

ПОЭМА ПУШКИНА «АНДЖЕЛО»: ИСТОЧНИКИ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Как известно, поэма «Анджело» (1833) представляет собой переложение пьесы Шекспира «Мера за меру» (далее МЗМ). Обращение Пушкина к самой мрачной и грубой из комедий Шекспира всегда вызывало, говоря словами Алексея Веселовского, «невольное недоумение»¹. По мнению большинства современных Пушкину критиков, она не принадлежала к числу лучших шекспировских пьес и обладала серьезными изъянами. Так, У. Хэзлитт в широко известной книге «Characters of Shakespear's Plays» (1817) писал, что в МЗМ отсутствует страсть и что чувства ее героев вызывают неприятие у читателей и зрителей². В предисловии к французскому переводу пьесы (которым, наряду с английским оригиналом, пользовался Пушкин) Амадей Пишо, вторя Хэзлитту, отмечал: «В общем недостаток этой пьесы состоит в том, что она не возбуждает живого сочувствия ни к одному из персонажей. Отталкивающие характеры тоже не имеют определенных черт, если сравнить их со столь многими глубокими созданиями того же рода в других драмах Шекспира»³. Во вступительной статье к четвертому изданию французского собрания сочинений Шекспира (оно было в библиотеке Пушкина. См.: *Библиотека Пушкина*. № 1389. С. 337) Ф. Гизо противопоставил МЗМ и ряд других комедий Шекспира комедиям Мольера, отдавая явное предпочтение последним. Именно Мольеру, писал он, удалось создать «истинную, великую комедию», поскольку он умел «обнаруживать в человеке страсти столь сильные, пороки столь мощные, что они господствуют над его судьбой, и в то же время ограничивать их влияние заблуждениями, которые могут выставить человека в смешном свете, не касаясь тех ошибок, которые его делают несчастным; доводить характер до того предела одержимости, когда человек уже не способен ни о чем другом думать, полностью подчиняясь охватившей его страсти, и в то же время представлять эту одержимость столь пошлой, что скомпрометировать ее не составляет никакого труда; так изобразить в

“Тартюфе” злобные плутни лицемера и опасную тупость дурака, чтобы развлечь зрителей, избавив их от лицемерия омерзительных результатов подобной коллизии; <...> добиваться приятного при помощи серьезного, высекать искру смешного из глубин человеческой природы, и, наконец, неизменно сохранять комическое, двигаясь по краю трагедии»⁴.

Что же касается шекспировских комедий, то, согласно Гизо, в них нет ни правдоподобия, ни композиционного и жанрового единства, ни цельных, глубоких характеров. «В трагедиях Шекспира, — утверждает критик, — трудно найти какую-то идею, какую-то ситуацию, какой-нибудь безумный поступок, какую-либо степень порока или добродетели, которые не обнаруживаются также и в его комедиях, но то, что там углублено, чревато последствиями, связано воедино прочной цепью причин и следствий, здесь едва намечено и появляется лишь на мгновение, чтобы произвести сопутствующий эффект и тут же исчезнуть в новой комбинации. В “Мере за меру” Анджело, сей подлый правитель Вены, приговорив к смертной казни Клаудио за соращение девушки, на которой он собирался жениться, сам пытается совратить Изабеллу, сестру Клаудио, обещая ей за это помиловать брата; насладившись же молодой женщиной, которую вместо себя подослала ему Изабелла, и решив, что ему сполна заплачено за гнусную сделку, он приказывает казнить Клаудио. Не трагедия ли это? Подобная история вполне подошла бы к жизни Ричарда III; ни одно из преступлений Макбета не достигает такой степени низости и коварства. Однако в “Макбете” и в “Ричарде III” преступление производит подобающее ему трагическое впечатление, потому что оно правдоподобно, потому что формы и краски действительности свидетельствуют о его присутствии; нам понятно место, которое преступный замысел занимает в сердце, им одержимом; мы знаем, откуда он проистекает, что он превозмог и что ему предстоит преодолеть; мы видим, как он постепенно сливается с несчастным бытием <...> и придает человеку свой характер, свою собственную индивидуальность. В случае Анджело, преступление есть только смутная абстракция, походя приклеенная к имени собственному по той единственной причине, что автору нужно заставить данного персонажа совершить такое-то действие, вследствие чего возникнет такое-то положение, из которого можно извлечь такие-то и такие-то эффекты. Анджело не представлен сначала ни как злодей, ни как лицемер; наоборот, это человек добродетели, преувеличенной в своей строгости. Но ход пьесы требует, что-

¹ Веселовский А.Н. Этюды и характеристики. 2-е изд. М., 1903. С. 540.

² Цит. по: Geckle George L. (ed.). Shakespeare: The Critical Tradition. Measure for Measure. L.; N.Y., 2001. P. 56—57.

³ P<ichot> A. Notice sur *Mesure pour mesure* // Oeuvres complètes de Shakespear / Traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P., traducteur de Lord Byron. Paris, 1821. T. VIII. P. 153—154.

⁴ Guizot F. Vie de Shakspeare // Oeuvres complètes de Shakspeare. T. I. P. LXXI—LXXII.

бы он стал преступником, и он им становится; совершив преступление, он в нем раскается, если поэту есть в этом нужда, и будет способен без всякого усилия возобновить обычный ход своей жизни, прерванный лишь на одно мгновение»⁵.

Судя по всему, Пушкин не был согласен с Гизо, трактовавшим МЗМ как комедию положений, где персонажи лишены целостных, психологически обоснованных характеров. Его известная заметка 1835 года в «Table-Talk» о «лицах» у Мольера и Шекспира, как представляется, полемизирует с процитированными выше рассуждениями французского критика, причем Пушкин, возражая Гизо, доказывает, что мольеровский Тартюф — это лишь одномерный «тип» лицемерия, тогда как шекспировский лицемер Анджело наделен противоречивым, глубоким характером: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. <...> У Мольера лицемер волеится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он оболыщает 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!» (8, 65—66).

Как свидетельствует подзаголовок в автографе «Анджело» (ПД 962) — «Повесть взятая из Шекспировой трагедии “Мера за меру”», — Пушкин, в отличие от Гизо, вообще не был склонен считать МЗМ комедией. Показательно, что задолго до работы над поэмой — в заметке о народности в литературе, датируемой 1825—1826 годами, — он упомянул МЗМ в одном ряду с «Гамлетом» и «Отелло»: «<...> мудрено отъять у Шекспира в его “Отелло”, “Гамлете”, “Мера за меру” и проч. — достоинства большой народности» (7, 28). На такое прочтение пьесы, по верной, хотя и слабо аргументированной, догадке Катрины О’Нил⁶, могли повлиять хорошо известные ему «Лекции о драматической литературе» Августа Шлегеля (Пушкин читал их в весьма вольном французском переводе, цитируемом ниже), где МЗМ вместе с «Венецианским купцом», «Много шума из ничего» и «Все хорошо, что хорошо кончается»

выделены в особую группу произведений смешанного жанра. Предвосхищая более позднюю критическую традицию, относящую МЗМ и «Все хорошо, что хорошо кончается» к так называемым «проблемным пьесам» («problem plays»), Шлегель заметил, что общей особенностью этих драм является «удачный сплав» трагического и комического, благодаря чему главный конфликт, возбуждающий «моральное чувство», разрешается восстановлением равновесия. Хотя сюжет МЗМ и затрагивает все аспекты уголовного права — преступление, судопроизводство, наказание, но «с какой тонкостью представлена эта картина! — продолжает он, — как все правдиво и как в то же время смягчено! Хотя заглавие пьесы, как кажется, указывает на справедливое возмездие, я думаю, что она скорее предлагает идею торжества милосердия над правосудием, основанную на том, что никто не безгрешен настолько, чтобы претендовать на роль судьи, карающего себе подобных за нарушение законов. Прекраснейшим украшением этого произведения является образ молодой девушки Изабеллы, которая собирается постричься в монахини, но, движимая чувством целомудренной любви, соглашается снова вернуться на стези развращенного мира, при том, что чистоту ее души не оскверняет ни одна низменная мысль. Это ангел света в скромном обличье послушницы. В некоторых сценах этой пьесы Шекспир, как опытный и уверенный художник, проникает в глубины человеческого сердца. <...> Изабелла, чей брат Клавдио был приговорен к смерти за ошибку молодости, приходит просить милости у Анджело, который не остается равнодушным к ее юным прелестям. У него возникает мысль заставить Изабеллу купить жизнь брата, заплатив за нее своею честью. Вначале он облекает свои желания в двусмысленные и робкие слова, но вскоре, осмелев, открыто делает ей недостойное предложение. Она в ужасе убегает от него и приходит к брату, чтобы рассказать о случившемся. Клавдио вначале одобряет сестру, но постепенно, охваченный страхом смерти, сам ополчается на ее добродетель и пытается убедить Изабеллу, что намерения спасти брата достаточно, чтобы оправдать грех. Это сцены, написанные рукой мастера: их интерес держится исключительно на развитии характеров...»⁷.

Перелагая Шекспира, Пушкин, в полном согласии с прочтением Шлегеля, стремится создать некий жанровый сплав, который мог бы «смягчить» острый драматический конфликт; он тоже подчеркивает «идею торжества милосердия над правосудием» и создает идеализированный образ Изабеллы как носительницы этой идеи. Дважды повторенное в третьей части поэмы сравнение героини с

⁵ Guizot F. Vie de Shakspeare. P. LXXV—LXXVI.

⁶ O’Neil Catherine. With Shakespeare’s Eyes: Pushkin’s Creative Appropriation of Shakespeare. Newark; L., 2003. P. 72.

⁷ Schlegel A.W. Cours de littérature dramatique / Traduit de l’Allemand. Paris; Genève, 1814. T. 3. P. 15—16, 21—23.

ангелом, отсутствующее в МЗМ («...Как ангел, Изабела / Пред ней нечаянно явилась у дверей»; «...Изабела / Душой о грешнике, как ангел, пожалела» — 4, 270; 272), прямо восходит к шлегелевской формуле «ангел света». Едва ли случайно, что именно те сцены МЗМ, которые Шлегель считал особенно удачными в художественном отношении, — разговоры Изабеллы с Анджело и с Клавдио, — Пушкин не пересказывает, а переводит, выделяя в отдельные разделы (Часть первая, XII; Часть вторая, III и VI)⁸. В этих сценах (а также при передаче прямой речи персонажей, включенной в повествование) он, за редкими исключениями, нигде не отклоняется от оригинала, а лишь подвергает его «редактуре»: сокращает и упрощает некоторые диалоги и монологи, убирает «излишества» барочного стиля, сглаживает особо резкие риторические фигуры⁹. По степени точности и общим стилистическим установкам переводные фрагменты в «Анджело» напоминают «Пир во время чумы», причем в обоих случаях, как заметил Г.Д. Владимирский, перевод как бы обрастает оригинальным текстом и приобретает новую функцию. Это дало основания исследователю выделить «Анджело» вместе с «Пиром во время чумы» в особую группу произведений Пушкина, которые включают в себя переводные части¹⁰. Еще раньше на гибридный характер «Анджело» обратил внимание Е.В. Давыдов, отметивший, что «в текст поэмы, даваемой в самостоятельной переработке фабулы и действия, вкраплены стихи, являющиеся точным переводом отдельных мест трагедии. Оригинальное пушкинское здесь чередуется то с пересказом, то с близким к источнику переводом»¹¹.

Если в драматических сценах «Анджело» Пушкин следует за Шекспиром, то в обрамляющем их авторском повествовании он,

⁸ Позднее Г. Брандес отмечал: «...как драма “Мера за меру” основывается всецело на трех сценах: та, в которой Анджело искушается красотой Изабеллы, та, в которой он осмеливается предложить ей принести в жертву свою честь для спасения жизни брата, и третья, в высшей степени драматическая, в которой Клавдий сначала со смирением и горем выслушивает сообщение сестры о низости Анджело, а затем поддается малодушию и <...> недостойным образом молит о спасении своей жизни» (Брандес Г. Собр. соч.: В 20 т. / Пер. с датского М.В. Лучицкой. 2-е изд., испр. и доп. Т. 17: Литературные характеристики. (Английские писатели). Вильям Шекспир. Ч. II. СПб., 1910. С. 295).

⁹ Подробнее см. С. 39—41 наст. изд. Параллельные места из «Анджело» и МЗМ приведены в приложении к моей статье «Пушкин и Англия» // Эткиндовские чтения I: Сборник статей по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинда (27—29 июня 2000 г.). СПб., 2003. С. 87—107.

¹⁰ Владимирский Г.Д. Пушкин-переводчик // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. [Вып.] 4/5. С. 318.

¹¹ Давыдов Евг. 1833 год в творчестве Пушкина // Пушкин. 1833 год. Л., 1933. С. 17—18.

пересказывая основную сюжетную линию МЗМ, вносит в нее ряд существенных изменений, которые многократно обсуждались в литературе о поэме¹². Место действия переносится из условной шекспировской Вены в не менее условную «Италию счастливую»¹³, что, скорее всего, мотивировано итальянскими именами персонажей МЗМ. Полностью устранен столь важный у Шекспира низкокомический элемент, а с ним и большая группа шутовских персонажей. Единственным исключением является Луцио, но Пушкин ограничил его роль посредничеством между Изабелой и Клавдио в начале поэмы (Часть первая, VII—IX), тогда как в МЗМ он до самого конца участвует в основном действии. Из числа действующих лиц выпал и «старый Эскал» («old Escalus») — благодушный и справедливый придворный, чьи определяющие черты характера и преклонный возраст переданы в «Анджело» Дуку (ср.: «Старый Дук» — 4, 252; 253). Если Мариана у Шекспира — невеста Анджело, то у Пушкина герой «давнó женат» на ней, что, с одной стороны, дает моральное оправдание «постельной подмене», на которую соглашается целомудренная Изабела, но, с другой, выводит саму эту подмену, оставшуюся незамеченной опытным мужем, за грань правдоподобия. Изменяет Пушкин и мотивы разрыва Анджело с Марианой. В МЗМ герой отказался вступить в брак с невестой, когда выяснилось, что корабль с ее приданым затонул, и при этом лицемерно обвинил ее в бесчестии («pretending in her discoveries of

¹² См.: Черняев Н.И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 183—191; Веселовский Ю. Мера за меру. // Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова. Шекспир. СПб., 1902. Т. III. С. 219—220; Нусинов И.М. «Мера за меру» и «Анджело» // Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958. С. 303—318; Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 56—63; Захаров Н.В. Пушкин и Шекспир («Measure for Measure» и «Анджело») // Филологические исследования. Сборник работ аспирантов и молодых преподавателей филологического факультета Петрозаводского гос. ун-та. Петрозаводск, 1998. С. 5—27; Захаров Н.В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä, 2003. С. 144—257; Gibian George. Measure for Measure and Pushkin's Angelo. // PMLA 1951 (June). Vol. LXVI. P. 426—431 и др.

¹³ Ср. тот же эпитет в «Путешествии Онегина»: «Сыны Авзонии счастливой» (5, 178). Поэтической моделью здесь могла послужить концовка стиха из «Надписи на гробе пастушки» (1810) Батюшкова: «И я, как вы, жила в Аркадии счастливой» (Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М., 1977. (Лит. памятники). С. 307). Мифологизированные представления об Италии как новой Аркадии, стране счастья, восходят в первую очередь к роману мадам де Сталь «Коринна, или Италия» (1807), героиня которого, итальянская поэтесса, импровизирует на тему: «Слава и счастье Италии» (Книга II, глава 2), воспевая родину, где солнечный свет «будоражит воображение, возбуждает мысль, порождает отвагу и погружает в сон счастья» (Stael G. de. Corinne, ou L'Italie. Londres, 1807. P. 81).

dishonor» — III, 1 227)¹⁴. Пушкинский же Анджело прогоняет жену только из-за того, что о ней стали ходить какие-то оскорбительные слухи, хотя знает, что «молвы неправо обвиненье» (4, 270). Снимая мотив корысти и преднамеренной клеветы, Пушкин устраняет очевидное противоречие в психологическом обосновании характера Анджело в МЗМ, где и герцог Винченце, и Изабелла знают, что еще до прихода к власти он совершил подлый поступок по отношению к невесте, но при этом утверждают, что в прошлом — до того, как им овладела преступная страсть, — его нравственность и честность всегда были безупречны. Герой «Анджело», поставленный в ту же драматическую ситуацию, что и герой МЗМ, не столько выявляет свою исконную порочность, сколько, впервые изменяя своим строгим пуританским правилам под влиянием страсти, совершает грехопадение, обнаруживающее в суровом законнике подавленную, извращенную человечность.

Некоторой «очеловечивающей», «утепляющей» коррекции подвергает Пушкин и образ Изабеллы, чей характер в МЗМ, по мнению У. Хэзлитта, не может вызвать больших симпатий из-за ее «жесткого целомудрия»¹⁵. Возражая Хэзлитту, А. Пишо писал: «Достаточно вспомнить трогательную сцену, где Изабелла умоляет Анджело, и ее колебания, когда речь идет о спасении брата ценой собственной чести, чтобы отвести от нее упрек в бесчувственности»¹⁶. Переводя упомянутые Пишо диалоги Изабеллы с Анджело и с Клавдио, Пушкин последовательно убирает из них те ее реплики, — блестящие, но холодные софизмы, остроты, юридические аргументы и слишком резкую, жесткую брань, — которые плохо вяжутся с образом «ангела света»¹⁷. В авторском же повествовании несколькими дополнительными штрихами подчеркивается чувствительность и смиренность героини, ее способность прощать и сострадать. Так, в первом разговоре с Анджело Изабела плачет и говорит «стыдливо» (4, 256); ее ссора с братом заканчивается примирением, когда она «и брата бедного простила, и опять, / Лаская, начала страдальца утешать» (4, 268); наконец, к предыстории героини Пушкин добавляет давнюю дружбу с обиженной и «печально изнывающей» Марианой, которую она «часто утешать ходила» (4, 270).

¹⁴ Английский текст МЗМ цитируется по изданию *Lever J W* (ed) *Measure for Measure The Arden Edition of the Works of William Shakespeare* London, 2003 В скобках указываются акт, сцена и стих

¹⁵ Цит по *Geckle George L* (ed) *Shakespeare The Critical Tradition Measure for Measure P 56*

¹⁶ *P<ichot> A Notice sur Mesure pour mesure P 152*

¹⁷ См об этом *Gibian George Measure for Measure and Pushkin's Angelo P 428, Скачкова О Н «Мера за меру» В Шекспира и «Анджело» А С Пушкина // Philologica Рижский филологический сборник Рига, 2002 Вып 4 С 102—109*

Наибольшим трансформациям подвергся в «Анджело» шекспировский Герцог Винченце, превращенный Пушкиным в «старого Дука» У Шекспира это фактически главный герой пьесы, реплики которого, по подсчету переводчика О. Сороки, составляют около четверти всего текста¹⁸. Винченце не только активнейшим образом участвует в развитии действия вплоть до самого финала, когда он предлагает руку и сердце Изабелле, но и постоянно комментирует и оценивает поступки других персонажей, выполняя функции резонера. Его неоднозначный, противоречивый характер по-разному интерпретировался критикой¹⁹. Одни видят в нем ренессансный идеал мудрого монарха, олицетворение благой и справедливой власти, как светской, так и божественной, подобие всевидящего и всезнающего Бога или Провидения; другие обращают внимание на чрезмерную жестокость его хитроумных игр с подданными (например, предотвратив казнь Клавдио, он сообщает Изабелле, что ее брат обезглавлен) и обвиняют «герцога темных углов» в эгоистическом манипулировании чужими судьбами. Так, еще Шлегель писал, что Герцогом движет «тщеславное желание играть роль невидимого провидения, и ему больше нравится шпионить за своими подданными, нежели ими управлять»²⁰. В самое последнее время Герцога стало модно уподоблять не Богу и не идеальному Монарху, а самому Шекспиру, ибо он, как умелый драматург, создает драматическую ситуацию, сам становится ее участником — под чужой личиной, а потом эффектно ее разрешает²¹.

От этой многогранной фигуры в «Анджело» не осталось ничего, кроме урезанных сюжетных функций *Deus ex machina* Пушкин выводит Дука из драматического действия и почти полностью лишает собственного голоса (в поэме он произносит лишь несколько фраз, занимающих 12 стихов, — вдвое меньше, чем Луцио). В отличие от трех участников драматического конфликта — Анджело, Изабеллы и Клавдио — пушкинский Дук существует исключительно в зоне авторского нарратива, который обрисовывает его с легкой иронией и наделяет чертами мудрого и честного, но слабого монарха, скорее тяготящегося властью, нежели наслаждающегося ею, — не молодого и предприимчивого «царя-жениха», как в МЗМ, а престарелого, чудаковатого «царя-отца». Пушкин подчеркивает «воображение живое» Дука, его любовь к романам и сказ-

¹⁸ *Сорока О* Можно ли в Шекспире найти новое? // Шекспир У Мера за меру Король Лир Буря М, 1990 С 5

¹⁹ *Eccles Mark* (ed) *Measure for Measure A New Variorum Edition of Shakespeare* N Y, 1980 P 430—438

²⁰ *Schlegel A W* Cours de littérature dramatique P 24

²¹ *Greenblatt Stephen* Shakespearean Negotiations Berkeley, Los Angeles University of California Press, 1988 P 138

кам (4, 269), героям которых — «древнему паладину»²² и халифу Гаруну Аль-Рашиду²³ — он пытается подражать, и в то же время, по

²² Пушкин, по всей вероятности, отсылает к сюжету романа Вальтера Скотта «Айвенго», где король Ричард Львиное Сердце в одиночестве странствует по Англии инкогнито, под видом таинственного Черного Рыцаря.

²³ По отношению к МЗМ упоминание о легендарном багдадском халифе, герое арабских сказок «1001 ночи», который, по преданию, имел обыкновение переодетым выходить в народ и улаживать конфликты между подданными, является анахронизмом, так как эти сказки стали известны в Европе лишь после выхода их французского перевода в 1704—1717 годах. Под влиянием сказок «1001 ночи» в европейских литературах XVIII века сложился жанр «восточной повести», в котором, как пишет А.Л. Осповат, «одним из центральных был мотив *переодетого калифа*: растворяясь в толпе или путешествуя инкогнито, мудрый правитель получает независимую информацию о положении дел в своих владениях и восстанавливает нарушенную справедливость» (*Основат А.Л. К источникам пушкинской темы милость — правосудие («восточная повесть» Ф.В. Булгарина) // Полуторон. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 592; курсив автора*). Целый ряд «восточных повестей», построенных на этом мотиве, печатался и в русских переводах (см.: *Кубачева В.Н. «Восточная» повесть в русской литературе XVIII — начале XIX века. // XVIII век. М.; Л., 1962. Сборник 5. С. 295—315*). Конвенции жанра пародировал И.А. Крылов в сатирической повести «Каиб» (1792), где, как и у Пушкина, имеется ироническая отсылка к сказочному прототипу: калиф Крылова, отправляющийся путешествовать инкогнито, «любил учености, и *Тысяча одну ночь* всю знал наизусть; он начался, что в таких случаях делают великие чудеса, <...> а Каиб верил сказкам более, нежели Алкорану, для того что они обманывали несравненно приятнее» (*Крылов И.А. Сочинения. Т. 1: Проза / Ред. текста и примеч. Н.Л. Степанова. М., 1945. С. 351*). В контексте 1830-х годов сюжеты о Гаруне Аль-Рашиде, потерявшие дидактическую функцию, воспринимались в комическом ключе как условно-литературные, и служили объектом игровой переадресации и травестирования. По любопытному совпадению, в альманахе «Новоселье», где впервые появился «Анджело», сразу же после поэмы была напечатана юмористическая повесть О.И. Сенковского «Счастливец», которая открывалась следующим зачином: «Гарун-аль-Рашид — все дивные происшествия случились на Востоке при этом государе — Гарун-аль-Рашид царствовал в Багдаде славно и спокойно, воздвигал баснословные чертоги, разводил волшебные сады, давал блестящие пиры, ходил пешком в Мекку по дорогам, усталым парчею, набивал золотом и жемчугом рты дурным поэтам, мирил грамматиков, и дрался с Греками, ежедневно менял визирей, платья и любовниц, издавал мудрые законы, и произносил загадочные решения, садил розы, и отсекал головы, днем со своего престола спорил с богословами, ночью таскался переодетый по городу, ища приключений; одним словом, делал все, что только можно делать, чтоб изумить людей, погулять насчет истории, сбить с толку современников, и сделать для потомства чтение «Тысяча Одной Ночи» приятным и занимательным, даже в немецком переводе г. Гаммера» (цит. по: *Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса) / С порт. и жизнеописанием автора. Т. 1—9. СПб., 1858. Т. II. С. 460—461*). Проецируя развязку сюжета поэмы на «приятные и занимательные» сказки о

наблюдению А.Н. Архангельского, едва заметно русифицирует рассказ о нем и его правлении²⁴. Тем самым образ «предоброго, старого Дука» приобретает откровенную условность, сообщающую повествовательным частям «Анджело» характер пародийной игры с литературной топижкой. Недаром из всех пушкинских героев Дук отдаленно напоминает лишь «авторского заместителя» Ивана Петровича Белкина, который, как остроумно заметил А.Н. Архангельский, «тоже был большим охотником до романов, тоже ослабил строгий порядок», а потом «согласился передать бразды правления строгому другу»²⁵, а также сказочного царя Салтана, который в финале «для радости такой» помиловал признавшихся и повинившихся злодеек. Если Дук у Пушкина все же соотнесен с Властителем Небесным, с Богом, как полагает Архангельский, то, конечно, не с шекспировским грозным Вседержителем, а с милостивым седобородым Саваофом наивных народных верований; если он в некотором смысле и является эмблемой автора, то не кознодея-драматурга МЗМ, а умудренного опытом, гуманного рассказчика, прощающего человеческие слабости своим персонажам.

Согласно предположению Ю.Д. Левина, при обработке сюжета МЗМ Пушкин опирался на промежуточный источник — прозаический пересказ пьесы в книге английского писателя Чарльза Лэма «Рассказы из Шекспира для юных читателей»²⁶, которая была в его библиотеке (*Библиотека Пушкина. № 1068. С. 267*). «В сущности, Лэм, отбросив второстепенные эпизоды, сделал то самое извлечение из «Меры за меру», которого довольно близко придерживался Пушкин, — пишет Левин. — В пересказе Лэма фигурируют те же персонажи, что и в пушкинской поэме (если не считать эпизодических появлений Эскала, отсутствующего в «Анджело»), и их действия в основном совпадают. Это относится не только к главным героям. Участие Луцио, например, в рассказе Лэма, как и в поэме, ограничивается свиданием с Клавдио, разговором с Изабеллой в монастыре и присутствием при первом разговоре Изабеллы с Анджелино, после чего он исчезает, тогда как у Шекспира он участвует в событиях вплоть до заключительной сцены. Вслед за Лэмом Пушкин делает Мариану не невестой, а женой Анджелино (тем самым ночное свидание не причиняло ей бесчестия; однако превращение

Гаруне Аль-Рашиде, Пушкин подчеркивает ее игровой характер и подготавливает обязательный для подобных сказок благополучный финал, где «все к лучшему придет» (4, 269).

²⁴ См.: *Архангельский А.Н. Герои Пушкина. М., 1999. С. 37—38.*

²⁵ Там же. С. 38.

²⁶ *Lamb Charles. Tales from Shakespear, Designed for the Use of Young Persons. 2nd Ed. L., 1809. Vol. II. P. 70—96.*

девушки в замужнюю женщину вносит некоторую несообразность в повествование) и т.д.»²⁷.

Интересная и в целом убедительная гипотеза Левина все же нуждается, на наш взгляд, в некоторых уточнениях. Прежде всего следует отметить, что пересказ Лэма намного ближе к Шекспиру, чем «Анджело», и что самые важные изменения, внесенные Пушкиным в фабулу и психологические мотивировки МЗМ, не находят в нем никаких параллелей. Единственное исключение составляет отмеченное Левиным превращение Марианы в жену Анджело (видимо, по соображениям благопристойности, необходимой в книге для детей), но и здесь Лэм, в отличие от Пушкина, фактически не расходится с Шекспиром, поскольку он уточняет, что брак распался сразу же после его заключения из-за нарушения условий с приданным и, следовательно, был лишь формальным. Не отклоняется Лэм от Шекспира и в том, что касается роли и характера Герцога. В его пересказе Герцог постоянно участвует в драматическом действии, ведет разговоры с другими персонажами (например, наставляет на путь истинный беременную Джульетту), в сцене суда свидетельствует, переодеваясь в монаха, и, наконец, предлагает Изабелле выйти за него замуж. Лэм даже добавляет к открытому шекспировскому финалу собственный эпилог, сообщая, что Изабелла «с благодарной радостью» приняла предложение Винченце, стала герцогиней Вены и смогла своим примером исправить поврежденные нравы горожан, а «милосердный герцог, счастливейший из мужей и государей, долго царствовал вместе с возлюбленной женой»²⁸. Очевидно, что, если Пушкин и знал Лэма (что весьма вероятно), он перерабатывал фабулу МЗМ без всякой опоры на него.

С другой стороны, пересказ Лэма мог подсказать Пушкину некоторые композиционные решения, связанные с включением драматических сцен в повествование. Хотя Лэм не цитирует целиком стихи из МЗМ, он перефразирует (с сокращениями и небольшими комментариями) важнейшие диалоги пьесы, сохраняя самые сильные шекспировские образы. Наиболее подробно он передает как раз те разговоры Изабеллы с Анджело и братом, которые Пушкин перевел в поэме. В пересказе Лэма эти сцены занимают срединное положение, и на их долю приходится около 35% всего текста. По аналогичному плану строится и композиция «Анджело»: перевод тех же сцен МЗМ образует ее центральную часть (39% текста), окруженную авторским нарративом. Тем самым поэма, как показал И.М. Нусинов, в жанровом отношении приобретает чер-

²⁷ Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. С. 58.

²⁸ Lamb Charles. Tales from Shakespear, Designed for the Use of Young Persons. P. 96.

ты эпико-драматического гибрида: «Первая часть, лишенная, собственно, драматургических конфликтов и коллизий, развивается в эпическом плане. Вторая часть, заполненная конфликтами страсти и долга, чести и человеколюбия, чести и сострадания, раскрыта драматургически. Третья часть, заключающая в себе, по существу, повесть о счастливом конце, не омраченном ничьими слезами и ничьей гибелью, опять переведена в эпический план»²⁹.

Возражая Нусинову, Г.Г. Красухин отметил, что введение драматических сцен в повествование — это обычный для Пушкина художественный прием, который он неоднократно использовал и раньше, и поэтому «нусиновское определение жанра «Анджело»: «эпическо-драматургическая композиция» — попросту надумано»³⁰. Действительно, драматургически оформленные диалоги встречаются в «Цыганах», «Полтаве» и «Тазите», но там они — в общей повествовательной конструкции — ни структурно, ни стилистически, ни интонационно не выделены, и речь персонажей как бы прославляет авторскую речь, либо доминируя над ней («Цыганы»), либо играя подчиненную роль драматических «врезок» («Полтава»). В «Анджело», напротив, сцены, взятые из МЗМ, — это своего рода отдельная «маленькая трагедия», обрамленная авторским рассказом и противопоставленная ему не только как перевод — оригинальному тексту, но и как драматическая кульминация — эпической экспозиции и развязке. Общим жанровым знаменателем здесь выступает уникальный для поэмы Пушкина метр — александрийский стих, который в период классицизма был каноническим размером обоих высоких жанров: эпоса и трагедии. Именно из-за этого некоторые современники восприняли «Анджело» как архаическое произведение в духе XVIII века. «Спрашиваю, чем эти <...> стихи лучше стихов не только Хераскова и Кострова, даже некоторых Сумарокова?» — писал, например, разругавший поэму «новатор», анонимный критик московской «Молвы», подписавшийся «Житель Ситцева Вражка»³¹. Со своей стороны, одиозный архаист Авксентий Мартынов, соратник и литературный друг Д.И. Хвостова, неожиданно вступился за «Анджело» в стихотворном отзыве о «Новоселье», напечатанном впервые в 1837 году³²:

²⁹ Нусинов И.М. «Мера за меру» и «Анджело». С. 302.

³⁰ Красухин Г.Г. Пушкин. Болдино. 1833. Новое прочтение: Медный Всадник. Пиковая Дама. Анджело. Осень. М., 1997. С. 120.

³¹ Молва. 1834. № 24. С. 375.

³² Об А. Мартынове и его отношении к Пушкину см.: Бухштаб Б.Я. Из истории борьбы литературных реакционеров с Пушкиным // Труды Ленинградского библиотечного ин-та им. Н.К. Крупской. Т. 2. Л., 1957. С. 251—256.

Пускай *Анджело* крут, жестокосерд и лих,
И вытянут рассказ в Александрийский стих,
Пускай за то певец слывет за старовера
Титул еретика и злого изувера
К нему совсем нейдет Я тоже старовер
По мне, так мастерски расписан изувер³³

Пушкин, однако, ориентировался не столько на классическую традицию (хотя элемент стилизации в поэме, безусловно, присутствует), сколько на стиховые новации молодых французских романтиков. Как мы знаем из опущенных строф «Домика в Коломне» и заметки об Альфреде де Мюссе, он с интересом и одобрением воспринял эксперименты «Нуго с товарищи», которые, по его словам, «развинтили» александрийский стих, «гулять пустили без цезуры» (4, 393), «лома[ют] его и коверка[ют] так, что ужас и жалость» (7, 145)³⁴. Б. В. Томашевский первым заметил, что в «Анджело» Пушкин придумал шестистопному ямбу «большую свободу под влиянием французских романтических поэм», и упомянул в этой связи Мюссе³⁵. Развивая это замечание, В. Викери указал, что основной моделью Пушкину послужили «Испанские и итальянские сказки» («Contes d'Espagne et d'Italie», 1830) того же Мюссе, особенно поэма «Дон Паез», где использованы такие же приемы введения в повествование прямой речи и диалогов, как в «Анджело». У Пушкина, как и у Мюссе, писал Викери, «синтаксические паузы часто не совпадают ни с концом стиха, ни с цезурой. Постоянно встречаются анжамбеманы»³⁶.

Что же касается собственно драматических сцен, то здесь Пушкин, безусловно, должен был учитывать опыт Альфреда де Виньи, опубликовавшего в 1829 году сокращенный перевод «Отелло» («Le More de Venise»), выполненный александрийским стихом. В предисловии и примечаниях к переводу Виньи обосновал особый метод передачи шекспировских стихов, которые он, пользуясь оперной терминологией, разделил на две группы: «арии» (или ли-

³³ Цит по Морозов П. О «Анджело» // Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. Пушкин. СПб., 1909. Т. III. С. 434.

³⁴ Истолкование этих метафор в терминах современного стиховедения см. Гаспаров М. Л. Синтаксис пушкинского шестистопного ямба // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 93.

³⁵ Т. «Томашевский» Б. «Анджело» // Путеводитель по Пушкину. СПб., 1997. С. 39.

³⁶ Vickery Walter N. Puškin's *Andželo*. A Problem Piece // Mnemozina. Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkaev / Ed. by Joachim T. Baer and Norman W. Ingham. München, 1974. P. 329—331. Ср. Гаспаров М. Л. Синтаксис пушкинского шестистопного ямба. С. 99—101.

рические монологи) и «речитативы» (собственно драматические сцены, где героями движет «страсть»). На французском языке, писал он, невозможно соединить белые стихи со стихами рифмованными и с прозой, как это делает Шекспир. Поэтому в переводе «необходимо расслабить (*détendre*) александрийский стих до самой непринужденной небрежности (речитатив), а потом возвысить его до самого высокого лиризма (ария)»³⁷. Главными приемами «расслабления» шестистопного ямба в «речитативах» Виньи называются анжамбеманы и «ломанные» («*rompre*») цезуры³⁸. Чтобы «разбить монотонность александрийского стиха», он то и дело разделяет стих на несколько реплик, в результате чего, по словам исследователя его переводов из Шекспира, «границы стихов и полустихий в тех тирадах, где доминирует «страсть», сдвигаются»³⁹.

Переводя шекспировские сцены, Пушкин, как кажется, в основном следовал методу Виньи. По подсчетам М. Л. Гаспарова, в диалогах «Анджело» на каждые сто стихов приходится 122 предложения, против 48 в авторском повествовании⁴⁰. Фрагментация драматической части текста связана как раз с тем, что Пушкин, подобно Виньи, часто разделяет стих на две или три реплики. Из 175,5 стихов в диалогических разделах поэмы таким образом разделены целых 38 (22%), причем лишь в 16 из них (42%) разрыв приходится на словораздел в середине строки, после шестого слога⁴¹. Эти «перебросы» в сочетании с многочисленными анжамбеманами и дактилическими цезурами создают специфический ритмический рисунок александрийского стиха в переведенных диалогах,

³⁷ Vigny Alfred de. Oeuvres complètes [Vol.] 1. Poésie Théâtre / Texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry. Paris, 1986. P. 409. Русский перевод предисловия Виньи к «Венецианскому мавру» был напечатан в 1830 году в «Московском телеграфе» (Ч. 36 № 24. С. 423—463) и неоднократно цитировался Н. Полевым в рецензиях на сочинения Пушкина.

³⁸ Ibid. P. 487.

³⁹ Jarry André. Vigny traducteur de Shakespeare // Vigny Alfred de. Oeuvres complètes [Vol.] 1. Poésie Théâtre. P. 1347—1368. Тем же приемом фрагментации часто пользуется и Мюссе в александрийских стихах комедии «Каштаны из огня» («Les Marrons du Feu»), включенной в «Испанские и итальянские сказки». Здесь встречаются и весьма редкие примеры деления одного стиха на пять и даже шесть коротких реплик (см. Musset Alfred de. Contes d'Espagne et d'Italie / Ed. by Margaret A. Rees. L., 1973. P. 78—79, 83).

⁴⁰ Гаспаров М. Л. Синтаксис пушкинского шестистопного ямба. С. 100.

⁴¹ По подсчетам Л. И. Тимофеева, в «Борисе Годунове» количество подобных перебоев составляет 8%, то есть почти в три раза меньше, а в драматическом стихе В. А. Озерова и А. П. Сумарокова этот показатель колеблется от 1,3 до 2,8% (см. Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 377, 379). Так, в пятиактной трагедии Озерова «Дмитрий Донской» разделены на реплики всего 37 стихов, из них 25 после шестого слога (67,5%)

отличающий их от собственно повествования и напоминающий перевод Виньи. Подобная техника до «Анджело» опробовалась в некоторых русских комедиях 1810-х годов, написанных александрийским стихом (например, в «Уроке кокеткам, или Липецких водах» А.А. Шаховского), но для драмы, тем более шекспировской, никогда не применялась. К тем же комедиям, кстати, восходит и нерегулярная рифмовка «Анджело», нарушающая каноны французской традиции, которая допускает в александрийском стихе лишь парные рифмы.

Мысль о двойной жанровой природе «Анджело» была высказана не только И.М. Нусиновым, но и несколькими другими исследователями и комментаторами поэмы. Так, Д.П. Якубович назвал ее «поэмой-трагедией», Дж. Гибан — «частично драматической, частично повествовательной поэмой», Д.Д. Благой — «поэмой-новеллой и вместе с тем поэмой-драмой»⁴². Однако в подавляющем большинстве работ об «Анджело» драматическая составляющая текста, как правило, игнорируется, и поэму рассматривают исключительно как эпическое произведение. Начало этой традиции положил еще П.В. Анненков, который утверждал, что в 1830-е годы «повествовательная форма сделалась любимой поэтической формой для Пушкина», и этим объяснял замысел «Анджело»: «...эпический рассказ сделался столь важен и так завладел всей творческой способностью его, что, может быть, хотел он видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании»⁴³. При этом Анненков полагал, что задача, поставленная Пушкиным, не была им успешно решена, ибо невыполнима в принципе. «Нельзя переложить хорошую драму в изящную повесть, — писал он, — чему поучительный пример мы имеем в “Анджело”»⁴⁴.

В XX веке аналогичной точки зрения придерживался Б.В. Томашевский. По его словам, «Анджело» — это «не просто подражание Шекспиру, это перенесение драматического сюжета в эпиче-

⁴² Якубович Д.П. «Анджело» // Рукописи А.С. Пушкина. Фототипическое издание. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374 Публичной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Комментарий / Под ред. С.М. Бонди. М., 1939. С. 54; *Giban George. Measure for Measure and Pushkin's Angelo*. P. 426; *Благой Д.Д.* Примечания // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. / Под ред. и с примеч. Д.Д. Благого. [Т.] 3: Поэмы и повести в стихах. Драматические произведения. М., 1969. С. 510.

⁴³ Анненков П.В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Сочинения Пушкина. С приложением материалов для его биографии, портрета, снимков с его почерка и с его рисунков, и проч. / Под ред. П.В. Анненкова. Т. 1—7. СПб., 1855. Т. I. С. 388—389, примеч.

⁴⁴ Анненков П.В. О мысли в произведении изящной словесности // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века / Сост., вступ. статья и примеч. В.К. Кантора, А.Л. Осовата. М., 1982. С. 335—336.

скую форму». Как он считал, Пушкина увлекала задача развития психологически сложного характера в повествовании, которую он до тех пор разрешал только в драматургии. Однако, согласно Томашевскому, «опыт “Анджело” оказался недостаточен. <...> Повидимому, подчинение изложения чужой манере, перенесение целых диалогов из драмы Шекспира связывало творческие возможности Пушкина. Замысел, который он, вероятно, лелеял много лет, не получил полного выражения в данном произведении»⁴⁵.

По утвердившемуся мнению, главной причиной, побудившей Пушкина именно к эпической переработке комедии Шекспира, явилась новеллистическая основа самого сюжета МЗМ. Как и многие другие шекспировские сюжеты, он восходит к нескольким источникам, и в том числе к новелле из сборника итальянского писателя Джиральди Чинтио (1504—1573) «Экатоммити» («Сто сказаний» — *греч.*) о несправедливом губернаторе Инсбрука Джуристе, который уговорил юную Эпитию отдаться ему, пообещав ей за это помиловать ее приговоренного к смерти брата, но не сдержал обещание⁴⁶. Об этой новелле в связи с «Анджело» вспомнил еще П.А. Катенин, писавший: «Шекспир переделал повесть из Жеральдо Чинтио в драму “Мера за меру”: весьма понятно, но драму опять переделывать в повесть с разговорами: странная мысль»⁴⁷. Н.И. Черняев полагал, что Пушкин как бы вернул сюжет к его первоначальной форме, сделав «из превосходной, но и имеющей свои недостатки драмы превосходную, идеально-совершенную новеллу», причем «общий тон повествования» напоминает «тон той новеллы Джиральди Чинтио, которая положена в основу “Меры за меру”»⁴⁸. К выводам Н.И. Черняева затем присоединился М.Н. Розанов, утверждавший, что Пушкин «вернулся к основному сюжету новеллы Джиральди Чинтио и тем самым легко мог прийти к мысли изложить его в стиле итальянской новеллы». По его мысли, «Анджело» представляет собой «весьма искусную стилизацию», которая «воссоздает итальянское Возрождение»⁴⁹. Позднейшие исследователи без возражений приняли этот тезис и, как правило, не сомневаются в том, что новелла Чинтио была Пушкину извест-

⁴⁵ Томашевский Б.В. Поэтическое наследие Пушкина // Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 246.

⁴⁶ Русский перевод новеллы см.: Итальянская новелла Возрождения / Ред. пер. и вступ. статья Э. Егермана. М., 1957. С. 503—513.

⁴⁷ Катенин П.А. Воспоминания о Пушкине // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд. / Вступ. ст. В.Э. Вацуру; сост. и примеч. В.Э. Вацуру, М.И. Гиллельсона, Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович и др. СПб., 1998. Т. 1. С. 189.

⁴⁸ Черняев Н.И. Критические статьи и заметки о Пушкине. С. 169, 179.

⁴⁹ Розанов М.Н. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А.С. Орлова. Л., 1934. С. 379, 389.

на и повлияла на замысел поэмы⁵⁰. В комментариях к «Анджело» С.М. Бонди резюмирует: «...поэма является прекрасной, высокохудожественной стилизацией итальянской новеллы эпохи Возрождения»⁵¹.

Пушкин, безусловно, знал о существовании источников сюжета МЗМ, поскольку о них шла речь в предисловии А. Пишо к французскому переводу комедии. «Из этой пьесы видно, — писал критик, — что творческий гений Шекспира мог оплодотворить самое бесплодное зерно. Старинная драма некоего Джорджа Вестона, озаглавленная “Промас и Кассандра”, сочинение бездарное, была превращена им в одну из лучших комедий. Возможно, ему даже не пришлось оказать честь Вестону и воспользоваться его трудом, потому что одна новелла Джеральди Чинтио содержит почти все события “Меры за меру”, а Шекспиру нужна была лишь первоначальная идея, чтобы выстроить фабулу и привести ее в движение. И в новелле Чинтио, и в пьесе Вестона бессовестный судья добивается своего от девушки, которая пришла просить его помиловать ее брата. За это государь женит его на обещанной им девушке, после чего велит казнить, но в конце концов милует, благодаря мольбам той, кто забывает о мести, став женой виновного»⁵². Ясно, что по прочтении этой преамбулы Пишо Пушкин едва ли стал бы разыскивать новеллу Чинтио, чтобы самолично ознакомиться с протосюжетом МЗМ и обыграть его в поэме. Вообще говоря, предположение о связи «Анджело» с новеллой Чинтио и, шире, с новеллистикой итальянского Возрождения представляется беспочвенным — и не только потому, что в поэме, как верно заметил В.Ф. Переверзев, нет «ничего итальянского — ни быта, ни природы»⁵³, но и потому, что Пушкин сохраняет шекспировскую сюжетную схему, значительно усложненную по сравнению с первоисточником. По наблюдению Дж. Левера, сюжет МЗМ вбирает в себя три традиционных компонента — историю «бесчестного судьи» (*the story of the Corrupt Magistrate*), легенду о «переодетом государе» (*the legend of the Disguised Ruler*) и рассказ о «постельной подмене» (*the tale of the Substituted Bedmate*), — каждый из которых имеет свой собственный набор источников⁵⁴. Такая структура, воспроизведен-

⁵⁰ См., например: *Алексеев М.П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 288—291; *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 232; *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. С. 57—58.

⁵¹ *Бонди С.М.* Комментарии // Пушкин А.С. Собр. соч. М., 1975. Т. 3: Поэмы. Сказки. С. 464.

⁵² *P<ichot> A.* Notice sur *Mesure pour mesure*. P. 151—152.

⁵³ *Переверзев В.Ф.* [«Анджело»] // Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования / Вступ. статья М.Я. Полякова. М., 1982. С. 413.

⁵⁴ *Lever J.W.* (ed.). *Measure for Measure*. P. XXXV—XXXVI.

ная в «Анджело», принципиально невозможна для новеллы Возрождения, которая всегда моносюжетна (например, в новелле Чинтио отсутствуют сюжеты «переодетого государя» и «постельной подмены»). Не дает ренессансная новелла и психологических мотивировок характеров, играющих столь важную роль и у Шекспира, и у Пушкина.

Очевидное несходство «Анджело» с новеллистическими моделями заставило некоторых исследователей, считающих поэму эпической переделкой МЗМ, искать для нее другие, расширительные жанровые определения. Ее пытались описать и как «нечто среднее между стихотворной новеллой, притчей и сказкой»⁵⁵, и как «своего рода синтез традиций ренессансной новеллы и вольтеровской философской повести с неким нравственно-философским тезисом, лежащим в основе произведения и придающим рассказу притчевый оттенок»⁵⁶, и как новеллу-сказку⁵⁷, и, следуя пушкинскому подзаголовку в рукописи, как повесть, и даже как пример бахтинианской «романности»⁵⁸.

Эта необычная разногласия дефиниций свидетельствует о том, что «Анджело», вобрав в себя некоторые элементы названных критиками повествовательных жанров, ни к одному из них не принадлежит, поскольку смысловым и композиционным центром текста является его драматическое — шекспировское — ядро. Недаром сам Пушкин называл поэму не просто повестью, а повестью из *Шекспира* (дьявольская разница!) и даже (в письме в Главное управление цензуры от 28 августа 1835 года) «переводом из Шекспира» (10, 503). Как представляется, ближе всех к адекватному пониманию замысла поэмы подошел П.А. Плетнев, писавший в 1849 году В.А. Жуковскому: «Посмотрите, что за чудная пьеса Пушкина Анджели; а это одна попытка заимствования у Шекспира. Перечитай-те ее, чтобы освежить давнишние впечатления. <...> Что за оригинальность идей, что за свежесть выражений, что за неотразимые истины, что за свобода в положениях в каждой части Анджели! А это и не драма; просто — один экстракт»⁵⁹. Стремясь создать, по

⁵⁵ *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. С. 58.

⁵⁶ *Фомичев С.А.* Философская повесть А.С. Пушкина «Анджело» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. № 3. С. 206.

⁵⁷ *Лузянина Л.Н.* Жанровое своеобразие поэмы А.С. Пушкина «Анджело» // Поэзия А.С. Пушкина и ее традиции в русской литературе. XIX — начало XX века. Межвузовский сборник научных трудов / Моск. обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской. М., 1989. С. 63—73.

⁵⁸ *Шайтанов И.* Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 146.

⁵⁹ *Плетнев П.А.* Сочинения и переписка / По поручению 2-го Отделения Импер. Акад. Наук изд. Я. Грот. СПб., 1885. Т. 3. С. 618—619.

точному слову Плетнева, «экстракт» шекспировской драмы, Пушкин должен был решать ту же самую задачу, которую сформулировал Виньи в предисловии к переводу «Отелло»: найти способ передачи на современном поэтическом языке ренессансной полистилистики оригинала, сочетания поэзии и прозы, высокого и низкого, трагического и комического. Найденное им решение было совершенно оригинальным. Высокий стиль драматических сцен он соединил не с «низкой прозой», а с особо построенным — стилистически и интонационно неоднородным — авторским повествованием, которое выступает в качестве эквивалента комментирующих действие монологов Герцога, с одной стороны, и комических эпизодов МЗМ, с другой. Как заметил Ю.М. Лотман, повествование в «Анджело» расположено как бы «на перекрестке между “болтливыми” строфическими поэмами типа “Домика в Коломне” <...> и “серьезными”, тяготеющими к монологу поэмами типа “Полтавы” или “Медного всадника”»⁶⁰. Скрещение серьезного, шуточного и нейтрального тона в авторском рассказе, вкрапления смелых метафор, взятых из МЗМ, смешение архаичной и современной лексики, просторечий и неологизмов⁶¹, использование «устаревшего» александрийского стиха и его «ослабление», нерегулярная рифмовка — все эти особенности «Анджело», не имеющие аналога в других поэмах Пушкина, могут быть поняты как специфические переводческие приемы, выработанные ad hoc, — для создания квазишекспировского текста, похожего на оригинал своей гетерогенностью, но не способами ее достижения.

В некотором смысле, замысел «Анджело» как перелицовки Шекспира на новый лад носил экспериментальный характер, чем объясняется отсутствие в поэме каких-либо конкретных переключек с другими произведениями Пушкина. Не случайно все параллели, предложенные исследователями, относятся исключительно к тематическому уровню. В литературе об «Анджело» неоднократно высказывалась бесспорная мысль о том, что центральные для поэмы темы власти и милости связывают ее с такими пушкинскими текстами 1830-х годов, как «Пир Петра Первого», «Я памятник себе

⁶⁰ Лотман Ю.М. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 251, примеч. 2.

⁶¹ В лексический состав поэмы входит более 50 слов и выражений разной стилистической окраски, которые в поэзии Пушкина нигде более не встречаются: предобрый, чадолюбивый, шелкать, размыслить, преобратиться, пужало, труппа, добротный, уверчивость, мягчить, старица, полузатворница, приторный, допускать, жестокосердие, целить, постраждать, на убой, бесчеловечно, извет, куколь, святоша, избранная (речь), быстротечный, кровосмеситель, соглядатай, растроганный, летунья, грызмый, пещись и т.д.

воздвиг нерукотворный...» и «Капитанская дочка», где также утверждается примат милосердия над формальным правосудием⁶². Тот факт, что «Анджело» был написан раньше других текстов этой группы, заставляет скорректировать устойчивые представления о просветительских истоках пушкинской концепции милосердия как права и обязанности идеальной абсолютной власти, которая стоит над единым для всех законом и «мягчит» его, когда для этого есть этические основания⁶³. Читая и перелагая МЗМ, Пушкин не мог не отдавать себе отчет в том, что апология милости в шекспировской драме (само заглавие которой отсылает к Нагорной проповеди) опирается на основополагающие христианские представления о земном и Божием суде. Согласно этим представлениям, милость есть главное свойство Божества, явленное людям через Иисуса Христа; государь, помазанник Божий, выступая в роли судии, как бы ретранслирует Божию волю, творит, говоря словами Ветхого Завета, «не суд человеческий, но суд Господа» (2 Пар. 19: 6) и потому обязан быть милосердным. Как пишет Р.А. Папаян, «в Божием Суде милость и суд не только представлены в единении друг с другом, но поставлены в иерархический ряд с подчеркиванием первенства милости»⁶⁴. Этот принцип открыто декларируется в Новом Завете: «Ибо суд без милости не оказавшему милости: милость превозносится над судом» (Иак. 2:13).

Когда Изабел(л)а у Пушкина и Шекспира просит Анджело помиловать ее брата, она апеллирует именно к его долгу судьи-христианина подражать Божью суду: «Подумай, если тот, чья праведная сила / Прощает и целит, судил бы грешных нас / Без милосердия; скажи, что было б с нами?» (4, 256). Призывая сурового законника стать «новым человеком» через акт прощения, Изабела ссылается на слова Св. Павла в его Послании к колоссянам: «Не говорите лжи друг другу, совлекшись ветхого человека с делами его / И облекшись в нового, который обновляется в познании по образу Создавшего его, / Где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варавара, Скифа, раба, свободного, но все и во

⁶² Черняев Н.И. Критические статьи и заметки о Пушкине. С. 162—163; Мейлах Б.С. Загадочная поэма // Мейлах Б.С. Талисман. Книга о Пушкине. М., 1975. С. 146; Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. С. 62; Лотман Ю.М. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело». С. 249—251.

⁶³ См.: Фомичев С.А. Философская повесть А.С.Пушкина «Анджело»; Вацуру В.Э. Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 314—319; Неклюдова М. «Милость» / «Правосудие». О французском контексте пушкинской темы // Пушкинские чтения в Тарту 2. Материалы международной научной конференции 18—20 сентября 1998 г. Тарту, 2000. С. 204—215.

⁶⁴ Папаян Р.А. Христианские корни современного права. М., 2002. С. 209.

всем Христос. / Итак, облекитесь, как избранные Божии, святые и возлюбленные, в милосердие, благость, смиренномудрие, кротость, долготерпение, / Снисходя друг к другу и прощая взаимно, если кто на кого имеет жалобу: как Христос простил вас, так и вы» (3: 9—13). В этом контексте следует рассматривать и последнюю фразу поэмы: «И Дук его простил» (4, 272), которой Пушкин, конечно же, не обличал произвол несправедливой монархической власти, прощающей заслуживающего наказания преступника, как полагают некоторые интерпретаторы «Анджело»⁶⁵, а подчеркивал христианский смысл творимого суда — милосердный государь прощает виновного, подражая «праведной силе» Господа.

Кроме того, в МЗМ Пушкин мог распознать отголоски широко известного диалога Сенеки «О милости» («De clementia»), адресованного Нерону. Во всяком случае, пушкинская формула «Земных властителей ничто не украшает, / Как Милосердие» (4, 256) перефразирует не столько Шекспира, сколько вероятный шекспировский источник — апофегму Сенеки «Ex cogitare nemo quicquam poterit, quod magis decorum regenti sit quam clementia»⁶⁶. Согласно Сенеке, именно милость к подданным отличает истинного царя от тиранов, которые «наслаждаются жестокостью»: «Quid interest inter tyrannum ac regem (species enim ipsa fortunae ac licentia par est), nisi quod tyranni in voluptatem saeviunt, reges non nisi ex causa ac necessitate?»⁶⁷. Милость для него, как и для христианских авторов, имеет божественную санкцию — милосердный властитель подражает богам — и противопоставляется справедливости; она выменяется в обязанность царям, чья власть, по Сенеке, должна носить патерналистский характер: «Nos, quod parenti, etiam principi faciendum est, quem appellavimus Patrem Patriae non adulatione vana adducti»⁶⁸.

⁶⁵ Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982. С. 120—121; Черкасский С.Д. Два гения — один сюжет. (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело») // Пушкин и его современники. Сборник научных трудов. Вып. 3(42). СПб., 2002. С. 80—106.

⁶⁶ Seneca. Moral Essays. Vol. I. (The Loeb Classical Library 214). Harvard University Press, 2003. P. 408 (Liber I, XIX, 1). Букв. пер.: «Невозможно вообразить, что украшает государей больше, чем милосердие». Та же мысль у Шекспира выражена иначе: «No ceremony that to great ones longs <...> / Become them with one half so good a grace / As mercy does» (II, 2: 59—63).

⁶⁷ Ibid. P. 390 (Liber I, XI, 4). Букв. пер.: «Чем отличается тиран от царя (ибо их внешние символы власти и полномочия одинаковы), если не тем, что тираны наслаждаются жестокостью, тогда как цари действуют жестоко, лишь имея на то вескую причину и по необходимости».

⁶⁸ Ibid. P. 398 (Liber I, XIV, 2). Букв. пер.: «То, что является родительским долгом, есть долг и для правителя, которого мы без пустой лести называем Отцом Отчизны». Ср. характеристику Дука у Пушкина: «Народа своего отец чадолюбивый» (4, 252).

В то же время Сенека предостерегал против злоупотреблений милостью, считая, что ее следует применять осмотрительно, чтобы она не превратилась в попустительство порокам: «Non tamen vulgo ignoscere decet; nam ubi discrimen inter malos bonosque sublato est, confusio sequitur et vitiorum eruptio <...>. Nec promiscuam habere ac vulgarem clementiam oportet nec abscisam; nam tam omnibus ignoscere crudelitas quam nulli. Modum tenere debemus; sed quia difficile est temperamentum, quidquid aequo plus futurum est, in partem humaniorem praerponderet»⁶⁹. В начале «Анджело» Дук представлен как слабый властитель, злоупотребляющий милостью и тем самым потворствующий злу. В конце же поэмы он вершит суд, когда маятник государственной власти сдвинулся в другую сторону и жестокость возобладала над милостью, публично разоблачает виноватого, выносит ему смертный приговор и только после заступничества невинных жертв прощает его, — то есть поступает так, как должен, по убеждению Сенеки, вести себя идеальный государь, стремящийся к золотой середине. Милосердному Дуку в поэме резко противопоставлен жестокий Анджело, который из двух врученных ему орудий власти — «ужаса» и «милости» — пользуется лишь первым и потому превращается в тирана.

Как у Шекспира, так и у Пушкина концепция милосердия представляет собой синтез христианской этики и рационалистических представлений о справедливой и гуманной власти, но с различной акцентировкой. В финальных сценах МЗМ Шекспир подчеркивает скорее рациональные, нежели религиозно-этические основания суда. Его Изабелла думает, что Клавдио казнен, и потому просит у Герцога правосудия, публично обвиняя Анджело в клятвopреступлении, убийстве, прелюбодеянии, лицемерии и насилиии над девственницей:

Justice, O royal Duke! Vail your regard
Upon a wrong'd — I would fain have said, a maid.
O worthy prince, dishonour not your eye
By throwing it on any other object,
Till you have heard me in my true complaint,
And given me justice! Justice! Justice!
<...>

⁶⁹ Seneca. Moral Essays. P. 362, 364 (Liber I, II, 2). Букв. пер.: «Все же будет неверно миловать без разбора, ибо, когда не делается различий между хорошими и дурными людьми, возникает беспорядок, и наружу вырываются все пороки. <...> Милость не должна быть ни неразборчивой и всеобщей, ни исключительной; ибо прощать каждого столь же жестоко, как не прощать никого; нужно держаться середины, но поскольку достичь равновесия трудно, то, если уж мы отклоняемся от него, лучше делать это в сторону человечности».

That Angelo's forsworn, is it not strange?
 That Angelo's a murderer, is't not strange?
 That Angelo is an adulterous thief,
 A hypocrite, a virgin-violator,
 Is it not strange, and strange?

(V, I: 21—26, 40—44)⁷⁰

Когда же Герцог приговаривает обидчика к смерти и Мариана умоляет Изабеллу заступиться за него, героиня делает это с явной неохотой и с оговорками, больше не апеллируя к христианскому милосердию государя, как в разговоре с Анджело, а прибегая к казуистике. Она просит Герцога отменить смертный приговор по трем причинам: во-первых, потому, что до встречи с ней Анджело вел себя достойно; во-вторых, потому, что брат ее был осужден и казнен по закону; и, в-третьих, потому, что Анджело не удалось осуществить свое преступное намерение ею овладеть:

Most bounteous sir:
 Look, if it please you, on this man condemn'd
 As if my brother liv'd. I partly think
 A due sincerity govern'd his deeds
 Till he did look on me. Since it is so,
 Let him not die. My brother had but justice,
 In that he did the thing for which he died:
 For Angelo,
 His act did not o'ertake his bad intent,
 And must be buried but as an intent
 That perish'd by the way. Thoughts are no subjects;
 Intents, but merely thoughts.

(V, I: 441—452)⁷¹

⁷⁰ Букв. пер.: «Правосудия, О царственный Герцог! Склони взор свой на обесчещенную — я была бы рада сказать девицу. О достойный Принц, не опозорь свои очи, взглянув на что-либо другое, пока ты не выслушал мою правдивую жалобу и не одарил меня правосудием! Правосудия! Правосудия! Правосудия! <...> Что Анджело клятвоступник, разве это не странно? Что Анджело убийца, разве и это не странно? Что Анджело прелюбодей и вор, лицемер и насильник над невинностью, разве не странно, не странно?»

⁷¹ Букв. пер.: «Милостивейший государь, взгляни на осужденного, если будет на то твоя воля, как если б брат мой был жив. Я думаю отчасти, что надлежущая искренность руководила им в его поступках, пока он не увидел меня; раз это так, не дай ему умереть. Мой брат получил лишь правосудие, поскольку совершил то, за что умер. Что же до Анджело, ему не удалось исполнить свое злое намерение, которое поэтому следует предать забвению, как намеренье, стигнувшее не дойдя до цели. Мысли не подданные, а намеренья суть всего лишь только мысли».

Характерно, что шекспировская Изабелла в этих монологах вообще не упоминает о милости или прощении. Она лишь отдает долг Мариане, пошедшей на свидание к Анджело вместо нее, но не испытывает никакой жалости к обидчику.

У Пушкина финальная коллизия выстроена принципиально иначе. Изабела знает, что приговор ее брату не был приведен в исполнение, и потому обращается к Дуку с той же мольбой о милости, с какой она прежде обращалась к Анджело:

Помилуй, государь!
 Ты щит невинности, ты милости алтарь,
 Помилуй!.. (4, 271)

Ей не приходится обличать преступника, поскольку Дук, по его словам, «все знает», а когда Мариана взывает к Изабеле о заступничестве, она находит в себе силы пожалеть «душой о грешнике, как ангел» (4, 272) и просит государя помиловать Анджело, объясняя его преступления исключительно как проявление человеческой слабости под влиянием страсти⁷²:

«Помилуй, государь, — сказала. — За меня
 Не осуждай его. Он (сколько мне известно,
 И как я думаю) жил праведно и честно,
 Покаместь на меня очей не устремил.
 Прости же ты его!» (4, 272)

Таким образом, пушкинская Изабела, в отличие от героини МЗМ, до конца остается верна тем принципам христианской этики, которые были ею провозглашены в первом разговоре с Анджело. Отклоняясь от Шекспира, финал «Анджело», несмотря на очевидное различие ситуаций, предвосхищает финальную сцену «Капитанской дочки», где Маша приезжает просить у императрицы «милости, а не правосудия» и объясняет поступки Гринева

⁷² По мнению Ю.М. Лотмана, Пушкин не передал тезис Изабеллы о неказуемости намерений, поскольку он «не мог не вызвать актуальных ассоциаций» с судом над декабристами: «главным, караемым наиболее тяжело, преступлением заговорщиков суд считал *намерение* цареубийства» (Лотман Ю.М. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело». С. 243—244; курсив автора). Сокращение, однако, могло иметь и художественно-психологические причины: в отличие от героини Шекспира, пушкинская сердобольная Изабела не изошрена интеллектуально, и потому юридические доводы в ее устах выглядели бы неуместно.

его любовью к ней («Он для одной меня подвергался всему, что постигло его» — 6, 358). И хотя с точки зрения закона подлый Анджело формально невиновен, а честный Гринев формально виновен (в невыполнении приказа начальника), оба получают прощение на одинаковых основаниях — после заступничества «ангела света» и по велению «праведной силы» милосердия.

ИСПАНСКИЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ПУШКИНА

(«На Испанию родную...»
и «Чудный сон мне Бог послал...»):
Опыт реконструкции замысла

Пушкинские переложения средневековой испанской легенды о короле Родриге — «На Испанию родную...» (3, 305—308; далее НИР) и примыкающий к нему черновой отрывок «Чудный сон мне Бог послал...» (3, 426—427; далее ЧС) — ставят перед публикаторами и исследователями ряд сложных проблем. Нам не известна ни история создания этих текстов, ни их точная датировка, ни последовательность, в которой они были написаны, ни даже, в случае с ЧС, суть замысла. Остается дискуссионным и вопрос о том, связаны ли НИР и ЧС друг с другом, хотя в рукописи ЧС (ПД 959, л. 29 об. — 29) имеется помета «Родриг», как будто бы отсылающая к главному герою НИР. Разные точки зрения на этот счет отразились в эдиционной практике. Начиная со второго издания собрания сочинений Пушкина под редакцией П.А. Ефремова (1882), ЧС долгое время печатался как «неоконченное продолжение» или черновой вариант НИР, затем Н.В. Измайлов в большом академическом собрании напечатал его как самостоятельное произведение под заглавием «Родриг» (*Акад.* III: 1, 445—446), а Б.В. Томашевский во втором, стандартном издании академического десятитомника возвратил ему статус чернового отрывка¹. В других изданиях 1950—1970-х годов ЧС, вслед за академическим собранием, публиковали отдельно, но при этом комментаторы указывали, что он связан с замыслом НИР.

В чем именно состоит эта связь — никому до сих пор вразумительно объяснить не удалось. Кроме авторской пометы в рукописи, единственным аргументом в пользу того, что НИР и ЧС относятся к одному замыслу, является сходство метра. Оба они написаны белым четырехстопным хореем, который после «Народных песен» (1778—1779) И.Г. Гердера утвердился в европейской силлабо-тонической традиции как эквивалент силлабического стиха испанских романсеро. В русской поэзии испанский колорит этого размера идет от «Графа Гвариноса» Н.М. Карамзина (1792), а также переводов романсов из цикла о Сиде В.А. Жуковского («От-

¹ *Пушкин А.С.* Полн. собр. со.: В 10 т. 2-е изд. Т. 3: Стихотворения. 1827—1836 / Текст проверен и примеч. сост. проф. Б.В. Томашевским. М., 1957. С 470—471.