные «речи», с драматизированными сценами, в которых все персонажи говорят в первом лице и подразумевается, что речи их — фиксация в письменном тексте действительно сказанного (в первом случае прямая речь означает: «Он мог бы сказать» или «он как бы говорил», во втором — «он сказал») — образует соединение разнородных стилевых систем. Однако все эти (и другие)²⁶ стилевые элементы объединяются одним общим признаком: простонародностью. Грубоватая простота, соединенная с площадной шуткой («И ухо стал себе почесывать народ /И говорить: «Эхе! да этот уж не тот» и др.), характеризую-

²⁵«Анджело» относится к наиболее зрелым произведениям Пушкина по его собственной оценке. Пушкин говорил Нашекину: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу или думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не писал» (П. И. Бартевев. Рассказы о Пушкине, М., 1925, стр. 47). Сближение художественной структуры поэмы с полифоническим романом XIX в., о котором см. работы М. М. Бахтина, не представляется натяжкой.

²⁶Объектом специального изучения должна быть своеобразная строфика поэмы с подчеркнутой неурегулированностью числа стихов в строфе и, однако, с отчетливыми признаками строфичности в общем построении текста. Следует иметь в виду, что текст поэмы создавался уже после овладения онегинской строфой и октавами. С этой точки зрения «Анджело» «расположен» на перекрестке между «болтливыми» строфическими поэмами типа «Домика в Коломне» и «Евгением Онегиным», с одной стороны, и «серьезными», тяготеющими к монологу, поэмами типа «Полтавы» или «Медного всадника», в которых Пушкин избегал строфического построения текста.

ет как речь повествователя, так и слова персонажей. Это имело для Пушкина особый смысл. Как мы видели, в поэме воспроизведены народная и выработанная на вершинах культуры концепции власти. При всем социальном и интеллектуальном разрыве между ними, по мнению Пушкина, была сфера, в которой мысль народа и мысль культурной элиты сливаются, — это область нагой и неприкрытой ухищрениями жеманства простонародной речи. Жеманство чуждо верхам и низам общества — оно возникает, когда поэзия создается «средним классом». В этом Пушкин видел причину чопорного жеманства французских классицистов и русских журналистов-разночинцев и семинаристов 1830-х гг. В набросках к статье о драме Погодина «Марфа Посадница» он писал: в эпоху французского классицизма придворный поэт «чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он, и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить (...) спесивых своих зрителей — отसेле робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу» (XI, 179, 422).

Напыщенности и витиеватости речи «семинариста» Надеждина или болгаринско-греческой клики противопоставлялась грубоватая простота народной и светской речи:

В гостиней светской и свободной
Был принят слог простонародный.
И не пугал ничьих ушей;
Живою странностью своей
(Чему, наверно, удивится,
Готовя свой разборный лист,
Иной глубокий журналист;
Но в свете мало ль что творится,
О чем у нас же помышлял,
Быть может, жи один Журнал!) (VI, 627).

Если мы вспомним, какое значение имело в политическом сознании Пушкина сближение культурных верхов и народных низов (ср. «Дубровский»), то нам станет ясно, что проблема просторечия как основы авторского стиля и простонародности как «авторской точки зрения» приобрела характер, далеко выходящий за рамки чисто литературных поисков.

На этом пути исканий идейно-культурного синтеза народной и собственной мысли Пушкин снова встретил Шекспира: «...если герои выражаются в трагедиях Шекспира, как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные

должны выражать простые понятия, как простые люди» (XI, 179).

Шекспировская — и шире ренессансная — модель культуры давала в распоряжение Пушкина тип текста, в котором он мог выразить и свои собственные мысли и мнения, и даже предрассудки народные, слив их в противоречивое и, одновременно, гармоническое целое.

Приблизительно в то время, когда петербургская публика читала новую поэму Пушкина и завязывались первые споры вокруг этого «странного» произведения, в Сибири объявился старик, именовавший себя Феодором Козмичем. «Бывают странные сближенья...».

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

г. Псков, 1973