

83

Николай Захаров

**ШЕКСПИР В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ  
ПУШКИНА**



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2003

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 83

Николай Захаров

## Шекспир в творческой эволюции Пушкина<sup>1</sup>

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Villa Ranan Paulaharju-salissa  
maaliskuun 26. päivänä 2003 kello 12.

С согласия Гуманитарного факультета  
Университета Ювяскюля публичная защита диссертации  
на соискание учёной степени доктора философии состоится  
26-го марта 2003 года в 12 часов  
в зале Paulaharju



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2003

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 83

Николай Захаров

Шекспир в творческой эволюции Пушкина



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2003

# Шекспир в творческой эволюции Пушкина



Editors  
Erkki Peuranen  
Department of Languages, University of Jyväskylä  
Pekka Olsbo and Maja-Leena Tynkkynen  
Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-8412-0  
ISBN 978-951-39-8412-0 ( PDF)  
ISSN 0075-4633

ISBN 951-39-1446-1  
ISSN 0075-4633

Copyright © 2003, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä

## ABSTRACT

Zakharov, Nikolai

Šekspir v tvortšeskoj evoljutsii Puškina

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2003, 283 p.

(Jyväskylä Studies in The Arts,

ISSN 0075-4633; 83)

ISBN 951-39-1446-1

Finnish summary

Diss.

The present thesis is concerned with the problem of Pushkin's creative evolution under the influence of Shakespeare's creative works, with a special emphasis on his play *Measure for Measure*. The central focus of the research is Pushkin's creative development, his spiritual, philosophical and artistic growth during the years of his studies of Shakespeare, namely, from early 1820s up to his death in 1837.

The essence of the problem can be summarised as follows: the dialogue between Pushkin and Shakespeare is a significant part of the history of Russian literature and philological studies. This thesis attempts to examine the presence of Shakespeare in Pushkin's creative works, the latter's reference to the former's plays as well as his characters and plots. The research delineates the terms of Pushkin's 'Shakespearism', providing a detailed analysis of Pushkin's texts and its degree of dependence on Shakespeare.

The study presents a detailed analysis of the traces of Shakespeare's influence in one particular poem by Pushkin, entitled, *The Angelo*. This poem was named after Shakespeare's infamous character from his so-called "problem play" *Measure for Measure*. Prior to writing *Angelo* Pushkin undertook an attempt to translate Shakespeare's play. Pushkin translated the first scene from *Measure for Measure* in 1833, but abandoned the project in order to create his own original literary product. Pushkin's incomplete, albeit successful (one might even venture to call it brilliant!) translation was a first step towards the composition of his poem *The Angelo*. Many Russian and foreign researchers share the common opinion that Pushkin's remake of *Measure for Measure* is not only as good as the original, but even more complete than Shakespeare's play. Pushkin changed the genre, plot, composition and the conception of Shakespeare's characters. He changed the title of Shakespeare's creation and gave the poem a new original spirit, with a Russian accent, wherein lies the most important part or even the embryo of his creativity. Nevertheless, most of the poem's text consists of Shakespeare's words and appears to be a free translation-recreation.

Pushkin's work on the poem *The Angelo* reflects his need for spiritual growth and creative evolution. Pushkin's main artistic aim during this period of his creative evolution was the embodiment of the national character in Russian literary tradition. Pushkin, like his predecessor and mentor Shakespeare, also participated in creation of the national literary language of his native country.

The present study attempts to provide a comprehensive account of Shakespeare's influence on Pushkin which will be elaborated during defence of this thesis. The completed research is fundamental for the philosophical generalisations that underline comparative research on these two geniuses, the English, Shakespeare, and the Russian, Pushkin.

Key words: Pushkin, Shakespeare, comparative research, creative evolution, adaptation, translation

**Author's address** Nikolai Zakharov  
Petrozavodsk State University  
Department of Russian Literature  
185640 Petrozavodsk, Russia  
E-mail: nikoltine@yandex.ru

**Supervisor** Professor Tatjana Mal'chukova  
Department of Classical Philology  
Petrozavodsk State University  
Petrozavodsk, Russia

**Reviewers** Professor Viatsheslav Koshelev  
Department of Russian Classic Literature  
Novgorod State University after Yaroslav the Wise  
Novgorod the Great, Russia

Professor Erkki Peuranen  
Department of Languages  
Russian Language and Literature  
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

**Opponent** Professor Viatsheslav Koshelev  
Department of Russian Classic Literature  
Novgorod State University after Yaroslav the Wise  
Novgorod the Great, Russia

## ОТ АВТОРА

Исследования о Шекспире и Пушкине давно превзошли по объему то, что написали оба гения мировой литературы. «Критическая масса» этой паралитературы такова, что сами исследования о поэтах подчас становятся некоей самоценностью культуры: в них возникает их своего рода избранный текст Шекспира, Пушкина, других авторов, который начинает жить по своим законам, в котором неизбежны повторы, общие места, свод одних и тех же отобранных традицией цитат. Исследования об исследованиях становятся неминуемой необходимостью любой работы об этих авторах, но счастлив тот, кому удастся обнаружить «белые пятна» на карте мировой поэзии.

Данная работа посвящена изучению давней проблемы «Пушкин и Шекспир» в аспекте творческой эволюции Пушкина. Изучать творчество А. С. Пушкина я начал в Петрозаводском государственном университете в семинаре А. Е. Кунильского (1993–1997 гг.), творчество У. Шекспира на английском языке я открыл для себя в The Northwestern State University Of Louisiana (Natchitoches, U.S.A.), где весной 1996 года занимался в семинаре доктора Хелен Разовски (Helaine Razovsky). Объединить свой интерес к двум мировым гениям мне удалось в дипломной работе «Пушкин и Шекспир («Measure for Measure» и «Анджело»)», по материалам которой была опубликована статья под тем же названием в сборнике трудов молодых ученых и аспирантов «Филологические исследования» (Петрозаводск: Изд. ПетрГУ, 1998. С. 5–27), в которой были сформулированы многие идеи данного исследования. Далее изучение этой темы я продолжил под руководством профессора Т. Г. Мальчуковой на кафедре классической филологии ПетрГУ (1999–2002), во время двух стажировок на кафедре русского языка Хельсинкского университета в 2000 году, где я имел прекрасные условия работы в библиотеке Slavica, а завершилось начатое исследование на кафедре русского языка в университете Ювяскюля в 2002–2003 гг.

Автор выражает глубокую признательность кафедре русского языка университета Ювяскюля, всему преподавательскому и техническому составу, лично профессору Эрки Пеуранену за помощь в работе и ценные консультации (его пример достойного и преданного изучения Пушкина поддерживал меня в частых сомнениях по поводу необходимости данного труда). От всей души хочу поблагодарить заведующую кафедрой классических языков Петрозаводского государственного университета профессора Т. Г. Мальчукову, без чьей неоценимой помощи и поддержки эта работа не смогла бы состояться. Я глубоко признателен рецензентам профессору Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого В. А. Кошелеву и профессору кафедры русского языка университета Ювяскюля Эрки Пеуранену за ценные критические замечания и пожелания, большая часть

которых учтена. Искреннюю благодарность приношу Татьяне Сергеевне Тихменевой за редактирование этой книги.

Особую благодарность выражаю моим учителям: заведующему кафедрой русской литературы ПетрГУ кандидату филологических наук доценту А. Е. Кунильскому, заведующему кафедрой русского языка З. К. Тарланову, профессору Л. И. Мальчукову, профессору Е. М. Неелову, профессору В. В. Дудкину, доцентам А. О. Лопухе, З. Г. Юсуповой, Н. В. Тищенко, моим друзьям Виоле и Дайе де Сильва, Мике Ляхтеэнмяки за поддержку в трудах и испытаниях, моей жене Кате за веру в меня и помощь в работе, родителям Ольге Алексеевне и Владимиру Николаевичу Захаровым, воспитавшим во мне любовь к искусству и филологии.

Ювяскюля, март 2003.

## СОДЕРЖАНИЕ

1	ВВЕДЕНИЕ .....	9
2	ПУШКИНСКОЕ ОТКРЫТИЕ ШЕКСПИРА .....	15
2.1	Постановка проблемы .....	15
2.2	Требования к переводу в пушкинское время .....	22
2.3	Пушкин и английский язык .....	31
3	«БОРИС ГОДУНОВ», «ШЕКСПИРОВСКАЯ» ДРАМА ПУШКИНА .....	47
3.1	«По примеру Шекспира...» .....	48
3.2	Шекспир в русских спорах о драме .....	54
3.3	Проблема шекспиризма «Бориса Годунова» .....	62
3.4	Прямые заимствования из текстов Шекспира в драме Пушкина .....	80
4	«ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ» ПУШКИНА ПОСЛЕ «БОРИСА ГОДУНОВА» .....	101
4.1	«Граф Нулин», «двойная» пародия Пушкина .....	101
4.2	Шекспир в критических заметках Пушкина .....	112
4.3	«Шекспировский текст» в стихах и прозе .....	122
5	ПОЭМА «АНДЖЕЛО» КАК ПЕРЕВОД И ОРИГИНАЛЬНОЕ СОЧИНЕНИЕ .....	144
5.1	«Анджело» в критике и литературоведении .....	144
5.2	Незаконченный перевод пьесы «Меры за меру» .....	163
5.3	«Анджело» как вольный перевод .....	179
5.4	«Анджело» как оригинальное произведение Пушкина .....	243
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	258
	TIVISTELMÄ .....	263
	ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА .....	267

## 1 ВВЕДЕНИЕ

Пушкин давно признан родоначальником новой русской литературы, или, как определил его значение американский исследователь В. Террас, Пушкин «значит для русского то, что Шекспир значит для англоязычного мира... Жизнь Пушкина совпала с золотым веком русской поэзии, и он был путеводной звездой в том, что было названо пушкинской плеядой поэтов»<sup>1</sup>. Можно уточнить эту мысль: поэзия Пушкина стала «путеводной звездой» не только для его современников, но и потомков, не только для поэтов и писателей, но и его читателей.

Творчество Пушкина было хронологической точкой отсчета новой русской литературы, оно — ее порождающее начало. Во множестве исследований, посвященных творчеству поэта, показано, насколько последующие писатели обязаны Пушкину темами, образами, сюжетами, не говоря уже о создании им русского литературного языка во всем богатстве его стиливых и ритмико-интонационных вариаций. Для русской литературы Пушкин, проживший, как Моцарт, короткую, но столь насыщенную творческую жизнь, был ее создателем-демиургом, равновеликим другим создателям национальных литератур, таким, как Гомер для греческой, Данте для итальянской, Рабле для французской и Шекспир для английской. Эти имена называет французский романтический писатель Ф. Р. Шатобриан, когда пишет о «гениях — прародителях» (*genies-mires*) национальных традиций. В его литературно-критическом эссе «Опыт об английской литературе» имеется содержательная характеристика значения этих великих творцов для последующих писателей. Эта характеристика подходит и к Пушкину, поэтому приведем ее целиком: «Эти гении-прародители произвели на свет и вскормили всех остальных. Гомер оплодотворил античность: Эсхил,

---

1 "Aleksandr Sergeevich Pushkin (1799-1837) means to Russian what Shakespeare means to the English-speaking world... Pushkin's life coincided with the golden age of Russian poetry, and he was the cynosure of what came to be called the Pushkin pleiad of poets" (Terras 1991, 204).

Софокл, Еврипид, Аристофан, Гораций, Вергилий — его сыновья. Данте стал отцом Новой Италии, от Петрарки до Торквато Тассо. Рабле положил начало французской словесности, среди его потомков Монтень, Лафонтен, Мольер. Вся Англия — это Шекспир; и по сей день его языком говорит Байрон, а мастерство диалога унаследовал от него Вальтер Скотт. Часто от этих величайших учителей отрекаются, восстают против них; перечисляют их недостатки, обвиняют их в скупости, длиннотах, странностях, дурном вкусе, при этом обкрадывая их и украшая себя похищенными у них трофеями; но попытки свергнуть их иго тщетны. Все окрашено в их цвета, повсюду заметно их влияние: изобретенные ими слова и имена обогащают словарь всех народов, их высказывания становятся пословицами, вымышленные ими персонажи обретают жизнь, обзаваются наследниками и потомством. Они открывают новые горизонты, и лучи света брызжут из тьмы; из посеянных ими идей вырастают тысячи других; они даруют образы, сюжеты, стили всем искусствам; их произведения — неисчерпаемый источник, самые недра разума человеческого. Это гении первой величины; именно они благодаря своей силе, разнообразию, плодотворности, своеобразности становятся нормой, примером, образцом для всех остальных талантов...» (Шатобриан 1982, 236–237.).

Шатобриановскую концепцию мировой литературы Пушкин безусловно знал. Он читал и высоко ценил «Опыт об английской литературе». В статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» Пушкин приводит обширные цитаты из этого критического эссе и дает ему в целом следующую дифференцированную и аргументированную оценку: «Английские критики строго осудили *Опыт об английской литературе*. Они нашли его слишком поверхностным, слишком недостаточным; поверив заглавию, они от Шатобриана требовали ученой критики и совершенного знания предметов, близко знакомых им самим; но совсем не того должно было искать в сем блестящем обозрении. В ученой критике Шатобриан не тверд, робок, и сам не свой; он говорит о писателях, которых не читал; судит о них вскользь и по наслышке, и кое-как отделяется от скучной должности библиографа; но поминутно из-под пера его вылетают вдохновенные страницы; он поминутно забывает критические изыскания, и на свободе развивает свои мысли о великих исторических эпохах, которые сближает с теми, коим сам он был свидетель. Много искренности, много сердечного красноречия, много простодушия (иногда детского, но всегда привлекательного) в сих отрывках, чуждых истории английской литературы, но которые и составляют истинное достоинство *Опыта*» (XII, 145)<sup>2</sup>. К истинным достоинствам критического анализа Шатобриана

<sup>2</sup> Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, цитаты и ссылки на тексты Пушкина с указанием тома (римской цифрой), страницы (арабской цифрой) даются по полн. собр. соч. в 16-ти томах (Пушкин 1937–1959); с указанием года, тома (римской цифрой), страницы (арабской цифрой) по полн. собр. соч. в 10-ти томах (Пушкин 1977–1979). В необходимых случаях по прижизненным изданиям и



Пушкин, по-видимому, причислял и определение гениев мировой литературы (во всяком случае в собственных статьях он пользуется тем же различием истинно великих писателей и литературных талантов)<sup>3</sup>, возможно, и себя самого он видел в этом великом ряду, в то время как недалёковидная современная критика считала его подражателем Парни или Байрона. Известны его автопортреты – один 1829–1830 г. и другой 1835–1836 в лавровом венке, подобные портрету Данте (см.: Пушкин 1996а, Т. 18, 48 и 54).

Пушкин высоко ценил как оригинальные, так и подражательные произведения и переводы. По этому поводу он писал: «В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудро, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона, и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда. Ежели, паче чаяния, молодой человек еще и поэт и захочет выразить свои чувствования, то как избежать ему подражания? Можно ли за то его укорять? Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, – или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (XII, 82). Эти слова объясняют не только «Фракийские элегии» В. Теплякова, но и творчество самого Пушкина, совмещение им творческих и переводческих принципов не только в творчестве в целом, но и в одном произведении, они объясняют то огромное значение, которое поэт придавал таким различным типам переводов, как поэтическое воссоздание Н. И. Гнедичем «Илиады» Гомера или перевыражение князем П. А. Вяземским французского романа Б. Константа «Адольф». Они открывают еще один путь русской литературе, которая, по мнению Пушкина, должна повторить и претворить в русской речи, в русском образе мыслей и чувств не только «последнее слово» европейской литературы, но и ее «начальное» слово. Но самое главное: еще задолго до чтения «Опытов» Шатобриана русский поэт уже поставил и воплощал в своем творчестве эту грандиозную историко-литературную задачу, создав фундамент национальной литературы и русского литературного языка. Осуществлять эту задачу он начал раньше, чем поставил ее и сформулировал теоретически.

---

рукописям восстановлена заглавная буква в цитируемых текстах Пушкина. Тексты Шекспира на английском языке с указанием года (1863), акта, сцены, страницы цитируются по *тексту*, стереотипному с изданием 1824 г., которым пользовался Пушкин (Shakspeare 1863). Русские переводы комедии «Мера за меру» цитируются с указанием условного обозначения и страницы по следующим изданиям: Т. Щепкина-Куперник (Щ.-К.) по 6 тому полного собрания сочинений Шекспир 1960, 159–279, М. Зенкевич (М. З.) – Шекспир 2000, 351–474, О. Сорока (О. С.) – Шекспир 2001, 275–347.

<sup>3</sup> См., например, выражение «величайшие гении» в литературно-критических текстах Пушкина (XI, 37; XII, 71).

Создание русской литературы нового типа Пушкин мыслил как задачу своего поколения, но решающий вклад в ее сотворение внес он сам. В его творчестве поражает универсализация принципа творческого переосмысления традиции и масштаб сделанного. Он не только создал русскую версию европейской литературы, но и выразил в русском слове, преображая своим умом и сердцем, всю известную мировую литературу в ее высших образцах и национальных вариантах, прибавив к этому своду мировой литературы главное — воплощение национальной русской темы в истории человеческой культуры во всех составляющих ее элементах: природа, быт, история, религия, национальный характер, душа, нравственные идеалы, духовная жизнь. Осуществил он это в творческом состязании с *genies-meres* европейской литературы создателями национальных литератур. В «Руслане и Людмиле» он соревнуется с Ариосто, в «Гавриилиаде» — с Вольтером, в южных поэмах — с восточными поэмами Байрона, в романе в стихах «Евгений Онегин» — с байроновским «Чайльд-Гарольдом» и «Дон Жуаном», в «Сцене из Фауста» — с Гете, в стихотворении «В начале жизни школу помню я...» — с Данте («Новая жизнь»), в «Маленьких трагедиях» — с французской классической трагедией и комедией, в «Капитанской дочке» — с историческими романами Вальтера Скотта. Наконец, он «соревнуется» с Шекспиром, которого Гете назвал величайшим писателем<sup>4</sup>.

Имя Шекспира возникает в переписке Пушкина в начале 20-х годов, тогда же оно зазвучало и в разговорах с современниками. В художественных произведениях присутствие Шекспира впервые обозначено цитатой из «Гамлета» ("Poor Yorick!") во второй главе «Евгения Онегина» (1823 г.). Создание «Бориса Годунова» шло в непрерывных шекспировских «штудиях». Результатом благотворных уроков английского гения стало появление в русской литературе не только самой русской драмы, но и самого шекспировского произведения Пушкина — пьесы «Борис Годунов». Он пародирует «довольно слабую», по его мнению, поэму Шекспира «Лукреция»: получилась изящная шутовская поэма, в которой современный исследователь обнаруживает не одни лишь поэтические открытия, но и глубокий религиозно-философский план (См: Гаспаров Б. 1999, 256–271).

Шекспир и его герои постоянно упоминаются в рукописях Пушкина за 1826–1836 г. («О народности в литературе» 1826 г., в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» 1827 г., «В зрелой словесности приходит время» 1828 г., в наброске «О романах В. Скотта» 1829–1830 г.г., в набросках плана статьи «О народной драме и драме Погодина: Марфа Посадница» 1830 г., в заметке Пушкина, опубликованной без его подписи в «Литературной газете» за 25 февраля 1830 года), в заметке к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева», в многочисленных письмах к друзьям, в полемике с критиками по поводу

<sup>4</sup> См. статьи В. Гете «Шекспир, и несть ему конца» и «Ко дню Шекспира» («Zum Shakespearestag») (1771).

поэмы «Полтава», в отрывке о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объединенных заглавием «Table-talk». Их литературно-критический уровень настолько значителен и самоценен, что исследователи предполагали, что поэт собирался написать «трактат о Шекспире».

Воздействие Шекспира на творчество Пушкина проявляется во многих произведениях Пушкина. Образ Брута в стихотворении «Кинжал» (1821) связывают с героем драмы Шекспира «Юлий Цезарь». Муки ревности мавра Отелло испытал предок Пушкина Ганнибал Ибрагим («Арапа Петра Великого», 1827–1829). Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «Воспоминание» (1828). В стихотворении «Калмычке» (1929) Шекспир иронично представлен атрибутом современной цивилизации. «Творец Макбета», создатель книги сонетов, упоминается в пушкинском «Сонете» (1830), а в позднем стихотворении «Не дорого ценю я громкие права» (1836) поэт цитирует другое знаменитое восклицание Гамлета: «Слова, слова, слова». Шекспировские реминисценции обнаружены в выборе темы поэтической импровизации в «Египетских ночах» (1835), в «Скупом рыцаре», в поэтике чудесного и в использовании Пушкиным тавтологических рифм в «Каменном госте», в разработке некоторых тем, мотивов и характеров в «Станционном смотрителе», в «Моцарте и Сальери», в «Русалке», «Египетских ночах», в поэтике драмы и стиха. В черновиках незаконченной пьесы «Сцены из рыцарских времен» (1835) вместо имени купца Мартына стояло имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря», воплощавшего дикое невежество и антиинтеллектуализм.

И наконец вместо перевода пьесы Шекспира «Мера за меру» Пушкин неожиданно создает драматическую поэму «Анджело». Высказывались суждения, что в этом поэтическом состязании он превзошел величайшего драматурга. Возникают вопросы: чем и в чем превзошел, как и почему это произошло.

Ответы на эти вопросы можно дать в процессе всестороннего рассмотрения темы «Пушкин и Шекспир» и проблемы «пушкинского шекспиризма», в уяснении пушкинской концепции творчества, в сравнительно-историческом сопоставлении хроник Шекспира с драмой «Борис Годунов», в сравнительно-типологическом анализе шекспировой драмы «Мера за меру» и поэмы «Анджело». Методология исследования традиционна: сравнительно-исторический и типологический методы интерпретации художественного произведения в герменевтическом аспекте.

Поставленные задачи определяют структуру исследования. В первой главе ставится проблема пушкинского шекспиризма, выясняется, на каком языке Пушкин мог читать Шекспира, насколько свободно он владел английским языком и как представляли задачу поэтического перевода Пушкин и его современники (раздел 02. «Пушкинское открытие Шекспира»); во второй главе рассматривается претворение принципов

шекспировской драматургии в драме «Борис Годунов» (раздел 03. «"Борис Годунов", самое «шекспировское» произведение Пушкина»), в третьей главе исследуется проблема влияния Шекспира на творчество Пушкина и ее интерпретация в прижизненной критике и литературоведческих исследованиях (раздел 04. «"Шекспировский текст" Пушкина после "Бориса Годунова"»), в четвертой главе содержится текстологический анализ поэмы «Анджело» в сравнении с шекспировской пьесой «Мера за меру» и переводами других авторов (раздел 05. «"Анджело" как перевод и как оригинальное сочинение»). В заключении формулируются выводы исследования.

## 2 ПУШКИНСКОЕ ОТКРЫТИЕ ШЕКСПИРА

### 2.1 Постановка проблемы

На интерес Пушкина к Шекспиру литературная критика обратила внимание еще при жизни поэта. Уже современники и друзья поэта сравнивали Пушкина с Шекспиром (как, впрочем, и с другими мировыми гениями). Так, например, известна запись В. Ф. Одоевского, в которой он размышлял о привлекшей его в «Капитанской дочке» способности автора отделять от себя героя, в то же время наделяя его какими-то чертами собственного характера: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гете — Мефистофелем, Пушкин — Пугачевым, Гоголь — Тарасом Бульбою; из этого следует, что они такими и остались; но чтобы сделать живыми своих героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения в самих себе» (цит. по: Сахаров 1979, 225). Барон Е. Ф. Розен («Северная Пчела» 1835, № 38) ставил Пушкина в ряд мировых гениев и даже выше Шекспира и Гете (см.: Трубачев 1889, 268). В прижизненной критике Пушкина Шекспир становится критерием эстетического совершенства и художественного мастерства<sup>5</sup>.

Первой работой, всецело посвященной проблеме влияния Шекспира на русского поэта, стала глава «Шекспиризм» в книге П. В. Анненкова «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху»<sup>6</sup>. «Шекспиризм» не самое удачное слово, которое придумал П. В. Анненков, но оно достаточно точно (по аналогии с «байронизмом») характеризует мировоззренческую подоплеку пушкинского увлечения Шекспиром. «Шекспиризм» Пушкина — это художественно-эстетический комплекс

---

5 См., например, сравнения Пушкина с Шекспиром в отзывах барона Е. Ф. Розена, Фарнгаген-фон-Энзе, Г. Раича, В. Белинского и др. в упомянутом выше обзоре (Трубачев 1889).

6 Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы, 1874, кн. 2. С. 532-537. Отд. изд.: СПб., 1874. С. 293-300. Современное изд.: Анненков 1998, 205-210.

идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира»); это и художественные открытия Шекспира (концепция характеров, концепция истории, роль случая в истории, смешение стилей и т.п.), которые Пушкин воспринял в своем творчестве.

В дальнейшем к изучению проблемы пушкинского «шекспиризма» обращались многие исследователи (Чуйко 1881, 194–233; Тимофеев 1886, 231–252; Покровский 1910, 1–20; Спасский 1937, 413–430; Боброва 1939, 69–80; Урнов 1966; Левин 1974, 59–85; Pokrowskij 1907, 169–209; Herford 1925, 453–480; Gifford 1947, 152–160; Lavrin 1947, 140–160; Kreft 1952; Wolff 1952, 93–105). О влиянии Шекспира на Пушкина также писали: Стороженко 1880, 223–227, Тимофеев 1887, 50–83; Козмин 1900, 13–14, 19–40; Жирмунский 1937, 66–103; Позов 1998, 97–119. О шекспиризме Пушкина говорилось в работах о «Борисе Годунове»: Якубович 1935; Винокур 1999 (ранее: Винокур 1935, 481–496); Городецкий 1936, 20–26; Верховский 1937, 187–226; Арденс 1939, 135–146; Загорский 1940, 126–127, 244–248; Бонди 1941, 377–381, 386–391; Городецкий 1953, 93–97; Городецкий 1969; Лотман Л. 1996; Ронен 1997 и др. Наиболее обстоятельный и глубокий обзор эволюции пушкинского отношения к Шекспиру представлен в работе (Алексеев 1972, 240–280). Говоря о «шекспиризме» Пушкина, академик М. П. Алексеев отмечает, что о пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать ближайшие современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес, хотя разобраться во всей сложности возникших проблем они не сумели. Все ранние исследования об отношении Пушкина к Шекспиру, как отмечает Алексеев, хотя и имеют интересные и верные наблюдения по этому поводу, но выводы их ограничены недостаточным знанием рукописей Пушкина, которые были введены в научный оборот значительно позже. Только после публикации всего пушкинского рукописного наследия представилась возможность оценить, в каком объеме Пушкин был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем.

Другая проблема состоит в том, что некоторые сведения, которыми пользовались первые исследователи пушкинского «шекспиризма», имели явно мистифицированный характер. Так, например, еще при жизни великого русского поэта в конце двадцатых годов в английской печати появились два сообщения о том, что будто бы Пушкин начал свою литературную деятельность с перевода «Короля Лира» Шекспира<sup>7</sup>. Известно, что первым знакомством с «Королем Лиром» Шекспира русский читатель обязан не Пушкину, а Н. И. Гнедичу. Именно он перевел на русский язык шекспировскую трагедию, вернее, *юисовскую* переделку

7 Первое сообщение (об антологии русской поэзии) принадлежало анонимному автору: *The Foreign Quarterly Review*, 1827, vol. I, No 2, 624–625. Автор другого — путешественник А. Б. Гренвилл: *Granville, A. B.* 1828. St. Petersburg. *A Journal of travels to and from that Capital*, vol. II, London, 245. См.: Алексеев 1972, 241.

«Короля Лира» с французского языка. Эта ошибка ввела в заблуждение первых зарубежных читателей и исследователей творчества Пушкина<sup>8</sup>.

В основном, выявлены очевидные, внешние следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин<sup>9</sup>.

Несмотря на значительный объем критической литературы русских и зарубежных исследователей, в осмыслении проблем пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. Отчасти этой ясности нет потому, что каждый из исследователей стремился обсуждать эту тему в целом, избегая решения частных проблем.

Точность и краткость пушкинского самовыражения в слове изумительны. Сам Пушкин явление искусства. Творчество для Пушкина высшая степень самосознания творца и творения. Пушкинские отзывы о своих произведениях по своему значению, глубине и силе выражения превосходят научную критику. Пушкин лучше разъяснял Пушкина, чем это делала критика. Уровень критического анализа во многом обуславливается степенью восприятия критиками пушкинских отзывов о Шекспире.

Многие исследователи считают, что знакомство Пушкина с произведениями Шекспира произошло в начале 20-х годов, хотя очевидно, что его интерес к Шекспиру мог возникнуть значительно раньше: в лицейские годы на лекциях А. И. Галича, который много говорил и писал о Шекспире<sup>10</sup>, во время путешествия с генералом Н. Н. Раевским в 1820 году на Кавказ и в Крым<sup>11</sup>, исследователи усматривают влияние Шекспира в стихотворении 1821 года «Кинжал» (Немировский 1991, 195–204), Шекспир был на слуху в литературном быту,

<sup>8</sup> Впервые имя Шекспира в России упомянул А. П. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве (1748). В том же году был издан «Гамлет» Сумарокова — классическая трагедия, созданная по французскому переводу-пересказу Лапласа (1745). Ранние сведения о Шекспире попадали в Россию в основном через французскую и немецкую печать. Даже в начале 19 века пьесы Шекспира перелагались с французских классических адаптаций Ж. Ф. Дюсса (1733–1816). Особо следует отметить прозаический перевод «Юлия Цезаря», выполненный Н. М. Карамзиным с подлинника в 1787 году. Романтический культ Шекспира утвердился в России с начала 19 века, но только в двадцатые годы этого века появляются первые русские переводы с английского языка.

<sup>9</sup> Ср.: «Его (Шекспира. — Н. З.) язык соотносится с дошекспировской порой, как язык Пушкина — с допушкинской (в границах своих национальных литератур эпохальное значение этих классиков вполне сопоставимо)». — Саруханян 1997, 6.

<sup>10</sup> Автор признателен профессору В. А. Кошелеву за указание о возможном влиянии А. И. Галича на пробуждение пушкинского интереса к личности и творчеству Шекспира.

<sup>11</sup> Так, дочери героя Отечественной войны генерала Н. Н. Раевского, который выхлопотал для Пушкина разрешение следовать с ним на Кавказ и в Крым, были англоманками, читали Шекспира по-английски и могли повлиять на возникновение интереса к британскому гению у молодого поэта.

в книгах и журналах, но в текстах Пушкина имя Шекспира впервые встречается в полицейской выписке из недошедшего до нас письма, отправленного, как считают одни исследователи, П. А. Вяземскому, как полагают другие, — В. К. Кюхельбекеру: «читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur, мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастью более всего правдоподобная» (XIII, 92). Именно этот отрывок из письма является первым документальным подтверждением факта пушкинского чтения Шекспира.

С этого момента началось систематическое изучение Пушкиным Шекспира: Оливия Эммет находит шекспировские образы в написанной в 1823 г. первой главе «Евгения Онегина»<sup>12</sup>, в XXXVIII строфе второй главы «Евгения Онегина», оконченной в Одессе 8 декабря 1823 года, Пушкин цитирует восклицание Гамлета над черепом шута "Poor Yorick!"<sup>13</sup>:

Своим пенатам возвращенный,  
Владимир Ленский посетил  
Соседа памятник смиренный,  
И вздох он пеплу посвятил;  
И долго сердце грустно было.  
"Poor Yorick!" — молвил он уныло, —  
Он на руках меня держал". (VI, 48)

К этим стихам Пушкин делает примечание: «"Бедный Йорик!" восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и Стерна)» (VI, 162). Во втором случае имеется в виду эпитафия на могиле пастора Йорика в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> О. Эммет считает, что в стихах первой главы «Евгения Онегина»: «И заслужи мне славы дань — / Кривые толки, шум и брань!», можно увидеть тайное или явное созвучие с английской строкой из знаменитого «Макбета» Шекспира: «Life's but a walking shadow? A poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more/ It is a tale / Today by an idiot? full of sound and fury, / Signifying nothing». Пушкинские «шум и брань» оказываются, по мнению О. Эммет, гораздо ближе к шекспировским «full of sound and fury», нежели перевод этих же строк Бориса Пастернака, который интерпретировал их как: «Жизнь — сказка в пересказе / Глуша. Она полна трескучих слов / И ничего не значит». «Нелепое звучание русского варианта говорит о внутренней глухоте современной культуры, — пишет исследовательница, — не только к шекспировскому образу, но и к опыту национальной традиции. Безупречным поэтическим слухом Пушкин воспринял те божественные звуки, которые нащептали Шекспиру монолог Макбета в финале трагедии» (Эммет 1999, 248).

<sup>13</sup> В свое время Ю. М. Лотман видел в этом шекспировском восклицании при посещении могилы Ларина Ленским закономерный намек Пушкина на знаменитый прототип своего героя: «Ленский строит свое «я» по образцу личности Гамлета и перекодирует всю ситуацию в образах шекспировской драмы» (Лотман Ю. 1995, 427).

<sup>14</sup> См. русский перевод: Стерн 1968, 50.



Как отмечает М. П. Алексеев, Пушкин «воспроизвел вкратце то примечание, которое к восклицанию Гамлета дано во французском издании «Полного собрания сочинений Шекспира» 1821 г. под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо» (Алексеев 1972, 242). По этому же поводу В. Набоков писал: «Примечание Пушкина восходит непосредственно к исправленному Ф. Гизо и Амедеем Пишо изданию «Гамлета» в переводе Летурнера, которое было в библиотеке Пушкина (*Œuvres complètes de Shakespeare*, vol. 1. Paris, 1821), где примечание на страницах 386–87 гласит: «Увы, бедный Йорик!» Все помнят и главу Стерна, где он цитирует эти слова Гамлета, и как в «Сентиментальном путешествии» [пер. Ж. П. Френэ, 1769] он, кстати, дал «самому себе имя Йорика» (Набоков 1999, 306). Данные суждения явно не исчерпывают предмет разговора: восклицание Гамлета имело место прежде всего в тексте Шекспира ("Alas, poor Yorick!"), и Ленский цитирует «Гамлета» на английском языке. В конце концов не столь важно, с чьей подачи Пушкин впервые процитировал Шекспира, важно то, что он это сделал на английском языке, что обозначило его интерес к оригинальным текстам Шекспира.

Французское издание Шекспира 1821 года было, возможно, основным источником, по которому Пушкин начал изучать пьесы великого драматурга в 1823–1825 гг.<sup>15</sup> Известно предположение Л. П. Гроссмана о том, что с этим изданием поэт мог ознакомиться в одесской библиотеке гр. М. С. Воронцова (Гроссман 1958, 257). Большинство прозаических переводов Шекспира были сделаны Летурнером еще в XVIII в., исправлены позже Ф. Гизо и А. Пишо (Алексеев 1972, 244); Ф. Гизо также принадлежала большая вводная статья «Жизнь Шекспира», которая особенно заинтересовала Пушкина. Поэт тщательно изучил в ней не только биографию английского драматурга, но анализ драматургических принципов Шекспира<sup>16</sup>. Так, например, Ф. Гизо утверждал, что корни драмы лежат в народных представлениях и развлечениях. По этому поводу М. П. Алексеев замечает: «Сходную мысль мы неоднократно встречаем и у Пушкина, в частности в начале его незаконченной статьи о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» и т.д.; XI, 178). Существенными для Пушкина были характеристики исторических хроник Шекспира, их жанровые особенности, их зависимость от английских летописных источников (в частности, от хроники Холиншеда). К лучшим страницам

<sup>15</sup> В библиотеке Пушкина сохранился том лейпцигского издания драматических сочинений Шекспира на английском языке (Модзалевский 1910, 338; 860 стр.). Текст этого издания печатался по редакции С. Джонсона, Дж. Стивенса и И. Рида. В приложении содержалась работа А. Скоттове «Жизнь автора», сборник поэм и критический глоссарий. (*Shakspeare, William. The Dramatic Works of Shakspeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (An Appendix ... Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; A Critical Glossary, etc.).* Leipsic, 1824). По предположению М. П. Алексеева, поэт приобрел его значительно позже даты издания. На бездоказательный характер этой гипотезы указал американский исследователь Т. Шоу (Шоу 2002, 332).

<sup>16</sup> Подробнее о статье Ф. Гизо «Жизнь Шекспира» см.: Реизов 1964, 157–197.

статьи Гизо, внимательно прочтенным Пушкиным, относятся также критические замечания о «широком изложении» типических характеров в произведениях Шекспира» (Алексеев 1972, 260). Очевидно, что, начав в конце 1824 года работу над русской трагедией, Пушкин в основном руководствовался своими собственными представлениями о драме, которые он обсуждал в письмах и разговорах с друзьями П. А. Вяземским, В. Кюхельбекером, Н. Н. Раевским–сыном, А. А. Дельвигом. Несколько месяцев спустя Пушкин выписывает к себе в Михайловское книгу по истории драматургии А.–В. Шлегеля<sup>17</sup>. Во французском переводе книги Шлегеля есть главы, посвященные Шекспиру (Schlegel 1814). Хотя до нас дошел презрительный отзыв Пушкина о немецких романтиках, приведенный в мемуарах Ксенофонта Полевого (Полевой 1888, 199), но «в чисто художественном отношении для Пушкина не могла не пройти незамеченной попытка Шлегеля мотивировать жанровые особенности шекспировского театра, смесь комического с трагическим, стихов с прозой, исходя из самого «духа романтизма». Большое значение для Пушкина могли иметь сочинения де Сталь, «писательницы, в свою очередь находившейся под влиянием идей немецких критиков и эстетиков, в частности того же Шлегеля» (Алексеев 1972, 248). Так, в книге г-жи де Сталь «О литературе» Шекспиру посвящена отдельная глава (Staël 1880), а в посмертной книге «Десять лет изгнания» (1821) Россия как великое историческое явление сопоставлялась с шекспировской пьесой (Staël 1904, 300). Еще до получения книги Шлегеля Пушкин мог ознакомиться с некоторыми ее положениями в театральном альманахе Ф. Булгарина «Русская Талия», вышедшем в 1825 году. Эту книгу Пушкин получил в начале апреля, и она содержала статью «Междудействие, или разговор в театре о драматическом искусстве». Статья за подписью «А. Ф.» пересказывала несколько страниц из труда Шлегеля, в частности, критику французской классической трагедии, основанной на системе «трех единств», но о «трагедиях Шекспира в ней ничего существенного не сказано» (Винокур 1999, 329–330).

Позже Пушкин критиковал эти интерпретации Шекспира. В своей статье «О Мильтоне и Шатобриановском переводе Потерянного рая» Пушкин называет их неудовлетворительными для современного читателя: «Наконец критика спохватилась. Стали подозревать, что г. Летурнер мог ошибочно судить о Шекспире, и не совсем благоразумно поступил, переправляя на свой лад Гамлета, Ромео и Лиру. От переводчиков стали требовать более верности, и менее щекотливости и усердия к публике — пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (XII, 137).

Можно с уверенностью сказать, что увлеченность Шекспиром у Пушкина даже затмила его прежний юношеский идеал, его любовь к другому английскому поэту–романтику Байрону. В связи с переменной

<sup>17</sup> См. письма к брату Л. Пушкину от 14 марта, 22 и 23 апреля 1825 года (XIII, 151, 163).

пушкинских пристрастий С. Давыдов пишет: «Революционный юг, свободная стихия моря, увлечение Байроном остались позади. В российской глубинке, в своем родовом имении Пушкин отслужил обедню «за упокой раба Божия боярина Георгия (Байрона)»... и начал усваивать другой, глубоко антиромантический урок<sup>18</sup>. Трагедии Шекспира и *История Государства Российского* Карамзина определяют теперь взгляды Пушкина на свободу, государственность и религию» (Давыдов 1992–1993, 79). Пушкин писал в конце июля 1825 г. Н. Н. Раевскому из Михайловского: «...но до чего изумителен Шекспир! Не могу притти в себя! Как мелок по сравнению с ним Байрон–трагик!» (французский текст письма: XIII, 197; русский перевод: XIII, 541).

Любопытное замечание об отношении Пушкина к романтической драме Гюго и Байрона дал А. Аникст: «Особенно тщательно исследовал Пушкин принципы шекспировского драматизма в 1824–1825 годы, то есть именно тогда, когда созрел замысел и создавался «Борис Годунов». В этот период Пушкин окончательно решил, что его учителем в драме мог быть только Шекспир» (Аникст 1972, 44). В восприятии Пушкина Шекспир победил романтиков своей естественностью, реалистичностью в изображении людей, полнотой многосторонности и противоречивости характера. Всего этого не было в созданиях романтиков, гиперболизовавших страсти и обеднявших этим характеры своих героев: «Байрон, который создал всего-на-всего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому – свою ненависть, третьему – свою тоску и т.д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных – это вовсе не трагедия» (XIII, 541). По мнению А. Аникста, в романтической драме Пушкина не устраивал чрезмерный субъективизм романтиков, он считал его недостаточно драматичным. Он принимал лиричность драматургии романтиков, но все же «пришел к мысли о необходимости глубокой жизненной правды в драме. И его идеалом стал Шекспир» (Аникст 1972, 44).

В свое время П. В. Анненков задавал риторический вопрос и сам же отвечал на него «Нужно ли распространяться о том, что поклонение Шекспиру, окончательно потушившее старое служение Байрону, уже сильно поколебленное и до того, – было шагом вперед для Пушкина? Прежде всего новое направление значительно укоротило дорогу поэту для сближения его с русским народным духом, с приемами народного творчества и мышления. Трудно себе и представить, чтобы при изучении Шекспира можно было пропустить без внимания значение национальных

<sup>18</sup> В статье «Пророческое призвание Пушкина» И. Ильин писал: «вынутую просвиру пересылает своему брату Льву Сергеевичу, – поступок столь же религиозный, сколь и жизненно-символический» (Ильин 1990, 338).

элементов вообще, как воспитателей фантазии и мысли поэта» (Анненков 1999, 206).

По мнению М. П. Алексеева, «нам неизвестна и едва ли будет установлена в дальнейшем последовательность ознакомления Пушкина с произведениями Шекспира в 1824–1825 гг.; мы догадываемся лишь, что к этому времени Пушкин успел уже изучить не только все основные пьесы, но и его поэмы, и может быть, даже его сонеты. На примерах произведений Шекспира Пушкин задумывался над тем, как история некогда решала актуальные для России его времени проблемы узурпации власти, соотношения народа и правителей, преступления и наказания, индивидуальной больной совести и общественного блага, любви и ненависти в различной социальной среде, и т. д.» (Алексеев 1972, 249). Перечисляя ряд произведений, которые с особым вниманием читал и перечитывал в тот период Пушкин, М. П. Алексеев отмечает «Гамлета», «Макбета», «Ричарда III» и ряд исторических хроник Шекспира, чье влияние наиболее ярко отразилось в произведениях Пушкина последующих лет: в трагедии «Борис Годунов» и поэме «Граф Нулин». Позже, по прошествии десяти лет, пушкинский интерес к христианской символике и нравоучительным образам проявился в попытке перевода шекспировской комедии «Мера за меру» и ее переделке в поэму «Анджело» (Алексеев 1972, 249)<sup>19</sup>.

Чтобы лучше понять те последствия, которые открытие Шекспира имело в творческой эволюции Пушкина, необходимо уточнить ответы на давние вопросы: на каком языке и в чьих переводах Пушкин читал Шекспира, насколько свободно он владел английским языком?

## 2.2 Требования к переводу в пушкинское время

Для начала необходимо напомнить тот простой факт, что не только русская литература, но и сама письменность началась с переводческой деятельности, точнее, с перевода на церковнославянский язык древнегреческих религиозных текстов, сделанных братьями монахами Кириллом и Мефодием на основе созданного ими «кириллического»

<sup>19</sup> Сходные выводы были ранее сделаны и С. С. Трубачевым, когда он затрагивал вопрос об источниках шекспировского творчества, указывая на их народную самобытность: «Шекспир черпал полной рукой из мира народных легенд и сказаний, он заимствовал из исторических преданий европейского и английского мира не только сюжеты для своих драм, но и многие подробности при осуществлении их. Громадное количество практической народной мудрости, житейских замечок и характеристик, накопленное его страной, вошли в их состав в художественной обработке, которая притом угадывала философско-историческое значение народной поэзии и изобретательности, была целым откровением для Пушкина. Он бросился на собрание русских песен, пословиц, на изучение русской истории и, задумав осуществить все навеянное и указанное Шекспиром, в течение одного 1825 года написал «Комедию о Царе Борисе», с которой начинается совершенно новый период его развития, период самобытно-народного творчества, дотоле невиданного на Руси» (Трубачев 1889, 207).

алфавита. На протяжении тысячелетнего существования русской письменности перевод составлял одну из наиболее значимых ее проявлений. Переводческая деятельность не прекращалась даже в мрачные времена татаро-монгольского ига (1228–1480), когда появились переводы чисто светских произведений «Индийское царство», «Троянская война»<sup>20</sup>. Начиная с 18 века, с появлением в России поэтических переводов Третьяковского (его перевод романа П. Тальмана «Путешествие на Остров Любви», который включал в себя множество стихов), А. Кантемира («Послания» Горация) и многочисленных переводов Ломоносова с латинского, немецкого, французского языков возникла русская переводческая школа, которая получила разностороннее развитие в «золотой» (пушкинский) век русской поэзии, когда большинство, если не все русские поэты, были переводчиками в той или иной степени<sup>21</sup>. Более того, кроме учителей Пушкина — Жуковского и Карамзина, ближайшие друзья поэта лицеисты Дельвиг и Кюхельбекер, князь Вяземский занимались переводческой деятельностью.

Каковы же были причины подобного тотального увлечения переводческой деятельностью в русской поэтической среде? Отсутствие собственной оригинальной национальной темы или недостаточное развитие русской поэтической школы? Самобытность русской поэзии во всем многообразии ее тем, образов и поэтических приемов отразилась в устном народном творчестве, а также древней летописной литературе. Большинство же русских поэтов имели традиционное европейское образование, были адептами европейской цивилизации, носителями ее культуры, и, начиная с петровских реформ, естественно стремились всевозможными способами пропагандировать общеевропейское наследие.

Любовь к образцам европейской литературы вызывала желание и даже необходимость приблизить их подлинники к русскому читателю, причем задача русских поэтов состояла не только в том, чтобы просто перевести произведение иноязычных авторов на родной русский язык (ведь большинство русских читателей того времени были достаточно образованы, чтобы насладиться плодами европейского словесного искусства на латинском, французском, немецком, английском и других иностранных языках), а преломить их под углом зрения носителя евразийского сознания. Этим нелегким трудом и занималась русская поэзия в течение двух веков.

В первой трети 19 века в русской переводческой практике преобладали две не очень отличающиеся друг от друга школы Жуковского и Карамзина. Жуковский, по сути дела, брался за переделку подлинника, «склоняя» его на наши нравы, и сумел создать русскую

<sup>20</sup> Подробно об истории русской переводческой деятельности см.: Комиссаров 1999, 94–104.

<sup>21</sup> Подробно о проблеме перевода в пушкинскую эпоху см.: Алексеев 1931; Холмская 1959, 304–367; Русские писатели о переводе. XVI–XIX вв. / Под ред. Ю. Д. Левина и А. В. Федорова. Л., 1960; Левин 1972, 222–284; Эткинд 1973, 55–116; Эткинд 1963, 24 и далее; Федоров 1983.

романтическую поэзию, несмотря на тот факт, что почти все его баллады практически были заимствованы из немецких и английских авторов. Карамзинисты же ставили во главу угла качество своих переводов с точки зрения их поэтической «приятности». И в том, и другом случае вопрос о точности перевода не стоял слишком остро. Главным для русских переводчиков этого периода оставалось освоение мировой литературы, передача духа и формы подлинника.

Как и во многом другом, Пушкин был выдающимся переводчиком. Несмотря на то, что в ранних переводах Пушкин следовал за классиками, он также принимает романтическую теорию перевода Жуковского. Впрочем, Е. Г. Эткинд утверждал, что переводческие принципы Жуковского были «во власти классической типологии. Шиллер, Гете, Байрон, Вальтер Скотт, Саути, Уланд, Рюккер под его пером обретают сходные черты», для Жуковского «между этими поэтами было больше общих черт, чем различий. Черты же эти типологические» (Эткинд 1965, 13).

Другой исследователь В. Микушевич отмечал зависимость взглядов Жуковского на перевод от концепции «мифического» перевода Новалиса (Микушевич 1967, 70), который в одном из своих «Фрагментов», по сути дела, создал теорию романтического перевода, разделив его на три типа: грамматический, свободный и мифический. Так, грамматические переводы не несут художественной ценности, «они требуют очень много учености, но лишь дискурсивных способностей» (Цит.: Эткинд 1973, 75; Далее цитаты из сочинения Новалиса приводятся по этому изданию). Свободный перевод возможен при условии наличия у поэта переводчика «высшего поэтического духа» (*der höchste poetische Geist*). «Истинный переводчик подобного рода должен быть сам художником и любым способом, так или иначе, уметь передать идею целого (*die Idee des Ganzen beliebig so anders so geben können*)» (Ibid., 76). Мифический перевод — «это воссоздание не столько объективно существующего произведения, сколько идеала, субъективно понятого поэтом-переводчиком. Достоинства перевода определяются степенью приближенности к идеалу» (Ibid.). Сам Новалис описывает этот идеал как «некое иррациональное духовное совершенство, постигаемое интуитивно в субъективном прозрении гения» (Левин 1972, 230).

Современник Пушкина П. А. Вяземский в предисловии к переводу романа Бенжамена Констан «Адольф» различал «независимый» и «подчиненный» подходы к переводу: «Следуя первому, переводчик, напитавшись смыслом и духом подлинника, переливает их в свои формы; следуя другому, он старается сохранить и самые формы, разумеется, соображаясь со стихиями языка, которые у него под рукою. Первый способ превосходнее, второй невыгоднее» (Вяземский 1984, 128).

В свое время, характеризуя переводческую деятельность Жуковского, В. Г. Белинский писал: «Жуковский поэт, а не переводчик: он воссоздает, а не переводит...» (Белинский 1953–1959. Т. 3, 508). Ранее в

статье 1809 года «О басне и баснях Крылова» сам Жуковский заявил: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник» (Жуковский 1960. Т. 4, 410). С его точки зрения, переводчик обязан не просто формально переводить, а творить свое собственное произведение, при возможности создать гораздо более совершенное произведение по сравнению с подлинником. Близость теории Жуковского к пушкинскому пониманию переводческих задач очевидна.

Г. А. Жуковский провел параллель между переводческой техникой Жуковского и Пушкина, отмечая влияние первого на всю русскую переводческую деятельность: «Переводческий метод Жуковского имел непосредственное отношение и к Пушкину. «Ученичество», преемственность Пушкина проявились, в частности, в сфере перевода. Вслед за Жуковским он, хотя и в меньших масштабах, включил в своё творчество произведения иноязычных авторов, обогащая тем самым русскую литературу, расширяя её границы и возможности. Жуковский создал в русской литературе целостный образ западноевропейского романтизма и сделал это благодаря воплощенной в его творчестве идее романтической личности, индивидуальной души, в которой видел «даже не отражение всего мира, а весь мир, всю действительность саму по себе» (Жуковский 1965, 42; см. также: Ю. Д. Левин 1972, 240).

В. В. Виноградов писал по этому поводу: «Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту. В этом плане пути реалистического освоения действительности в художественном творчестве Пушкина исключительно многообразны. Пушкин творчески использовал стили народной поэзии, стиль летописи, стиль библии, корана. Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, В. Петрова, Державина, Хвостова, стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества. Пушкин доказал способность русского языка творчески освоить и самостоятельно, оригинально отразить всю накопленную многими веками словесно-художественную культуру Запада и Востока» (Виноградов 1941, 484).

На творческий характер переводов Пушкина обращал внимание Г. Д. Владимирский: «Переводческая деятельность Пушкина была одним из аспектов этого творческого процесса. Самое разнообразие его обращения с подлинником — от вольного переложения, переходящего подчас в пародию, до весьма точного перевода, передача прозы стихами, драматической формы эпической, включение в переводное произведение оригинальных вставок и т. д.» (Владимирский 1939, 300–330). Ю. Д. Левин констатирует, «что не воссоздание конкретного оригинала явилось основной его целью» (Левин 1972, 242). Вспоминая высказывание

Б. В. Томашевского, который на основании анализа пушкинских переводов с французского языка приходит к выводу: «Их цель (переводов. — Н. З.) — не передача в точности оригинала, а обогащение русской поэзии формами, существовавшими на чужом языке» (Томашевский 1960, 78), Ю. Д. Левин заключает, что это правило справедливо и для переводов-переделок Пушкина с других языков: «Следует также добавить, что обогащение поэтического языка у Пушкина, обладавшего «всемирной отзывчивостью» (Достоевский), включало также воспроизведение средствами русского языка чужого национального колорита, исторического своеобразия других народов и осуществлялось не только в переводах, но и в оригинальных произведениях, таких как «Сцена из Фауста», «Сцены из рыцарских времен», «Египетские ночи», «Марья Шонинг» и др. И все это многообразие эпох, народов, характеров, столь непохожих друг на друга, сливается в единое художественное целое — творчество Пушкина. Особенно наглядно это проявляется в «маленьких трагедиях», где оригинальное произведение, опирающееся на исторический анекдот, «Моцарт и Сальери», переработка старинной легенды о Дон-Жуане «Каменный гость», мнимый перевод из несуществующего Ченстона «Скупой рыцарь» и, наконец, действительный перевод сцены из драмы Вильсона «Чумный город» — «Пир во время чумы» — все вместе образуют единый творческий комплекс, относящийся к поэзии Пушкина, а не к его источникам, каковы бы они ни были» (Левин 1972, 242). Приводя некоторые «так называемые переводы», Ю. Д. Левин утверждает, что в них «Пушкину случалось даже отступать от оригинала, чтобы подчеркнуть безотносительно к подлиннику национальную и историческую специфику» (Левин 1972, 242)<sup>22</sup>.

Вступая в полемику с Е. Г. Эткингом, который в центр своего исследования переводческой системы Пушкина поставил анализ «Песен западных славян», исследователь справедливо ставит вопрос: «в какой мере эти одиннадцать стихотворений могут считаться переводами? Пушкин не переводил «Гузла» Мериме, а сквозь французский текст реконструировал «затекст» воображаемый иллирийский простонародный подлинник. В сущности это было опять воссоздание идеала, но идеала реалистического исторически и национально обусловленного народного поэтического сознания» (Левин 1972, 243). Далее Ю. Д. Левин приводит пример Е. Г. Эткинда, где исследователь

<sup>22</sup> Автор приводит следующие примеры пушкинских переводов: «Так, переводя «Czaty» Мицкевича, он расширил характеристику воеводы в ущерб характеристике его жены, чтобы воспроизвести в стихотворении «Воевода» (где даже перемена заглавия отражала перестановку акцентов) дикий шляхетский гонор, проявляющийся в бесчеловечной ревности польского магната. На основании отрывка прозаического «Пути паломника» Беньяна Пушкин создает стихотворение «Странник», в котором как бы сконцентрирован жестокий дух пуританского религиозного сознания с его мучительной внутренней борьбой добрых и злых сил, завершающейся торжеством идеи аскетизма и подвижничества. Разумеется, что такие произведения весьма условно могут быть подведены под понятие перевода» (Левин 1972, 242–243).



сравнивает три поэтические реконструкции стихотворных переводов прозаических текстов, а именно: «Телемахиду» Фенелона-Тредиаковского, «Ундины» Ламотт-Фуке-Жуковского и «Песни западных славян» Мериме-Пушкина: «Тредиаковский, сохраняя преданность своему образцу, перекладывает роман Фенелона гекзаметрами, он считает, что объективно признанный абсолютный и общеобязательный идеал «Приключений Телемаха» эпопея, продолжающая Гомерову «Одиссею», Жуковский возвышает сказку Ламотт-Фуке до поэмы, полагая, что замысел немецкого романтика до конца постигнут и осознан только им, русским поэтом, способным придать этому замыслу художественное совершенство; Жуковский руководствуется субъективным, индивидуально-лирическим представлением об идеале, который отнюдь не обладает нормативной общеобязательностью. Пушкин, реконструируя воображаемый подлинник, который якобы лежал в основе «иллирийских стихотворений» Мериме, воссоздает исторически и национально обусловленных носителей «первобытной» западнославянской поэзии, воссоздает их характеры и свойственную им поэтическую систему. При кажущемся сходстве методы названных трех поэтов различаются между собой как три эстетики, как три мировоззрения, из которых каждое рождено определенным этапом развития поэтического искусства» (Эткинд 1965, 25–26).

В споре с Е. Г. Эткингом Ю. Д. Левин отказался считать поэта основоположником реалистического метода перевода, поскольку сам Пушкин «даже не ставил перед собой главной задачи переводчика — воссоздать средствами своего языка иноязычное произведение как произведение чужой литературы, пережившее только свое языковое воплощение» (Левин 1972, 244). По мнению Ю. Д. Левина, несмотря на то, что такому требованию пушкинские переводы не удовлетворяют ни в коем случае, это не означает, «что Пушкин не оказал влияния на развитие перевода в русской литературе. Напротив, это влияние трудно переоценить. Осмысление национальной самобытности, воссоздание чужого исторического колорита, новые возможности русского литературного языка и стиха и т. д., — все это было благодаря Пушкину усвоено русской переводческой культурой и способствовало развитию в ней именно реалистического направления, исходящего из сопоставления историко-культурных традиций двух национальных цивилизаций и связанных с ними языковых стилистических систем» (Левин 1972, 244). Однако нельзя согласиться с мнением Ю. Д. Левина, что «это влияние осуществлялось всем творчеством Пушкина, а не его так называемыми переводами или его теоретическими суждениями о переводе. Оригинальный «Борис Годунов», например, или «маленькие трагедии» имели большее значение для последующих переводов Шекспира, чем, скажем, поэма «Анджело» — переделка шекспировской драмы «Мера за меру», содержащая в себе переводные фрагменты» (Левин 1972, 244). Несправедливость этого суждения, нам кажется, заключена в недооценке

влияния Шекспира, в том числе и переводных фрагментов из его хроник, в недооценке оригинальности «Анджело».

О степени оригинальности того и другого произведения можно спорить долго. Проблема реминисценций, творческой адаптации, типов перевода (подстрочный, дословный, свободный) и просто литературных источников могут составить предмет самостоятельного изучения. Ограничимся лишь напоминанием, как высоко оценивал достоинство своей незаслуженно обделенной признанием поэмы сам Пушкин.

Пушкин называл переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения» (XII, 179), в то время как В. Жуковского назвал «гением перевода» (XIII, 183). Для Пушкина характерно в высшей степени ясное и творческое, и филологическое понимание проблемы перевода. В одной из последних заметок Пушкин дал критику «Шатобрианова перевода "Потерянного рая" Мильтона». Вопреки общепринятой традиции перевода, когда «переводчик должен передавать дух, а не букву», Шатобриан переводит Мильтона *«слово в слово»* и объявляет, что подстрочный перевод был бы верхом его искусства, если б только он был возможен!» (XII, 137)

Тем не менее Пушкин критикует перевод «Потерянного рая» Шатобриана, ибо понимает несостоятельность задачи. Пушкин как бы предлагает Шатобриану быть соавтором поэта и исправлять погрешности оригинала. Таким переводчиком, который не только переводил, но и вдохновлялся и творил сам, и был сам Пушкин. Ему было мало только переводить, его гений требовал большего, он хотел открыть читателю то, что скрыто в чужом замысле. Перевод Пушкина всегда больше, чем изложение или переложение чужого.

Пушкин считал невозможным дословный перевод: «Мы сказали уже, что Шатобриан переводил Мильтона почти слово в слово, так близко, как только то мог позволить синтаксис французского языка: труд тяжелый и неблагодарный, незаметный для большинства читателей и который может быть оценен двумя, тремя знатоками! Но удачен ли новый перевод? Шатобриан нашел в Низаре критика неумолимого. Низар в статье, исполненной тонкой сметливости, сильно напал и на способ перевода, избранный Шатобрианом, и на самый перевод. Нет сомнения, что, стараясь передать Мильтона *слово в слово*, Шатобриан однако не мог соблюсти в своем переложении верности смысла и выражения. Подстрочный перевод никогда не может быть верен. Каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами» (XII, 143–144). Все перечисленные качества языка принимаются самим Пушкиным во внимание при переводе «Меры за меру», а также при переводе реплик героев пьесы Шекспира в поэме «Анджело».

Сравнивая особенности русского и французского языков в связи с проблемой перевода, Пушкин говорил: «Если уже русский язык, столь

гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам, не способен к переводу подстрочному, к переложению слово в слово, то каким образом язык французский, столь осторожный в своих привычках, столь пристрастный к своим преданиям, столь неприязненный к языкам, даже ему единоплеменным, выдержит таковой опыт, особенно в борьбе с языком Мильтона, сего поэта, все вместе и изысканного и простодушного, темного, запутанного, выразительного, своенравного, и смелого даже до бессмыслия?» (XII, 144).

В этом высказывании Пушкина важно отметить то, что поэт обосновывает невозможность подстрочного перевода в русском, а тем более во французском языках (ведь поначалу Пушкин пользовался переводами Шекспира на французский язык). Возникает резонный вопрос: какой же перевод был приемлем для русского поэта? Хотя ответ может быть только гипотетическим, попытаемся обосновать его: поэту был близок свободный, или как его еще называют, «вольный» перевод, тот самый перевод, который позволяет переводчику вносить творческие изменения, позволяет ему свою интерпретацию «чужого» текста. Таким переводом, по моему мнению, и является поэма Пушкина «Анджело».

А. В. Федоров в главе, посвященной истории русского перевода и переводческой мысли 19-го века, отмечает особенный вклад, сделанный А. С. Пушкиным: «Новую эпоху в истории русского перевода, как и во всей истории русской литературы и в истории русского литературного языка, открывает собой время Пушкина и то влияние, которое его творчество, поэтическое и прозаическое, оказало во всем целом на развитие русской литературы, в том числе — переводной. Оно показывало пример разработки всех жанров «словесности» (вплоть до журналистики и историографии), применения в широчайшем диапазоне стилистических ресурсов современного русского языка, включая и разговорный, и просторечие, и убедительного воссоздания местного и исторического колорита разных стран и эпох» (Федоров 1983, 45).

Говоря о переводах Пушкина в целом, А. В. Федоров подчеркивает, что стихотворные переводы Пушкина часто, «особенно в первой половине творчества, связанной с принципами классицизма, а в дальнейшем — с романтизмом — далеки от внешней точности и граничат с творчеством оригинальным» (Ibid.). Исследователь видит главное значение пушкинских переводов не только в том, что это «художественные произведения русской литературы, вышедшие из-под пера великого писателя)», но в том, что «в них иностранные подлинники воссозданы тем русским литературным языком, основоположником которого он является, и что в той части, которая относится к периоду высшей зрелости поэта, полностью проявляются черты, присущие художественному методу реализма, а именно — внимание к типически своеобразному и мастерство обобщающего отображения как исторически характерных, так и индивидуальных специфических особенностей оригинала» (Федоров 1983,

45). Разделяя мнение Б. В. Томашевского, который считал, что цель переводов Пушкина из французских поэтов «не передача в точности оригинала, а обогащение своего поэтического достояния формами, существующими в чужом языке» (Томашевский 1960, 78), А. В. Федоров предлагает считать этот вывод справедливым и для других переводов русского поэта. «Мастерство периода наивысшей зрелости» видит А. В. Федоров в поздних прозаических переводах Пушкина, в которых поэт «не придерживается дословной близости к подлиннику, кое-где он сохраняет предложение, устраняет многословие оригинала, а временами перевод заменяет сокращенным пересказом (в отрывке из «Записок Джона Теннера»). Это естественно, поскольку это – перевод не художественных произведений, а книг, представляющих познавательный интерес и публикуемых в отрывках в журнале. Однако в передаче всего характерного с точки зрения исторической, бытовой, этнографической Пушкин чрезвычайно точен. Хотя переводимые тексты не относятся к области художественной литературы, Пушкин считается с их стилем, подчеркивая в «Записках бригадира Моро-де-Бразе» старомодную манеру повествования, придавая и русскому тексту легкий оттенок педантической неуклюжести, а в отрывках из «Записок Джона Теннера» оттеняя простоту и деловитость описаний. В целом же все согласуется и здесь с законами пушкинской речи принципами отчетливости, точности, естественности фразы и отбора слов» (Федоров 1983, 46).

В целом, по мнению А. В. Федорова, Пушкин отрицал принцип «украшающего», «исправительного» перевода, свойственного французским переводчикам XVII–XVIII веков, игнорировавших самобытность переводимого автора и его текста<sup>23</sup>, ровно как русским поэтом отрицается и принцип перевода «буквального», «приводящего к насилию над родным языком», а в статье о Шатобриановом переводе «Потерянного рая» Мильтона Пушкин отверг «подстрочный перевод». Главными требованиями к переводу Пушкина является, по его словам, следование «смысловой верности и сохранение своеобразия оригинала» (Федоров 1983, 46).

<sup>23</sup> «Французские писатели и переводчики стремились подчинять иноязычные литературы своим канонам, своим правилам «хорошего вкуса», своему пониманию художественного идеала. Требованиям хорошего вкуса» и представлению об эстетическом идеале должны были отвечать не только оригинальные литературные произведения, но и переводы, независимо от особенностей подлинника. ... Естественно, что при таком способе переводить стирались, вернее тщательно вытраивались местные, национально-исторические и индивидуальные особенности подлинника и что от такой передачи больше всего страдали произведения, где эти особенности были ярко выражены. Среди авторов, подвергшихся особенно существенным переделкам со стороны французских переводчиков, в первую очередь должен быть назван Шекспир. Своеобразие его настолько поражало во Франции, что даже такой передовой мыслитель и писатель, как Вольтер, говорил о его «диком, варварском гении». Искажения во французских переводах Шекспира доходили до изменения структуры и композиции его трагедий, до изменений в сюжете, до существенных сокращений». (Федоров 1983, 28). А ведь некоторые пушкинисты предполагают, что поэт имел дело только с французскими переводами Шекспира!

Оценивая значение переводческого наследия Пушкина, В. Н. Комиссаров проводит не случайную параллель с переводами М. Ю. Лермонтова: «Почетное место в истории перевода в России принадлежит двум великим русским поэтам А. С. Пушкину и М. Ю. Лермонтову. Хотя в их творчестве переводы занимали сравнительно скромное место, они внесли значительный вклад в повышение качества художественных переводов в России. В поэтических парафразах и подражаниях они сумели воспроизвести наиболее важные особенности иностранной поэзии, но самое главное их творения были замечательными произведениями искусства, не уступающими их оригинальным шедеврам. Их переводы–парафразы послужили образцовыми примерами для других переводчиков, поскольку они утверждали главный принцип, что хороший художественный перевод должен быть неотъемлемой частью национальной литературы на языке перевода. Особо следует подчеркнуть роль Пушкина в развитии русской школы перевода. Пушкин постоянно проявлял большой интерес к переводческой проблематике, и его критические заметки о переводах отличаются объективностью и глубиной. Он подчеркивал важность правильного отбора литературных произведений для перевода, а его требования верности оригиналу в сочетании с высоким качеством и выразительностью литературного стиля переводчика оказали благотворное влияние на лучших переводчиков России в 19–м и 20–м веках» (Комиссаров 1999, 101).

Как резюме приведу слова В. В. Вейдле: «В последние годы после женитьбы он с особенным усердием выписывал в свою библиотеку и читал иностранных авторов по возможности на их собственном языке, вникал в их мысль и в средства ее выражения, переводил их, либо для печати, либо для того чтобы лучше усвоить созданные ими приемы и привить их русскому языку и русской поэзии» (Вейдле 1991, 33). Занятия переводческой деятельностью у Пушкина отвечали потребностям творческой эволюции как самого поэта, так и русской поэзии в целом.

В этой связи важно выяснить, в какой мере Пушкин владел английским языком в чтении и переводческом труде.

### 2.3 Пушкин и английский язык

Основными исследованиями, посвященными переводам Пушкина с английского языка, являются статьи М. Цявловского «Пушкин и английский язык» (1913) и М. П. Алексеева «Пушкин и Шекспир» (1972), вскользь этой проблемы также касался Ю. Д. Левин в статье «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» (1974). Судя по тем сведениям, которые приводят в своих трудах М. А. Цявловский (Цявловский 1913, 71) и М. П. Алексеев (Алексеев 1972, 243), Пушкин смог читать Шекспира в

английском подлиннике более–менее свободно не ранее 1828 г., когда он довольно хорошо овладел английским языком<sup>24</sup>.

Свою мистифицирующую роль сыграли преувеличения познаний поэта в английском языке, о чем свидетельствовал «Московский телеграф» за 1829 год. В частности, анонимный автор заметки писал: «Пушкин выучил английский язык — кто поверит тому? — в четыре месяца! Он хотел читать Байрона и Шекспира в подлиннике — и через четыре месяца читал их по–английски, как на своем родном языке»<sup>25</sup>. М. П. Алексеев считал, «что познания Пушкина в данном случае явно преувеличены» (Алексеев 1972, 243). Мы же, наоборот, считаем, что мистифицированы сроки овладения языком: к изучению английского языка Пушкин приступил гораздо раньше, и его путь к овладению языком был дольше.

Когда Пушкин приступил к занятиям английским языком? Ввиду противоречивости свидетельств со стороны пушкинских современников на этот вопрос нельзя ответить с категоричной точностью. «Лучший источник информации на этот счет, — отмечал Т. Шоу — без сомнения, мемуары его сестры Ольги, которые она записала для П. В. Анненкова в 1851 г., когда тот работал над первой подробной биографией Пушкина» (Шоу 2002, 331). Со слов О. С. Павлицевой первый биограф поэта записал: «Когда у сестры была гувернанткой англичанка (М–ме Бели), то он учился и по–английски, но без успеха» (Пушкин 1998. Т. 1, 32–33).

Вопрос, насколько можно доверять этому утверждению родной сестры поэта, возникает, потому что оно противоречит свидетельству отца Сергея Львовича Пушкина, который утверждал, что Александр ко времени поступления в лицей, «уже этот язык знал, как знают все дети, с которыми дома говорят на этом языке» (Пушкин 1998. Т. 1, 428). Конечно, критерий в оценке познаний кого–либо в иностранном языке мог быть разным — требовательным у сестры, которая, кажется, свободно владела английским языком, и менее строгим у родного отца поэта. К тому же, эти свидетельства важны для нас, в первую очередь, как доказательство нашего предположения, что Пушкин рано стал соприкасаться с английским языком, гораздо раньше, чем это принято считать в русской пушкинистике. В этой связи, для нас совсем не важен вопрос, насколько свободно Пушкин владел английским языком в детстве и отрочестве, — главное, что он уже получил первоначальные уроки этого языка из уст его носителя, и они пригодились ему в самообразовании, поскольку в лицее английский не преподавался.

<sup>24</sup> М. А. Цявловский отмечал наличие отдельных английских фраз и аллюзий в произведениях и письмах Пушкина, которые периодически стали появляться около 1828 г. Однако американский исследователь Т. Шоу приводит пример, относящийся к началу работы над «Борисом Годуновым», — «письмо с рождественскими поздравлениями брату Льву, где он обращается к нему как Лайон (то есть Lion, английский вариант имени брата). Письмо написано около 20–23 декабря 1824 г» (XIII, 131). В нем, по словам ученого, «Пушкин обыгрывает взаимоотношение между английской орфографией и пунктуацией» (Шоу 2002, 330).

<sup>25</sup> В. В. Вересаев называет автором этой рецензии Н. А. Полевого (Вересаев 1990. Т. 2, 446).

Говоря о роли, которую в творческой эволюции Пушкина занимали Англия, англичане, английский язык и английская литература, А. А. Долинин мельком отмечает юношеский оссианизм Пушкина, однако, как полагает исследователь, он «не имел никакой специфически британской окраски» (Долинин 2001, 44).

В изучении языка Пушкину могли помочь беседы с английским врачом, о которых нам известно из злополучного письма поэта к П. А. Вяземскому или В. К. Кюхельбекеру от апреля или мая 1824 года, ставшее причиной его Михайловской ссылки. К сожалению, нам доподлинно не известно, «чтобы он обсуждал или читал с ним Шекспира, тогда или позже» (Долинин 2001, 44).

По мнению П. В. Анненкова, в 1823–1824 гг. «Пушкин успел выучиться на юге по-английски и по-итальянски и много читал на обоих языках» (Анненков 1999, 89–90). Но тогда не понятно самокритичное недовольство Пушкина своими познаниями в английском, когда в письме к кн. П. А. Вяземскому от 25 ноября 1825 года, сразу после окончания «Бориса Годунова», поэт отчаянно писал: «Мне нужен англ. яз. — и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора» (XIII, 243). По-видимому, смена Южной ссылки на Михайловскую помешала поэту продолжить изучение английского, прервав его в самом разгаре.

О том, что Пушкин был знаком с английскими текстами ещё до создания трагедии «Борис Годунов» (1825), говорил в комментариях к драме Г. О. Винокур (Винокур 1935, 489), который приводит в доказательство отсутствие во французском переводе Летуэрнера характерного шекспировского приёма чередования в тексте стихов и прозы, который имеется в пушкинской драме.

Нет сомнения в том, что Пушкин обладал особой способностью к изучению иностранных языков, тому есть много свидетельств современников. Французский язык для русского поэта являлся вторым родным, во время южной ссылки Пушкин учился говорить по-молдавски в Кишиневе и по-итальянски в Одессе (Вересаев 1990. Т. 2, 164, 214). В бумагах поэта сохранились опыты изучения иврита, древнегреческого, арабского, английского и немецкого языков (Рукою Пушкина 1935). Вероятно, Пушкин принялся серьезно изучать английский язык во время путешествия в Крым в 1820 году. Так, по сведениям П. И. Бартенева, в доме, построенном герцогом Ришелье в Гурзуфе, который принадлежал семье генерала Раевского: «нашлась старинная библиотека, в которой Пушкин тотчас отыскал сочинения Вольтера и начал их перечитывать. Кроме того, Байрон был почти ежедневным его чтением; Пушкин продолжал учиться по-английски, с помощью Раевского сына...» (Вересаев 1990. Т. 2, 135). Еще более интересным является продолжение этого свидетельства: «Пушкин часто разговаривал и спорил с старшей Раевской о литературе. Стыдливая, серьезная и скромная Елена Николаевна, хорошо зная английский язык, переводила Байрона и Вальтер-Скотта по-французски, но втихомолку уничтожала свои

переводы. Брат сказал о том Пушкину, который стал подбирать клочки изорванных бумаг и обнаружил тайну. Он восхищался этими переводами, уверяя, что они чрезмерно верны» Вересаев 1990. Т. 2, 135). Выходит, что уже к этому времени Пушкин настолько хорошо овладел английским языком, что мог оценить точность переводов, выполненных Е. Н. Раевской. Интересно уточнение, которое сделала Екатерина Николаевна, когда в печати появились сведения, «будто Пушкин учился в Юрзуфе под ее руководством английскому языку». По ее словам, такие отношения были просто невозможны: «Ей было в то время 23 года, а Пушкину 21, и один этот возраст, по тогдашним строгим понятиям о приличии, мог служить достаточным препятствием к такому сближению. По ее замечанию, все дело могло состоять разве только в том, что Пушкин с помощью Н. Н. Раевского в Юрзуфе читал Байрона и что когда они не понимали какого-нибудь слова, то, не имея лексикона, посылали наверх к Екатерине Николаевне за справкой» (Пушкин 1998. Т. 1, 211). В. Набоков справедливо сомневается по поводу возможности глубокого изучения английского языка Пушкиным в период его пребывания в доме Раевских в 1820 году, но в то же время он отказывает поэту вообще в способности к усидчивому обучению: «Девушки Раевские (познавшие английский от гувернантки), которые преподают в беседках и гротах язык Байрона старательному, хотя и охваченному любовью Пушкину, — это легкая форма галлюцинаций у русских редакторов» (Набоков 1999, 173–174). Автор явно утрирует ситуацию: сестры Раевские играли в пушкинском самообучении английскому языку роль «ходячего словаря» и помогали ему разобраться в значении незнакомых слов, что еще раз дает основание предположить его начальное знакомство с английским языком, состоявшееся еще благодаря англичанке Белли — гувернантке сестры поэта Ольги Пушкиной.

Вот какую характеристику дает русскому поэту Кс. А. Полевой: «Если бы записан был хоть один такой разговор Пушкина, похожий на рассуждение, перед ним показались бы бледны профессорские речи Вильмена и Гизо. Вообще Пушкин обладал необычайными умственными способностями. Уже во время славы своей он выучился, живя в деревне, латинскому языку, которого почти не знал, вышедши из Лицея. Потом, в Петербурге, изучил он английский язык в несколько месяцев, так что мог читать поэтов. Французский знал он в совершенстве. «Только с немецким не могу я сладить! — сказал он однажды. — Выучусь ему, и опять все забуду: это случалось уже не раз». Он страстно любил искусства и имел в них оригинальный взгляд. Тем особенно был занимателен и разговор его, что он обо всем судил умно, блестяще и чрезвычайно оригинально» (Пушкин 1998. Т. 2, 59).

Еще одним свидетельством пушкинского таланта к языкам могут послужить воспоминания А. Ф. Кони: «Поэт стремительно расширяет круг своей образованности, упущенное из-за ссылки время. В 1828 году — 29 лет — он овладевает английским и читает в оригинале Байрона и его соотечественников, он изучает Данте и итальянских поэтов, переводит с



французского, испанского (Сервантеса), английского, польского, старофранцузского<sup>26</sup>... Глубокая и разносторонняя осведомленность его в вопросах искусства, литературы и истории, политики, даже лингвистики, удивлявшая его собеседников в 30-е годы, складывалась именно в это время. Перед современниками, знавшими его в молодости, поэт неожиданно предстанет как глубокий мыслитель, разносторонний эрудированный ученый, знаток истории человечества и человеческой культуры, как острый критик и публицист. Пушкин сумел соединить в себе, по выражению Мицкевича, столь "выдающиеся и разнообразные способности, что они, казалось, должны были бы исключать друг друга"» (Кони 1906, 451).

Вместе с тем немало исследователей скептически оценивают пушкинские познания в английском языке<sup>27</sup>. Так, например Л. Майков

<sup>26</sup> Вот еще одно свидетельство современника поэта, относящееся к этому периоду: «Пушкин учится английскому языку, а остальное время проводит на дачах». П. А. Муханов — М. П. Погодину, 11 авг. 1828 г. (Вересаев 1990. Т. 2, 372. Ср.: Цявловский 1913, 70).

<sup>27</sup> Наиболее ярким выразителем этой позиции был В. Набоков. В своей категоричности он даже пошел на ссору со своим некогда близким другом американским прозаиком, поэтом, драматургом и критиком Эдмундом Уильсоном, который встал на защиту русского поэта. Уильсон считал, что Пушкин свободно владел английским языком, чему привел ряд неоспоримых доказательств на этот счет. Переписке В. Набокова с Уильсоном, в которой и разразилась оживленная полемика по этому поводу, посвящена статья Н. Анастасьева (Анастасьев 1999, 127–141). Вот несколько цитат из этой переписки. Уильсон писал Набокову: «Я только что перечел сборник «Рукою Пушкина». На страницах 28, 90, 99, 102, 506 и 597 там можно обнаружить переводы или цитаты из английских авторов: таких, например, как Барри Корнуолл и Вордсворд, которых он (Пушкин. — Н. А.) читал по-французски. Точно так же сомнительно, чтобы Пушкин мог использовать в «Евгении Онегине» ритмы Байрона, если читал его только по-французски, (между прочим, я состряпал нечто вроде теории, объясняющей твою удивительную — вопреки свидетельствам убежденность, будто Пушкин вовсе не знал английского, а Тургенев — едва-едва, — теорию, которую, возможно, разовью в небольшом этюде, посвященном твоим сочинениям)» (С. 132). На это письмо Набоков отвечал Уильсону: «Вопросом, насколько Пушкин владел иностранными языками, я занимаюсь уже около десяти лет, так что нет нужды адресовать меня к сборнику «Рукою Пушкина». Исчерпывающий анализ этой проблемы ты найдешь в моем комментарии к «Евгению Онегину». Что касается Байроновских, по твоим словам, ритмов, то Пушкин почерпнул их из английских стихов в переложении Жуковского... Конечно, я с удовольствием вернусь к этой теме, чтобы лишний раз показать тебе, что Пушкин владел английским, латынью и т. д. в той же мере, в какой... (Уильсон) владеет русским, а Оден французским» (С. 132). Уильсон отвечал Набокову: «От Труайя и Мирского я узнал: что Пушкин вместе с Раевским читал Байрона по-английски в 1820 году. А открыв «Путешествие в Арзум», обнаружил две цитаты из английских стихов в оригинале, одна из «Лаллы Рук»... Мне кажется, что: рано научившись говорить на иностранных языках, ты... просто не понимаешь, насколько далеко можно продвинуться, овладев языком по литературным источникам. Если Пушкин знал английский так же, как Оден французский, дела его были вовсе неплохи...» (С. 132) По поводу этой дискуссии Н. Анастасьев писал: «впоследствии эта более или менее дружеская перепалка выплеснулась на публику, утратив при этом с обеих сторон все свое добродушие» (С. 132). Уильсон так развивает свою «теорию»: «Вопреки хорошо известным фактам, он (Набоков. — Н. А.) утверждает, что Мериме совсем не знал русского, а Тургенев владел английским лишь на уровне газетной лексики. Он полагает, что русские не заслуживают своей репутации знатоков иностранных языков, и утверждает, что любой русский или русская, прилично владеющие английским, почерпнули его от гувернантки или домашнего учителя... Несомненно, эти ложные взгляды подсказаны ему неотразимой уверенностью, будто он

свидетельствовал со слов С. П. Шевырева, что «Шекспира (а равно Гете и Шиллера) он (Пушкин. — Н. З.) не читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, но понимал его гениально. По-английски выучился он гораздо позже, в Петербурге, и читал Вордсворта». Опровергает это традиционное предубеждение свидетельство М. В. Юзефовича, который рассказал интересный эпизод из походной жизни Пушкина в конце двадцатых годов: «Пушкин имел хорошее общее образование. Кроме основательного знакомства с иностранной литературой, он знал хорошо нашу историю, и вообще, для своего серьезного образования, воспользовался с успехом ссылкой. Так, между прочим, он выучился по-английски. С ним было несколько книг, и в том числе Шекспир. Однажды он в нашей палатке переводил брату и мне некоторые из него сцены. Я когда-то учился английскому языку, но, не доучившись как следует, забыл его впоследствии. Однако ж все-таки мне остались знакомы его звуки. В чтении же Пушкина английское произношение было до того уродливо, что я заподозрил его знание языка и решил подвергнуть его экспертизе. Для этого на другой день я зазвал к себе его родственника Захара Чернышева, знавшего английский язык, как свой родной, и, предупредив его, в чем было дело, позвал к себе и Пушкина с Шекспиром. Он охотно принялся переводить нам его. Чернышев при первых же словах, прочитанных Пушкиным по-английски, расхохотался: «Ты скажи прежде, на каком языке читаешь?» Расхохотался, в свою очередь, и Пушкин, объяснив, что он выучился по-английски самоучкой, а потому читает английскую грамоту, как латинскую. Но дело в том, что Чернышев нашел перевод его совершенно правильным и понимание языка безукоризненным» (Пушкин 1998. Т. 2, 114).

---

единственный в истории писатель, с равной свободой владеющий русским, английским и французским» (С. 132-133). «Теория» Уильсона звучит вполне правдоподобно, особенно в связи с известным высокомерием Набокова. На обвинения Уильсона Набоков не решился ответить, но обиду на своего коллегу все-таки затаил. Случайный спор перерос у писателей в «целое исследование пушкинского стиха, а попутно — всей русской просодии в сопоставлении с английской» (С. 133). Серьезный разговор был вызван достаточно невинным замечанием Уильсона, которому показалось: что на фоне Шекспира, особенно позднего, Пушкин выглядит педантом. «Почти никогда он не отходит от строгого размера, в то время как у Шекспира возможны любые вариации» (С. 133) На это мнение Набоков возразил «письмом-трактатом» с множеством примеров и таблиц, раскрывающих природу русского языка, в котором «кроется масса возможностей и Пушкин их виртуозно использовал» (С. 133). Уильсон пытался стоять на своем: «английская метрика богаче, а система акцентов свободнее, что развязывает поэту руки. В «Зимней сказке» Шекспир достигает таких эффектов, которые Пушкину, скванному жестким этикетом языка, недоступны» (С. 133). В заключение Н. Анастасьев приводит характеристику, данную этому спору С. Карлинским, автором предисловия к сборнику их переписки: «Уильсон читал Пушкина так, словно это был английский поэт, пишущий в английской версификационной системе, каковая строится на языковой норме, позволяющей свободный сдвиг ударений; Набоков же читал Шекспира и Байрона так, словно это были русские поэты, или, во всяком случае, не придавал должного значения всем тем же органическим различиям в орфоэпии... даже совершенное владение чужим языком (речь, естественно, о Набокове, Уильсон, кажется, действительно говорил по-русски неважно) не убергает от инстинктивного соположения его родным» (С. 133-134).

Известно, что Пушкин собирал новинки иностранной литературы о Шекспире, которыми он постоянно пополнял свою огромную библиотеку. Об этом свидетельствуют книги о Шекспире, которые сохранились в библиотеке поэта, и воспоминания современников. Так, Я. К. Грот пишет: «Изучая английский язык, я сошелся с Пушкиным в английском книжном магазине Диксона... Увидев Пушкина, я забыл свою собственную цель и весь превратился во внимание: он требовал книг, относящихся к биографии Шекспира, и, говоря по-русски, расспрашивал о них у книгопродавца» (Грот 1899, 275–276). В пушкинской библиотеке имелись прозаические пересказы Чарльза Лэма для детей (Charles Lamb. *Tales from Shakespeare. Designed for the use of young persons. Fifth ed. London, 1832*), книга Л. Тика «Шекспир и его современники» во французском переводе с немецкого (L. Tieck. *Shakespeare et ses contemporains. Paris, 1832*), также книга Л. Мезьера об истории английской литературы, где много говорится о Шекспире (L. Mezières. *Histoire critique de la littérature anglaise depuis Bacon... Paris, 1834*). Было в библиотеке Пушкина и несколько томиков недошедшей до нас классической немецкой книги Карла Иозефа Зимрока «Источники Шекспира» (K. Simrock. *Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Marchen und Sagen. 1831. 3 Theile*). Конечно, объем знакомства Пушкина с наследием Шекспира и критикой о нем значительно больше, чем известные на сегодняшний день документальные свидетельства, но и они достаточно убедительно говорят о серьезности и основательности шекспировских штудий Пушкина.

Как справедливо заметил М. П. Алексеев, бесспорным является тот факт, что «в середине 30-х годов Пушкин являлся у нас одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и что он был очень начитан в современной критической литературе о Шекспире, как русской, так и иностранной. Об этом свидетельствуют его критические наброски об отдельных образах шекспировых драм, не увидевшие света при жизни поэта, и, кроме того, упоминание Шекспира в произведениях Пушкина в стихах или прозе, отклики в них, сознательные или бессознательные, на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки и т. д.; о том же, наконец, свидетельствуют сохранившиеся рукописи Пушкина — начало перевода одной из шекспировских драм непосредственно с английского подлинника» (Алексеев 1972, 267). Здесь М. П. Алексеев имеет в виду шекспировскую комедию «Мера за меру» («Measure For Measure»), которую Пушкин попытался перевести, но бросил на первой же сцене, предпочитая написать собственную поэму на сюжет драмы Шекспира. Но кульминации шекспиризма Пушкина, проявившегося в пересоздании «Measure For Measure», предшествовала долгая увлеченность поэта великим англичанином, которая выразилась как в сознательных, так и бессознательных обращениях к его наследию.

А. А. Долинин дает «краткую летопись важнейших контактов Пушкина с английской литературой», которые к началу 30-х годов стали регулярны: «в 1830 году, в Болдино, переводил сцену из «Города чумы»

Джона Вильсона и изучал Барри Корнуола; в 1831 году просил Плетнева переслать ему в Москву книги Crabbe, Wordsworth, Southey и Shakespeare (Т.10. С. 343) и тревожился о бунтах английской черни (Т.10. С. 332); в 1834 или 1835, по воспоминаниям Я. К. Грота, требовал у книгопродавца Диксона «книг, относящихся к биографии Шекспира»; в 1835 в очередной раз перечитывал Вальтера Скотта в Тригорском, задумывал журнал «наподобие английских трехмесячных Reviews» (Т.10. С. 558), перелагал стихами начало «Пути Паломника» Джона Беньяна и заводил книгу заметок по образцу *Table Talk* Кольриджа; в 1836 отстаивал честь Джона Мильтона (а, опосредованно, и свою собственную) в незаконченной статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе *Потерянного рая*»; и, наконец, в январе 1837 года, в заметке-мистификации «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» произнес последний приговор своему времени и своему окружению — «Жалкий век! Жалкий народ!» — устами придуманного им английского журналиста, а в последнем письме, написанном в день дуэли, заказывал А. О. Ишимовой переводы из Барри Корнуола для «Современника» (Долинин 2001, 44)<sup>28</sup>. Конечно, на изучение английского языка вряд ли могли повлиять пушкинское увлечение английским боксом и его посещения Английского клуба, завсегдаем которого был русский поэт, но эти биографические факты выражают общий интерес к британской культуре, переросший в 30-е годы в англоманство Пушкина.

А. А. Долинин составил достаточно полный индекс цитируемых Пушкиным английских авторов: «В цитатном фонде Пушкина наличествуют хрестоматийный Шекспир — «Гамлет», «Ричард III», «Как вам это понравится», а также Мильтон, Стерн, Э. Берк и, конечно же, поэты-современники: лорд Байрон, Томас Мур, Роберт Саути, Чарлз Вулф, Уильям Вордсворт, Сэмюель Кольридж, Барри Корнуол. Из 1420 наименований в основных разделах описания библиотеки Пушкина, составленного Б. Л. Модзалевским, 171 приходится на издания английских и американских авторов либо в оригинале, либо в переводах на русский или французский языки, причем в ряде случаев речь идет о многотомных сериях, конволютах и собраниях сочинений. В библиотеке Пушкина были хорошо представлены Шекспир, Мильтон и ряд других английских классиков, почти все самые заметные авторы XVIII века, а также современные поэты, романисты и эссеисты» (Долинин 2001, 44).

Указывая на особое влияние Байрона, Шекспира и Вальтера Скотта, А. А. Долинин говорит о хорошей изученности «байронизма», «шекспиризма» и «вальтер-скоттизма» Пушкина, поскольку «именно эти три британца — один за другим — играли важнейшую роль на разных этапах творческой эволюции Пушкина, едва ли не всякий раз, когда он осваивал новый жанр за пределами лирики. Восточные поэмы Байрона послужили ему жанровой моделью для «южных поэм», а «Беппо» и «Дон Жуан» — для «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне»; исторические

<sup>28</sup> Ранее факт заказа в день дуэли переводов из Барри Корнуола отмечал В. В. Вейдле. (Вейдле 1991, 35).

хроники Шекспира — для «Бориса Годунова», романы Вальтера Скотта — для «Арапа Петра Великого» и «Капитанской дочки»» (Долинин 2001, 44).

Собственно, саму проблему, насколько хорошо Пушкин знал английский язык, А. А. Долинин предлагает решить, найдя середину между точкой зрения М. А. Цявловского (Цявловский 1913, 71), признанной позже почти всеми пушкинистами, и противоположным мнением Владимира Набокова, утверждавшим, «что Пушкин до конца своих дней знал английский язык на уровне начинающего, и в качестве доказательства указывал на грубые ошибки, допущенные им в дословных переводах и заметках, сделанных уже в 1830-е годы. По убеждению Набокова, Пушкин во всех без исключения случаях читал английские тексты с помощью французских или русских переводов-посредников; вопреки очевидности, он отрицал даже тот бесспорный факт, что источником «Пира во время чумы» послужила сцена драматической поэмы Джона Вильсона «Город чумы», прочитанная Пушкиным в оригинале, и без всяких на то оснований постулировал существование какого-то ее французского перевода, который так никогда и не был обнаружен» (Долинин 2001, 45–46).

Вступать в полемику с Набоковым — дело неблагодарное, отчасти ввиду блистательной иронии, с которой писатель рассуждает об этой проблеме. Мнение Набокова, хотя и продумано, но предвзято. Так, он упрекает Пушкина в поверхностном знании французского языка: «Как и большинство русских, Пушкин был плохой лингвист: даже его беглому французскому, усвоенному еще в детстве, во-первых, недоставало индивидуальной характерности и, во-вторых, судя по его письмам, так и пришлось в течение всей жизни оставаться под блистательной властью избитых шаблонов, заимствованных в восемнадцатом столетии» (Набоков 1999, 177). Эта оценка Набокова резко контрастирует с суждениями других исследователей Пушкина: «Это едва ли не единственный случай в истории литературы, чтобы великий поэт, величайший поэт своей страны, признавался, что ему легче писать на иностранном языке, чем на своем, и действительно писал на этом языке свои любовные письма и письма официального характера, а также предпочитал бы обращаться к нему для изложения мыслей сколько-нибудь отвлеченных. Когда ему надо было рассуждать, он делал это большей частью по-французски и русское выражение редко приходило ему первым на ум, как это показывают черновики его критических писаний» (Вейдле 1991, 33–34). Свое мнение о высокой степени знания Пушкиным французского языка В. В. Вейдле подтверждает словами из письма Мериме, писавшего С. А. Соболевскому о «Пиковой даме»: «Я нахожу, что фраза П[ушкина] звучит совсем по-французски, я, конечно, имею в виду французский язык XVIII века, так как в настоящее время писать с надлежащей простотой уже не умеют» (Виноградов А. 1928, 100, фр. оригинал письма с. 99). Эти слова Мериме и выводы Набокова перекликаются в указании на зависимость Пушкина от французской

культуры XVIII века, которая отразилась в его манере письма на русском языке, но оценка этого явления другая: Набоков видит ее отрицательное влияние, тогда как французский писатель Мериме отмечает мастерство Пушкина во владении простым и ясным языком, который утратила современная ему французская литература.

Что касается пушкинских ошибок в английском языке, Набоков отчасти лукавит, не давая своих переводов, но именно таким образом можно было бы понять его точку зрения, увидеть его вариант, который, естественно, должен быть «лучше» пушкинского. Почему он этого не делает? Возможно, потому что приводимые примеры неявно характеризуют пушкинскую «неученость» и могут быть свидетельством его поэтико-переводческого своеволия. Приводя хронологию «борьбы нашего поэта с английским языком», Набоков подчас сам себе противоречит. Например, несмотря на внимательное изучение книги «Рукою Пушкина», подготовленной Л. Б. Модзалевским, М. А. Цявловским и Т. Г. Зенгер (Москва, 1935), В. В. Набоков не придает значения тому факту, что свою «ошибку» в переводе с английского на французский первых четырнадцати стихов байроновского «Гяура» в 1821–22, Пушкин исправил в русском переводе, и пушкинский вариант восхитил строгого критика: «На волшебном русском языке Пушкина это передано как «прах Афин»» (Набоков 1999, 177). Так поэт отдает должное поэту: «прах Афин» придает словам другое измерение — измерение поэтической вечности, оно изысканнее «могилы афинянина» («the Athenian's grave»), которая, впрочем, тоже возникает в переводе:

Нет ветра — синяя волна  
 На прах Афин катится;  
 <.....>  
 Высокая могила зрится. (II, 469, ср.: 990)

Те же ошибки, которые Набоков называет, допустимы на начальной стадии работы над переводом<sup>29</sup>. И совсем неубедительны ссылки на акцент Пушкина в английской речи, на что не раз указывал сам поэт, говоря о своем уродливом английском произношении. Так ли оно важно для понимания и осмысления печатных текстов английской литературы, восприятия ее тем и образов? Вспомним, что сам Набоков не всегда блестяще справлялся с переводческими задачами. Так, он занудно перевел «Евгения Онегина» прозой, убив в нем как Пушкина, так и саму поэзию, но провозгласил свой педантичный перевод дословным.

А. А. Долинин не оспаривает тот безусловный факт, что «в конце 1820–х годов Пушкин серьезно занимался английским языком и овладел им в такой степени, что стал регулярно читать по-английски, покупать английские книги и переводить английских авторов. Неслучайно все

<sup>29</sup> Тем не менее В. Набоков с сарказмом отмечает: «Неудивительно, что в принадлежащей ему (написанной по-французски) книге П. Дж. Поллока <Курс английского языка...> (С.-Петербург, 1817) разрезано лишь очень немного страниц — наобум, в нескольких местах».

цитаты из англоязычных авторов на языке оригинала появляются у него не ранее 1828 года<sup>30</sup>. В то же время его английский язык был весьма далек от совершенства» (Долинин 2001, 46). Опираясь на собственное признание Пушкина, что он самостоятельно выучил английский язык, А. А. Долинин делает вывод: «потому знал как очень способный самоучка — с большими пробелами, вызванными недостаточным знанием грамматики, ограниченным словарным запасом и инерционным воздействием навыков чтения по-французски. Об этом свидетельствуют однотипные ошибки и неточности почти во всех его переводах с английского» (Долинин 2001, 46. К сожалению, автор статьи не подтверждает свои выводы примерами. — Н. З.).

А. А. Долинин полагает: «С помощью словаря Пушкин способен был правильно понять и перевести текст средней степени сложности (например, большую часть сцены из «Города чумы» или стихи Барри Корнуола с их относительно бедным словарем и простым синтаксисом), но явно испытывал затруднения, когда сталкивался с нетривиальным словоупотреблением (архаизмы, диалектизмы и т.п.) и усложненными грамматическими конструкциями. В подобных случаях он, несомненно, предпочитал разбирать текст с помощью перевода-посредника, если таковой имелся в его распоряжении, и, как правило, следовал, скорее, за ним, нежели за оригиналом. Скажем, перелагая в стихотворении «Странник» начало аллегорического романа Джона Беньяна «Пути паломника», он пользовался, в первую очередь, его русским переводом, о чем свидетельствуют многочисленные лексические совпадения, и только в одном месте отошел от него, приблизившись к английскому первоисточнику. Опору на перевод-посредник выдают и фрагменты комедии Шекспира «Мера за меру», включенные в поэму «Анджело»: единственная смысловая ошибка в них повторяет неверное прочтение английской идиомы французским переводчиком» (Долинин 2001, 46). Автор не поясняет эту ошибку, но, несмотря на кажущуюся справедливость выводов А. А. Долинина относительно пушкинской техники переводов с английского языка, попытаюсь оспорить некоторые его суждения. На мой взгляд, нет ничего предосудительного в том, что Пушкин мог пользоваться прозаическими переложениями и поэтическими переводами на французский или русский языки. По сути дела, это один из естественных способов изучения оригинала переводчиком, особенно в то время, когда отсутствовали текстологические исследования, словари языка писателя и комментированные издания. Более того, даже переводы, выполненные профессиональными переводчиками «Меры за меру» в более позднее время, выдают их сверку с текстом пушкинского «Анджело».

Впрочем, констатируя, казалось бы, негативные пробелы в образовании Пушкина, в частности, его ограниченные познания в

<sup>30</sup> А. А. Долинин не счел нужным упомянуть о XXXVIII строфе второй главы "Евгения Онегина", оконченной в Одессе 8 декабря 1823 года, где приводится восклицание Гамлета на английском языке над черепом шута "Poor Yorick!".

английском языке, исследователь приходит к справедливому заключению: «Недостаточное знание английского языка и, как следствие, не всегда верное понимание оригинала *во многих случаях весьма благотворно влияли на сам ход творческого процесса* (курсив мой. — Н. З.), ибо активизировали творческую фантазию Пушкина, заставляли его домысливать недостающие элементы или создавать собственные их заменители» (Долинин 2001, 46). В качестве примера пушкинского сотворчества с великими английскими поэтами, спровоцированного недостаточным знанием английского, А. А. Долинин рассматривает песню Мэри в «Пире во время чумы», столь богатой в подлиннике шотландскими диалектизмами, «которые Пушкин в Болдино, без специальных пособий и словарей, едва ли имел возможность перевести. Допущенные при переводе Вильсона грамматические и лексические ошибки, в конечном счете получают определенное художественное обоснование, входя в новую систему смысловых отношений и соответствий, мотивированных не столько оригиналом, сколько структурно-тематическими связями внутри «Пира во время чумы» и его контекстов. Г. Гиффорд уже писал о том, что пушкинский смелый образ говорящих мертвецов, зовущих к себе Луизу, — это поэтическая удача, оживляющая описание, несмотря на то, что он появился вследствие оплошности (в оригинале ее зовет к себе страшный возница-негр). К этому следует добавить, что он не просто «украшает» монолог Луизы, но и входит в разветвленную сеть мотивов, связанных с одной из главных тем как «Пира», так и цикла «Маленьких трагедий» (и, шире, всего творчества Пушкина 1830–31-х гг.) — с двойной темой «вызывания мертвыми — живых, а живыми — мертвых» (Долинин 2001, 46). Таким образом, по мнению исследователя, великому русскому поэту удавалось обратить несовершенство собственного знания английского в плюс, а не минус — из недостатка в достоинство. На наш взгляд, эта красивая версия происхождения пушкинского текста несет в себе следы не так называемой «оплошности» Пушкина, якобы не способного отличить мертвецов от оригинального возницы-негра, а намеренное сотворчество русского поэта с Вильсоном, в которое он, как и в случае с тем же Шекспиром, вступает не в силу ограниченности своего знания английского языка и ошибок, а сугубо из личной художественной потребности.

В своем критическом взгляде на английский язык Пушкина исследователь высказывает предположение о том, «что сама продуктивность воздействия на Пушкина Байрона и Шекспира в 1820–е годы не в последнюю очередь объясняется тем обстоятельством, что он, по сути дела, имел дело не с Байроном, а с его переводчиком А. Пишо, не с Шекспиром, а с Летуэрнером и Гизо, а также с сопутствующей литературой, в основном, на французском языке. Вместо изучения оригиналов, Пушкин руководствовался их иноязычными прозаическими переложениями и чужими критическими оценками, что позволяло ему создавать для себя идеальные модели их творчества, абстрагированные от поэтического языка, и выделять в них те свойства, которые были созвучны его



собственным художественным установкам. В результате, он получал возможность интегрировать новые темы, структурные принципы и композиционные приемы в свою поэтическую систему, которая при этом развивалась независимо от Байрона или Шекспира. Работая в 1820-е годы с французскими переводами-посредниками, Пушкин неизменно обращает внимание на «изобретение», «план», «систему» авторитетных текстов, и его «шекспиризм» или «байронизм» в основном ограничиваются только областью архитектоники» (Долинин 2001, 46). Выдвигая эту гипотезу, автор игнорирует факт, приводимый американским пушкинистом Т. Шоу, что еще при создании «Бориса Годунова» в 1824–25 годах Пушкин обращался к шекспировскому оригиналу на английском языке, поскольку французские переводы Летурнера, исправленные позже Ф. Гизо и А. Пишо, были выполнены прозой и не передавали особенностей шекспировского стиха (Шоу 2002, 299).

А. А. Долинин останавливается на «наиболее ярком» примере «присвоения» Пушкиным чужого «влияния «комических поэм» Байрона на замысел «Евгения Онегина» (Долинин 2001, 46–47). Так, исследователь утверждает, что для усвоения «основных принципов и приемов повествовательной стратегии Байрона, Пушкину было вполне достаточно французского прозаического перевода» (Долинин 2001, 47). А. А. Долинин предполагает, что свои догадки относительно поэтического языка «Беппо» и «Дон Жуана» Байрона, не имея представления об оригинале, Пушкин выстраивает, опираясь «на суждение их переводчика А. Пишо, утверждавшего в предисловии, что главное достоинство «комических поэм» Байрона — это «полностью испаряющаяся в переводе» прелесть стиля, отличающегося «легкостью и естественностью» (*l'aisance et le naturel*)» (Долинин 2001, 47). Исследователь считает, что, вступая в творческое соревнование с этим «гипотетическим Байроном», «Пушкин создавал собственный легкий и естественный стиль «романа в стихах», весьма далекий от реального прототипа, но опосредованно обязанный ему своим рождением» (Долинин 2001, 47).

Исследователь критически оценивает и пушкинские попытки переводов из английской поэзии в 1830-е годы: «В случае с «Прогулкой» Вордсворта, «Марцианом Колонной» Барри Корнуола, вступлением к «Чайльд Гарольду» Байрона остались дело не идет дальше черновых подстрочных переводов; неотделанными остаются переводы начала «Медока в Уэльсе» («*Madoc in Wales*») и «Гимна Пенатам» («*Hymn to the Penates*») Саути, драматической сцены Барри Корнуола «Сокол» («*The Falcon, a Dramatic Sketch*»), «Жалобы» Кольриджа («*Complaint*»)» (Долинин 2001, 47).

Все эти незавершенные попытки пушкинских переводов из английских поэтов побуждают А. А. Долинина сделать вывод, что «непосредственное знакомство Пушкина с английской поэзией в 1830-е годы имеет значительные творческие последствия только в тех случаях, когда он использует ее как источник новых тем и мотивов,

подхватываемых и развиваемых в диалоге–соревновании с оригиналом. Как давно установили исследователи, «Заклинание», «Я здесь, Инезилья», «Эхо» и «Пью за здоровье Мери» отгалкиваются от стихотворений Барри Корнуола, «Цыганы» («Над лесистыми берегами», 1830) – от стихотворения Уильяма Боулса, «На Испанию родную» – от поэмы Роберта Саути «Родрик, последний из готов» (Долинин 2001, 48). Интерес Пушкина к английской литературе, исследователь объясняет «не только обретенными им в это время навыками чтения по–английски, благодаря чему его читательский кругозор не мог не расшириться. В первую очередь, это было связано с поиском новых тем, жанров, художественных средств за пределами современной французской словесности, развитие которой его не удовлетворяло» (Долинин 2001, 48).

При всей дискуссионности проблемы английского языка у Пушкина бесспорно то, что интерес поэта к английской литературе и к Байрону, а затем открытие Шекспира побудили его к основательному изучению английского языка, пробудили в нем азартное желание читать в подлиннике Шекспира, Байрона, английскую литературу в целом.

Так, главным достижением в изучении иностранных языков Пушкиным становится не способность свободно изъясняться устно или даже письменно, что, надо полагать, Пушкин прекрасно делал по–французски, но те уроки, которые поэт извлекал, осваивая иноязычные оригиналы и перевыражая их на родном языке, совершенствуя таким образом свой литературный дар: «Будучи с детства обучен лишь французскому языку, он позже познакомился – хоть и поверхностно должно быть – с итальянским и немецким, усердно изучал английский и достиг вероятно хорошего его знания (только с произношением так и не сладил до конца), занимался испанским, переводя отрывки из «Цыганочки» Сервантеса. Инстинкт поэта помогал ему и там, где знания не доставало, и благодаря этим часам, проведенным над грамматикой и словарем, русский язык «столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам» получал пищу, нужную ему, вступал во владение Европой» (Вейдле 1991, 36).

Как известно, молодой Пушкин был воспитан на образцах французской литературы XVII–XVIII вв. След, оставленный подобным воспитанием, не мог исчезнуть с увлечением другими национальными литературами, которое Пушкин пережил уже в более зрелом возрасте. Эти изменения юношеских литературных пристрастий, взглядов и культурных оценок являются актуальной проблемой и в анализе пушкинского увлечения Шекспиром. В этой связи М. П. Алексеев отмечал, что именно представление о зависимости Пушкина от французской литературы мешало некоторым «исследователям понять правильно историю зарождения и эволюции пушкинского шекспиризма», которые даже в «Борисе Годунове» «усматривали пробивающиеся сквозь шекспировские воздействия отчетливые воспоминания о драматических теориях Расина; в

изложении поисков Пушкиным собственной драматической формы подчеркивали, что борьба, сопровождавшая в его собственной практике разрыв с учением о трех единствах, была длительной и что именно эта борьба отразилась в его письмах к Н. Раевскому» (Алексеев 1972, 245).

Происходит изменение читательских пристрастий поэта: «В 20-х годах горизонт Пушкина расширяется, и он выходит за пределы французской традиции. Ариосто был ему знаком по Вольтеру, Мильтон — по Делилю, Оссиан — по Парни, Гете — по мадам де Сталь. В 20-х годах иностранная литература наконец доходит до него в своей подлинной форме. Даже читая эту литературу во французских переводах, он узнает в ней оригинальные, национальные черты, лежащие вне французской традиции» (Томашевский 1960, 91). В этой связи интересны мысли Пушкина по поводу влияния английской литературы на русскую: «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной» (XIII, 40). Возникает характерная неприязнь к французской литературе<sup>31</sup>.

Критическое отношение Пушкина к французской литературе вызвано, как справедливо отметил Б. В. Томашевский, открытием Шекспира: «Везде, где он (Пушкин. — Н. З.) говорит о нем (Шекспире. — Н. З.), он противопоставляет его французам. Все его характеристики Шекспира создаются на фоне французского классицизма. Шекспир или Расин, Шекспир или Мольер вот проблемы. Даже отдельные произведения Шекспира понимаются им лишь при условии противопоставления французским драматическим образцам. «Венецианский купец» и «Скупой» Мольера, «Мера за меру» и «Тартюф» — вот привычные антитезы. Даже «Отелло» понимается им на фоне вольтеровского подражания. Мерой в литературной оценке остается французская классическая школа. Правда, Пушкин свободно порывает с внешними формами французской трагедии, отказавшись от трех единств (хотя письмо Раевскому об этих трех единствах характеризует длительную внутреннюю борьбу). Он явно предпочитает шекспировский театр французскому и под влиянием мадам де Сталь и Шлегеля отчетливо формулирует недостатки французского придворного устава трагического театра: «Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» (Томашевский 1960, 91–92). В этом процитированном исследователем письме А. Дельвигу, написанном Пушкиным в январе 1826 года, отражаются творческие взгляды поэта на трагедию. Окончательно сформированные во время его работы над «Борисом Годуновым», они четко отражают принятие «шекспировского взгляда» на драматургию и творчество в целом.

<sup>31</sup> Ср. высказывания поэта в письмах Вяземскому от 6 февраля и от 19 августа 1823 года: «Французская болезнь умертвила бы нашу отроческую словесность» (XIII, 57), «...стань за немцев и англичан — уничтожь этих маркизов классической поэзии» (XIII, 63).

Фундаментальную важность внутреннего перелома, пережитого Пушкиным под влиянием Шекспира в период с 1824 по 1825 годы, отмечал М. П. Алексеев. По его словам, перелом во взглядах Пушкина «сопровождался отказом от предпочтения французской культуры и опытами выработки самостоятельного и объективного суждения о литературных ценностях, созданных в прошлом другими народами Европы — итальянцами, англичанами, испанцами; так в эстетических размышлениях Пушкина появилось новое и устойчиво употреблявшееся созвездие: Данте, Шекспир, Кальдерон» (Алексеев 1972, 246).

Со своей стороны, мы можем добавить еще несколько имен, которые также часто встречаются в письмах и критических статьях Пушкина: Гете, Гомер и Сервантес стали теми фигурами, которые вместе с Байроном, а позже Шекспиром потеснили Мольера, Вольтера и Расина в литературном пантеоне поэта.

Увлечение Шекспиром не означало полного отрицания Пушкиным его первых опытов творчества, в большинстве своем созданных под воздействием французской традиции. Шекспир открыл Пушкину глаза на излишнюю условность французской литературы, на мертвенность ее слога и неестественность многих характеров. Понимание этих слабых черт дало поэту уверенность в новых принципах поэтики, которые, хотя и сходны с шекспировскими принципами, но не были их подражательным повторением. Пушкин умел обращать себе в пользу любые из открытий предшественников. У многих Пушкин находил что-то свое, с гениальным мастерством претворяя «чужое» в «свое», но его основным учителем стал Шекспир.

Самым ярким проявлением гениального ученичества Пушкина в начальный период его шекспиризма была работа над созданием драмы «Борис Годунов».

### 3 «БОРИС ГОДУНОВ», «ШЕКСПИРОВСКАЯ» ДРАМА ПУШКИНА

Драма «Борис Годунов» наиболее ярко выражает характер шекспировских штудий Пушкина. Вдохновленный Шекспиром, Пушкин создает оригинальную «русскую драму», которая по своим новаторским и художественным достоинствам не менее значима, чем открытый им «роман в стихах».

Русский поэт перенимает у английского драматурга принцип историзма, который Шекспир выработал во время создания исторических хроник. Пушкин усвоил его концепцию характеров, масштабность личности его героев, чья широта обусловлена не простым рационализмом, а стихией чувств и дерзновением поступков. Его характеры обладают не только живой естественностью, но и речевой индивидуальностью.

Пушкин активно использует принципы драматической поэтики Шекспира, свободной от поздних классицистических условностей. Возвращение к доклассической шекспировской драме означало отказ от соблюдения единств (единств места, времени и действия<sup>32</sup>), деления пьесы на акты<sup>33</sup>, смешение трагического и комического начал в ключевых сценах (что было свойственно Шекспиру, но отсутствовало у классиков).

---

<sup>32</sup> Третье единство действия Пушкин сохранил не вполне, «поскольку в трагедии имеются два центральных героя — Борис и Самозванец. Таким образом, рассматривая структуру драмы, Пушкин находил у Шекспира прежде всего отрицание сковывающей драматургию классических правил, полное освобождение драматурга от каких-либо пространственно-временных ограничений при построении пьесы» (Левин 1974, 62). Эти герои никогда не встречаются и не участвуют в общих сценах, сюжетно-композиционный параллелизм их личных историй и судеб других действующих лиц дан в единстве исторического события, но не драматического действия.

<sup>33</sup> Впрочем, после смерти драматурга деление шекспировских пьес на акты все же произошло, что было сделано первыми издателями Шекспира. Интересную попытку поделить «Бориса Годунова» на акты предпринял А. Бриггс. По мнению ученого, пушкинская драма гармонично укладывается в пять отдельных актов, и, если бы об этом догадались режиссеры, пытавшиеся поставить «Бориса Годунова» на сцене, то драматическая судьба этой «несчастливой» для театра пьесы была бы более успешной. Подобно составителям первого сборника пьес Шекспира, которые

### 3.1 «По примеру Шекспира...»

Предназначая «Бориса Годунова» для сцены, поэт задался целью реформировать русский театр. В «Набросках предисловия к трагедии» он писал: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической» (XI, 141). Еще на ранней стадии своей работы над драмой Пушкин убежден, «что нашему театру приличны народные законы драммы Шекспировой, а не придворный обычай Расина» (XI, 141). Пушкин принимается за устранение «косных, но крепко державших спектакль канонов» и отходит «от традиционного актерского театра к театру режиссерскому, а не просто постановочному» (Фомичев 1996, 5).

Эту задачу должно было решить известное предисловие к «Борису Годунову», над которым Пушкин работал, но оставил незавершенным, в итоге отказавшись от идеи «объяснять и растолковывать то, что имелось в самом тексте трагедии» (Фомичев 1996, 6). В одной из редакций предисловия поэт писал, что «хотел предварить ее (трагедию. — Н. З.) предисловием и сопроводить примечаниями. Но нахожу все это бесполезным» (Подлинник по-французски, XI, 142, перевод XI, 556), в другой более поздней редакции письма к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 года поэт иначе объясняет свой отказ от написания предисловия<sup>34</sup>: «Создавая моего Годунова я размышлял о трагедии — и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал — это, может быть, наименее понятный жанр. Законы его старались обосновать на правдоподобии<sup>35</sup>, а оно — то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч., какое, чорт возьми, правдоподобие<sup>36</sup> может быть в

---

разбивали произведения английского драматурга на акты, А. Бриггс распределяет сцены «Бориса Годунова» следующим образом: первый акт — сцены 1–4, второй — сцены 5–8, третий — сцены 9–14, четвертый — сцены 15–19, пятый — сцены 20–23. В основе деления пьесы на акты лежит хронология сюжета: в первом акте происходят события в течение нескольких дней в феврале 1598 года, во втором акте — несколько дней или недель пять лет спустя (1603), в третьем акте — события нескольких дней в октябре 1604 года, в четвертом акте — два месяца спустя в течение почти четырех недель (декабрь 1604– январь 1605 г.), в пятом акте — спустя два или три месяца в течение шести недель. Таким образом исследователь находит композиционное решение проблемы сложной и запутанной, на первый взгляд, временной структуры драмы Пушкина (Briggs 1983, 164–174).

<sup>34</sup> Письмо к Н. Н. Раевскому 1825 г. и поздняя его редакция 1829 года безоговорочно принимались как свидетельство глубочайшего изучения Пушкиным творчества Шекспира и его особый интерес к вопросам теории драматургии в период создания «Бориса Годунова», начиная с труда П. В. Анненкова «Материалы для биографии А. С. Пушкина» (Пушкин 1855, 132), а также книги Л. Н. Майкова («Пушкин» (Майков 1899, 137–161).

<sup>35</sup> В первоначальном варианте письма к Н. Н. Раевскому июля 1825 года Пушкин пишет следующее: «И классики и романтики основывали свои правила на *правдоподобии*, а между тем именно оно — то и исключается самой природой драматического произведения» (XIV, 396). Таким образом, для Пушкина заблуждения классиков и романтиков равноценны, поэт упрекает их в неведении сути драмы, ставит их на одну ступень.

<sup>36</sup> «Против наивных требований достоверности, которые предъявляли драме классцисты, Пушкин возражал, доказывая, что такое правдоподобие вообще не составляет сущности драмы» (Аникст 1972, 52). В доказательство своего тезиса

зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках?» (XIV, 396)

Существование набросков предисловия само по себе наводит на мысль об их неоспоримой важности, их возможности пролить свет на «темные места» «Бориса Годунова». К сожалению, суждения Пушкина о драме не были знакомы широкому кругу публики и были изданы только после смерти писателя<sup>37</sup>. Может быть, именно поэтому оригинальные

---

исследователь приводит следующие цитаты из Пушкина: «Изю всех родов сочинений самые (invraisemblables) неправдоподобные соч.инения» драматические — а из соч.инений»драмм.<атических> — трагедии, ибо зритель должен забыть — по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам» (XI, 39); «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драм.<атические> пис.<атели> не повиновались сему правилу. У Шекспира римск.<ие> ликт.<оры> сохраняют обычаи лондонских алдерманов. Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских альдерманов...» (XI, 177).

<sup>37</sup> Взгляды Пушкина на теорию драмы отчасти отразились в статьях «Мои замечания об русском театре» (1820) и «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (1830), в которых поэт говорит об отсутствии в России народного театра, который был свойствен Древней Греции, Риму и Западной Европе. Проблему народности Пушкин выносит за пределы использования национальных сюжетов, костюмов и героев, «предметов отечественной истории», поскольку «самые народные траг.<едии> Шексп.<Ира> заимствованы им из итальянских новел» (XI, 179). По мнению Пушкина, народность не исчерпывается употреблением исконно русских слов и выражений: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тема обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40). С этой точки зрения Пушкин весьма скептически оценивал творчество своих предшественников на русской сцене. Сумароков «несчастный подражатель» французским образцам: «Трагедии его, исполненные противусмыслия, писанные варварским, изнеженным языком, нравились двору Елисаветы как новость, как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произв.<едения> не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» (XI, 179). Чуждые по языку, мысли и представлениям о жизни сумароковские трагедии не могли пристрастить народ к театру. В свою очередь, В. Озеров «пытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет народной истории, забыв, что поэт Франции брал все предметы для своих траг.<едий> из римской, греческой и евр.<ейской> истории...» (XI, 179). Достаточно невысокого мнения Пушкин был о «Дмитрии Донском» М. В. Крюковского, о «Ермаке» А. С. Хомякова, из классицистических трагедий поэт выделял только «Андромаху» Катенина, «может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому» (XI, 180). Ср.: Аникст 1972, 36–39. Несмотря на симпатию к поэтическим драмам Корнеля и Расина, он понимал их архаичность, их следование безжизненным канонам и правилам и условностям аристократической культуры XVII века. В 1824 году Пушкин пишет брату письмо, в котором говорит о искусственности «Федры» Расина: «Ипполит, суровый скифский выблядок, не что иное, как благовоспитанный мальчик, учивый и почтительный...» (XIII, 87). На французской сцене русский поэт высоко ценил комедии Мольера. Он характеризовал «Тартюфа» как «плод самого сильного напряженного комического гения» (XIII, 179). Французская романтическая драма середины 1820-х–начала 1830-х годов не произвела на Пушкина особого впечатления. В статье «О Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая» он протестует против уничижительного изображения Мильтона в «Кромвеле» В. Гюго. Как мы уже отмечали, в этот период для Пушкина становится гораздо более привлекательным опыт английской литературы: «Расин понятия не имел о

драматургические решения Пушкина остались непонятыми большинству пушкинских современников, критически оценивших народную трагедию. Так или иначе, но набросок предполагавшегося предисловия был написан Пушкиным в форме письма к Н. Н. Раевскому, к дальнейшей судьбе этого письма поэт отнесся с необыкновенным трепетом. Так, в варианте от 30 января 1829 года он заклинал своего друга: «Прошу вас, сохраните его, так как оно мне понадобится, если черт меня попутает написать предисловие» (XIV, 395). Позже это черновое письмо, писанное после 19 июля 1825 года, Пушкин дополнил и переработал. Работа над набросками продолжилась в 1829 и 1830 годах, когда поэт уже ожидал издания трагедии. Кроме того, существуют несколько мелких заметок, которые были опубликованы уже после смерти поэта в 1855 и 1884 годах.

Поскольку слова самого поэта гораздо полнее, нежели любые догадки его друзей и современников, чем соображения большинства исследователей, объясняют то, чем Пушкин жил и руководствовался во время создания своей великой драмы, нам кажется уместным напрямую обратиться к пушкинским мыслям и высказываниям о драме в целом, героях его трагедии и особенностях художественного метода автора.

О чем же писал Пушкин в этом письме? Прежде всего, он требовал от читателя, в данном случае Н. Н. Раевского, прочтения последнего тома Карамзина. По-видимому, поэт не представлял себе адекватного прочтения своей пьесы без ознакомления с трудом великого русского историка, предупреждая при этом: «Она полна славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени, вроде наших киевских и каменских обиняков. Надо понимать их — это *sine qua non* (это непременное условие. — Н. З.)» (XIV, 395).

О самой сути проблемы «новой драмы» Пушкин писал: «По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п.» (XIV, 395)<sup>38</sup>.

О стиле трагедии: «Стиль трагедии смешанный. Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых, — что касается грубых непристойностей, не обращайтесь на них внимания: это писалось наскоро и исчезнет при первой же переписке» (XIV, 395).

Языку драматических сочинений Пушкин уделял особое внимание. Он говорит о нем, затрагивая проблему правдоподобия драмы: «Язык, например у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на

---

создании трагического лица. Сравни его с [монологом] речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов» (XIII, 87). Пушкин рано осознал, что на драматическом поприще Байрон был слабее Шекспира, так как «каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера» (XI, 51).

<sup>38</sup> «Это означает, что драматург стремился изображать историческое событие таким, каким оно было, не втискивает его в узкие рамки одного конфликта, предшествующего катастрофе, а рассматривает последовательно от возникновения до завершения» (Аникст 1972, 45). Впрочем, замечание о стремлении поэта «изображать историческое событие таким, каким оно было», выглядит неточным: ни Пушкин, ни Шекспир не были очевидцами описываемых событий.



чистом французском языке: «Увы, я слышу сладкие звуки греческой речи»<sup>39</sup>. Не есть ли все это условное неправдоподобие?» (XIV, 396)<sup>40</sup> Ссылаясь на слова Пушкина о том, что поэтика классицизма, в дополнение к правилу трех единств, требовала и единства слога — «сего 4-го необходимого условия фр.<анцузской> трагедии, от которого избавлен театр исп.<анский>, англ.<ийский> и немецкий» (XI, 67), А. Аникст отмечал: «Искусственному языку классических трагедий Пушкин также противопоставляет Шекспира. Язык Шекспира он предпочитает и языку романтиков, у которых находит чрезмерную патетичность риторики» (Аникст 1972, 47).

Судя по дошедшим до нас черновым вариантам предисловия к драме, датированном 1830 годом, оценка Пушкиным собственного произведения была достаточно высокой: «Как Монтань, могу сказать о своем сочинении: *C'est une oeuvre de bonne foi* (Это добросовестное произведение. — Н. З.)» (XI, 140). Со слов поэта известно, что он «всегда был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений»<sup>41</sup>, но с каким-то фаталистическим смирением, то ли с суеверным страхом Пушкин признавал, что «неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна<sup>42</sup>, а я в ней почти уверен» (XI, 384). Предчувствие провала было не единственным чувством, которое тревожило поэта. Ничуть не меньше Пушкин сожалел по поводу отсутствия среди «малого числа людей избранных» того, «кому обязан я мыслию моей трагедии»<sup>43</sup>, чей гений одушевил и поддержал меня; чье одобрение представлялось воображению моему сладчайшею наградою и единственно развлекало меня посреди уединенного труда» (XI, 384).

<sup>39</sup> В первом черновом варианте письма к Н. Н. Раевскому поэт приводит в пример древнюю, очевидно, античную традицию, где, на взгляд Пушкина, имело место то же «условное правдоподобие»: «Вспомните древних: их трагические маски, их двойные роли, — все это не есть ли условное правдоподобие?» (XI, 372).

<sup>40</sup> Ср.: «Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобии характеров и положений. Посмотрите, как смело Корнель поступил в «Сиде»: «А, вам угодно соблюдать правило о 24 часах? Извольте». И тут же он нагромождает событий на 4 месяца. Нет ничего смешнее мелких изменений общепринятых правил. Альфиери глубоко чувствовал, как смешны речи в *сторону*, он их уничтожает, но зато удлинняет монологи. Какое ребячество!» (XIV, 396). Монологи — один из излюбленных драматургических приемов Шекспира.

<sup>41</sup> В раннем наброске предисловия от 19 июля 1829 года Пушкин высказывал опасение, «чтоб собственные ее недостатки (драмы. — Н. З.) не были бы отнесены к романтизму — и чтоб она тем самым не замедлила хода» (XI, 383). Какого хода? Развития «новой драмы».

<sup>42</sup> В черновом варианте предисловия 1830 года Пушкин объясняет свое хладнокровие к критике ранних работ не презрением к критике, «но единственно из убеждения, что для нашей литературы il est indifferent (безразлично — франц.), что такая-то глава «Онегина» выше или ниже другой» (XI, 385–386). А свое настороженное опасение и возможную обиду на негативную критику драмы поэт объясняет тем, что он был «твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 386). Таким образом, поэт четко разделяет драматические особенности культуры английского ренессанса и французского классицизма в пользу первого, полагая, что его народная суть более приемлема для состояния русского театра, современного поэту.

<sup>43</sup> Б. В. Томашевский опознал в этом слушателе Карамзина. См.: 1978: VII, 479.

В пушкинских набросках мы также находим указание на принципиальные моменты, в которых поэт следовал попеременно то за Шекспиром, то за Карамзиным: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические фор<мы> одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким светским <?> влиянием, Шексп.<иру> я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов, Карамз.<ину> следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен. Источники богатые! Умел ли ими воспользоваться — не знаю. По крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны» (XI, 385). Несомненно, поэт выражал в этих словах желание заранее отмести всякие разговоры и домыслы о других возможных источниках драмы, кроме шекспировских характеров, карамзинской «Истории государства Российского» и древнерусских летописей.

Вопреки своей первоначальной задумке («Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги» XIV, 395), Пушкин меняет оригинальный замысел — он выводит из тени сильный женский характер: «Но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит к романическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Димитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер. У Карамзина он лишь бегло очерчен» (XIV, 395).

Поэт создает такой яркий характер, от которого и сам приходит в искреннее восхищение: «Но, конечно, это была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, [и] всегда готовая отдаться [тому] каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то время ведет переговоры с польским королем [как равная] как коронованная особа с равным себе, и жалко кончает свое столь бурное и необычное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если Бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть. Она ужас до чего полька, как говорила [кузина г-жи Любомирской]» (XIV, 395).

В наброске к предисловию 1830 года у Пушкина есть подробное объяснение причин, по которым он без всякого стеснения вводит в свое творение собственного предка: «Нашед в истории одного из предков моих, игравшего важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену, не думая о щекотливости приличия, *con amore* (с любовью — *итал.*), но [безо всякой дворянской спеси]. Изо всех моих подражаний Байрону дворянская спесь была самое смешное. Аристокрацию нашу составляет дворянство новое; древнее же пришло в упадок, права его уровнены с правами прочих

состояний, великие имена давно раздроблены, уничтожены, и никто, даже самые потомки <?> и проч. Принадлежать старой аристократии не представляет никаких преимуществ в глазах благоразумной черни, и уединенное почитание к славе предков может только навлечь нареkanie в странности или бессмысленном подражании иностранцам» (XI, 141).

Еще раньше в письме, датированном 30 января 1829 года, поэт дает полную характеристику своему знаменитому родичу: «Гаврила Пушкин — один из моих предков, я изобразил его таким, каким нашел в истории и в наших семейных бумагах. Он был очень талантлив — как воин, как придворный и в особенности как заговорщик. Это он и <Плещеев> своей неслыханной дерзостью обеспечили успех Самозванца. Затем я снова нашел его в Москве [среди] в числе семи начальников, защищавших ее в 1612 году, потом в 1616 году, заседающим в Думе рядом с Козьмой Мининым, потом воеводой в Нижнем, потом среди выборных людей, венчавших на царство Романова, потом послом. Он был всем, чем угодно, даже поджигателем, как это доказывается грамотою, которую я нашел в Погорелом Городище — городе, который он сжег (в наказание за что-то), подобно [комиссарам] проконсулам Национального Конвента» (XIV, 395–396).

В размышлениях о Шуйском Пушкин высказывает желание поработать над его образом в будущем: «Я намерен также вернуться к Шуйскому. Он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера. Слуга Годунова, он один из первых бояр переходит на сторону Димитрия. Он первый [обвиняет его] вступает в заговор и он же, заметьте, первый берет на себя всю тяжесть выполнения его, кричит, обвиняет, из начальника превращается в рядового бойца. Он близок к тому, чтобы лишиться головы. Димитрий милует его уже на лобном месте, ссылает и с тем необдуманным великодушием, которое отличало этого милого авантюриста, снова возвращает к своему двору и осыпает дарами и почестями. Что же делает Шуйский, чуть было не попавший [на дыбу] под топор и на плаху? Он спешит создать новый заговор, успевает в этом, заставляя себя избрать царем и падает — и в своем падении сохраняет больше достоинства и силы духа, нежели в положении всей своей жизни» (XIV, 396).

Особенно ценной для нашего исследования является пушкинская характеристика самозванца, которая содержит в себе прямую параллель с героем шекспировских хроник королем Генрихом IV: «В Дмитрие много общего с Генрихом IV<sup>44</sup>. Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив,

<sup>44</sup> Любопытно, что сама история связала эти две противоречивые личности посредством французского профессионального наемника Жака Маржерета, реального участника исторических событий и одного из героев пушкинской драмы. Талантливый военачальник, Маржерет воевал на стороне Генриха до того, как он занял французский престол. Позже Маржерет служил у польского короля, у самого Бориса Годунова и Лжедмитрия. Его воспоминания о тех событиях, изданные Маржеретом в 1607 г., так и назывались "Estat de l'Empire de Russie et Grand Duch de Moscovie". Эта книга в издании 1821 года обнаружена в библиотеке

подобно ему равнодушен к религии — оба они из политических соображений отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба увлекаются [призраками] с несбыточными замыслами, оба являются жертвами заговоров...» (XIV, 396). Однако, указывая на известное сходство этих персонажей, Пушкин считает своим долгом упомянуть и об их различии: «Но у Генриха IV не было на совести Ксении — правда, это ужасное обвинение не доказано и я лично считаю своей священной обязанностью ему не верить» (XIV, 396).

Оправдываясь перед Н. Н. Раевским за своего патриарха Иова, Пушкин вспоминал критику, с которой выступил его друг: «Грибоедов критиковал мое изображение Иова — патриарх, действительно, был человеком большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака» (XIV, 396).

Итак, в исключительно содержательных пояснениях, оставленных русским поэтом в письме к Н. Н. Раевскому (черновом и беловом вариантах), в набросках к предисловию трагедии «Борис Годунов», мы находим глубокий анализ его подхода в решении драматических проблем, объяснение творческого замысла, влияний, стремления к созданию «новой драмы», выбора стилей языка, использования размера и цезуры в стихе, оригинальной концепции характеров. Потенциал этих писем, черновых заметок, предисловия и авторских комментариев настолько велик, что их смело можно назвать ключом к разгадке тайн пушкинской пьесы. В идеях, мыслях и словах Пушкина отыскивается столько мудрости и глубины, что они могут нескончаемо питать умы читателей будущих поколений.

### 3.2 Шекспир в спорах о драме в прижизненной критике

Николай I не пожелал самолично прочесть не переписанную набело рукопись трагедии. Вместо этого он сделал шефу жандармерии Бенкендорфу следующее распоряжение: «велите сделать выдержку какому-нибудь верному, чтобы дело не распространилось» (Винокур 1999, 212). В итоге появились «Замечания на комедию о Борисе и Гришке Отрепьеве», принадлежащие одному из политических цензоров III отделения жандармерии. Автор «Записки» упрекал поэта в отсутствии оригинальности, равно как и советовал исключить по цензурным соображениям шесть важнейших мест из трагедии. Приговор тайного

---

Пушкина (см.: Модзалевский 1910, 281). Л. М. Лотман, отмечая симпатии Маржерета к Лжедмитрию, делает предположение, что его отзывы об удали, смелости, простоте общения и авантюризме Самозванца могли повлиять «на восприятие его личности Пушкиным, совершенно не схожей с той интерпретацией, которую ей дает Карамзин. Вернувшись из России, Маржерет рассказывал французскому королю Генриху IV о русских событиях и утверждал, что Димитрий был подлинным сыном царя, неволью сблизая его с Генрихом. Карамзин упоминает о беседах Маржерета с Генрихом IV (История. Т. XI. Гл. IV. С. 189–190)» (Лотман Л. 1996, 328).

рецензента был не утешителен: «Литературное достоинство гораздо ниже, нежели мы ожидали. Это не подражание Шекспиру, Гете или Шиллеру; ибо у сих поэтов в сочинениях, составленных из разных эпох, всегда находится связь и целое в пьесах. У Пушкина это разговоры, припоминающие разговоры Вальтера Скотта. Кажется будто это состав вырванных листков из романа Вальтера Скотта! Для русских это будет чрезвычайно интересно по новости рода, и по отечественным событиям — для иностранца все потеряно. Некоторые сцены, как например первая на рубеже России, когда монах Пимен пишет историю, а молодой Гришка Отрепьев спит в келье, сцена Гришки Отрепьева в корчме на литовской границе и еще некоторые места истинно занимательны и народны — но в целом составе нет ничего такого, которое показывало бы сильные порывы чувства или пламенное пиитическое воображение. Все подражание, от первой сцены до последней. Прекрасных стихов и триад весьма мало» (Винокур 1999, 213. По сути дела, с этих записок началась травля «Бориса Годунова»). В этой связи становится понятным мнение, которое выразил Николай I в своей резолюции: «Я считаю, что цель Пушкина была бы выполнена, если б с нужными очищениями переделал комедию свою в историческую повесть или роман на подобии *Вальтера Скотта*» (Винокур 1999, 216). Трагедию не пропустили в печать.

Спустя два года Пушкин догадался, что рецензентом «Бориса Годунова» и автором желчных «Записок» был Фаддей Булгарин<sup>45</sup>. В его историческом романе «Дмитрий Самозванец», написанном в духе Вальтера Скотта, Пушкин узрел многократные заимствования из своего детища<sup>46</sup>, а поскольку трагедия не появлялась в печати, он предположил знакомство Булгарина с рукописью «Бориса Годунова» через Бенкендорфа<sup>47</sup>. Это объясняет особую неприязнь Пушкина к Булгарину<sup>48</sup>,

<sup>45</sup> Подробнее об этом: Винокур 1936, 203–214. Иная точка зрения у Б. П. Городецкого «Кто же был цензором «Бориса Годунова» в 1826 году?» (Городецкий 1967, 109–119), где автор приходит к мнению, что автором «записок» был не Булгарин, а Н. И. Греч, который в то время был гораздо ближе Бенкендорфу, чем Булгарин, но после статьи А. А. Гозенпуда «Из истории общественно-литературной борьбы 20–30-х годов XIX в. (Гозенпуд 1969, 252–275) это предположение является малообоснованным. Австрийская исследовательница Beatrice van Sambeek-Weideli отметила схожую с «Записками» манеру в статье Булгарина о «Евгении Онегине» в «Северной пчеле» 1826 г. (№ 132). См.: Sambeek-Weideli 1990, 68. Обобщая сведения о сотрудничестве Булгарина с III Отделением, А. И. Рейнблат приходит к окончательному выводу о булгаринском авторстве «Записок» (Рейнблат 1993, 113–146).

<sup>46</sup> Так, в своем наброске «Опровержения на критики» Пушкин обвинил Булгарина в банальном плагиате: «Вероятно трагедия моя не будет иметь никакого успеха. Журналы на меня озлоблены. Для публики я не имею главной привлекательности: молодости и новизны лит.<ературного> имени. К тому же, главные сцены уже напечатаны или искажены в чужих <?> подражаниях. [Раскрыв наудачу исторический роман г. Б.<улгарина>, нашел я, что и у него о появлении Самозванца приходит объявить царю кн. В. Шуйский. У меня Борис Год.<унов> говорит наедине с Басмановым об уничтожении местничества, — у г. Б.<улгарина> также. Все это драматический вымысел, а не историческое сказание.]» (XI, 154). Добавим, что вслед за Пушкиным Булгарин делает героем своего романа Лжедмитрия (впрочем, некоторые исследователи упорно настаивают, что главное действующее лицо в «Борисе Годунове» народ).

<sup>47</sup> См.: Винокур 1999, 217.

вызванную тем, что вследствие «Записки» последнего «Борис Годунов» был запрещен для печати в течение четырех лет<sup>49</sup>. Впрочем, известны печатные и лояльные<sup>50</sup>, и негативные<sup>51</sup> отклики Булгарина на трагедию Пушкина.

Молва о пушкинской драме, пронесшаяся в литературных кругах после первых публичных чтений трагедии и после публикации первых отрывков «Бориса Годунова», сделала свое дело. Трагедию ждали с большим интересом. Ксенофонт Полевой, знакомый с «Борисом Годуновым» по опубликованным в печати отрывкам, еще в 1829 г. в рецензии на «Полтаву» отмечал следующее: «Мы не знаем трагедии Пушкина *Борис Годунов*; но судя по известным нам отрывкам, видим в ней переход к тому идеалу, который уже выразительнее осуществлен в *Полтаве*. Этому надлежало быть. Если поэт наш имел силу оставить блестящего современного Байрона, то мог ли он не понять великого Шекспира? Пушкин и понял его, как высокий поэт: он не стал подражать Шекспиру, но, угадав в английском поэте основные элементы его исторической трагедии, открыл их и в русском мире» (Полевой Н. А., Полевой Кс. А. 1990, 377).

<sup>48</sup> Даже вынашивая план написания предисловия к «Борису Годунову» в письме Плетневу, относящемся к началу мая 1830, Пушкин пишет: «Думаю написать предисловие. Руки чешутся, хочется раздавить Булгарина. Но прилично ли мне, Александру Пушкину, являясь перед Россией с Борисом Годуновым, заговорить об Фаддее Булгарине? кажется не прилично. Как ты думаешь? реши» (XIV, 89). Пушкин пишет набросок, но далее черновика дело не пошло. Подробнее см.: Винокур 1999, 245–246.

<sup>49</sup> А. А. Гозенпуд упоминает факт: С. П. Шевырев в одном из своих писем (от 15–27 февраля 1830 г.) прямо свидетельствовал, что «в канцелярии (III Отделения) задерживают «Годунова», потому что выходит «Самозванец» Булгарина. Ему хочется опередить» («Литературное наследство», т. 16–18. С. 744). Любопытен выбор названия исторической повести о Лжедмитрии–Гришке Отрепьеве: сам автор ее с его скандальной ролью вокруг пушкинской драмы становится кем-то вроде литературного самозванца (Гозенпуд 1969, 252–275).

<sup>50</sup> Известна, к примеру, восторженная рецензия Ф. Булгарина в «Северной Пчеле», где автор «Записок», если он действительно написал их, полностью противоречит своему прежнему мнению, говорит по поводу сцены «Граница литовская»: «Я не могу удержаться, чтоб не украсить Пчелы этим отрывком, и прося извинения у издателей Северных Цветов, выписываю эту сцену, которая мне кажется совершенством по слогу, по составу и чувствам. Какое познание характеров, сердца человеческого, местных обстоятельств. Тени Шекспира, Шиллера, возрадуйтесь!» (Северная Пчела. 1828. № 4. С. 3; Винокур 1999, 228).

<sup>51</sup> Так, М. Загорский (Загорский 1940, 95–96), выясняя причастность Булгарина к официальной критике «Бориса Годунова», провел текстологическое сопоставление «тайного» отзыва с его высказываниями насчет Шекспира в статье «Театральные воспоминания моей юности», где Ф. Булгарин жалуется: «Теперь только и речей, что о Шекспире, а я же верю, что Шекспиру подражать не можно и не должно. Шекспир должен быть для нашего века *не образцом*, а только историческим памятником. Наш век требует другого языка, других идей, другого плана в трагедии и вовсе иной завязки» (Пантеон русского и всех европейских театров. 1840, ч. I, № 1. С. 91). Нелюбовь к Шекспиру, непонимание сути его творчества у Булгарина сродни его эстетической глухоте к творчеству Пушкина. Вообще Фаддей Булгарин отличался исключительной способностью меняться во мнениях в зависимости от того, что требовала окружающая ситуация. Еще одним подтверждением мстительности Булгарина может стать рецензия на немецкий перевод «Бориса Годунова» в книге «Russische Bibliothek für Deutsche von Karl von Knorring»; Reval; 1831. Напечатанная в «Северной пчеле», № 266, 1831, она под предлогом анализа этого перевода дает низкую оценку самой трагедии Пушкина.

«Борис Годунов» был хорошо встречен публикой<sup>52</sup>, но критика была разной, в том числе и негативной<sup>53</sup>. М. П. Алексеев так охарактеризовал эти критические отзывы: «Большинство первых критиков «Бориса Годунова» не видело никакой связи между отдельными сценами трагедии и утверждало, что она непригодна для сцены» (Алексеев 1972, 252–253)<sup>54</sup>. Звучали упреки бессвязной разорванности композиции<sup>55</sup>, в невозможности определения литературного рода «Бориса Годунова», в сомнительном выборе главного героя, которым вместо Бориса у Пушкина становится Самозванец<sup>56</sup>, в наличии мест, противоречащих изящному

<sup>52</sup> В № 1 «Литературной Газеты» за 1831 г. (от 1 января) за подписью издателя, коим являлся Дельвиг, была помещена заметка следующего характера: «*Бориса Годунова*, соч. А. С. Пушкина, в первое утро раскуплено было, по показаниям здешних (т.е. петербургских) книгопродавцев, до 400 экземпляров. Это показывает, что неприветливые журналисты напрасно винят нашу публику за равнодушие к истинно-хорошему в нашей литературе» (Литературная Газета. 1831. № 1. С. 9).

<sup>53</sup> См., например, анонимную сценку с натуры в газете «Листок» (1831, № 22. С. 6) «О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующегося в оном учителя русской словесности. Москва. В университетской типографии 1831 г.» [Без подписи]; [глумливые стихи М. А. Бестужева-Рюмина] // Гирлянда. 1831. № 24–25. С. 185; Я. П. Бурнашев за подписью «W.B.» опубликовал в петербургской французской газете «Le Furet de St. Petersburg», 1831, № 6, 21 января критическую заметку о «Борисе Годунове»; см. также рецензии: [В. Н. Олин] // Колокольчик. 1831. № 6. С. 83–84; [Полевой Н. А.] Борис Годунов, сочинение Александра Пушкина // Московский телеграф. 1831. № 2. С. 244–246; [Полевой Н. А. Статьи] // Московский телеграф, 1833, № 1. С. 117–147, № 2. С. 289–327.

<sup>54</sup> О «разорванности» действия «Бориса Годунова» и об этом отличии трагедии Пушкина от хроник Шекспира писал С. Н. Дурьлин (Дурьлин 1951. С. 71); Ю. И. Слонимский рассматривал сцену «Ночь. Сад. Фонтан» как отдельное драматическое образование, «маленькую трагедию» внутри большой трагедии (Слонимский 1963, 490). Ст. Рассадин зашел еще дальше, представив структуру «Бориса Годунова» как соединение трех разнохарактерных трагедий в чистом виде и драматической хроники (Рассадин Ст. 1977, 33).

<sup>55</sup> Еще А. А. Бестужев отмечал это отличие «Бориса Годунова» от трагедий Шекспира, когда в письме Н. А. Полевому от 13 августа 1831 г. писал, что в сравнении с пьесами Шекспира и Шиллера в «Борисе Годунове нет последовательности в развитии действия: «Ничего, кроме прекрасных отдельных картин, но без связи, без последствия» (Русский вестник. 1861. Т. XXXII. № 3. С. 304).

<sup>56</sup> Схематичность, неразвитость образа объяснялись в критике невольным следованием Пушкина классической французской системе (им же самим отвергаемой), где характер показывался не в развитии, а только в момент душевного кризиса. (См.: Батюшков 1900, 1–34; Винокур 1999). Однако С. Бонди, ссылаясь на слова самого поэта, говорит о том, «что он сам в процессе работы заметил и хотел исправить этот недостаток. П. А. Вяземский сообщал ему (в письме от 6 сентября 1825 г.) замечания Карамзина о «дикой смеси набожности и преступных страстей» в характере исторического Бориса: «Он беспрепятственно перечитывал Библию и искал в ней оправдание страстей». Пушкин в своем письме (13 сентября 1825 г.) благодарит за сообщение: «Оно мне очень пригodiлось... Я его засажу за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное». И тут же делает необычайно интересное признание, бросающее свет на замысел трагедии и подтверждающее сказанное мною выше: «Я смотрел на него с политической точки, не замечая поэтической его стороны» (Бонди 1983, 215). Нам известно, что Пушкин так и не исполнил своего обещания, данного П. А. Вяземскому. О царе Ироде мы слышим из уст юродивого, представляющего мнение народа. Спор же о том, кто является главным героем трагедии Пушкина, был начат еще современниками поэта и идет до сих пор. Одни, ссылаясь на то, что Борис непосредственно присутствует лишь в 6–ти из 23–х сцен трагедии, считали главным героем пьесы Самозванца и видели в самом названии драматическую условность («Здесь сказалось непосредственное влияние Шекспира». Рассадин Ст. 1977, 34), другие

вкусу. Один из критиков красноречиво живописал «слабости» трагедии Пушкина: «Это, сударь, настоящие *Китайские тени*. Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму... Есть нечто подобное в драматических произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее. К тому же, Шекспир писал тогда еще, когда одноземцы его и понятия не имели об изящном вкусе»<sup>57</sup>. С критикой этого анонимного пересмешника выступил даже рецензент болгаринской «Северной пчелы»: «Не позволительно с такими слабыми средствами хотеть быть судьей гениев великих, Шекспира например»<sup>58</sup>. Общую тенденцию первой критики весьма удачно охарактеризовал И. В. Киреевский в «Обзрении русской словесности за 1831 год», опубликованном в «Европейце» (1832), когда писал, что «они в трагедии Пушкина не только не заметили, в чем состоят ее главные красоты и недостатки, но даже не поняли, в чем состоит их содержание». Часть критиков смотрели на нее через призму Лагарпа, «другая, в честь Шлегеля, требует от Пушкина сходства с Шекспиром и упрекает за все, чем наш поэт отличается от английского трагика, и восхищается тем, что находит в них общего». По убеждению И. В. Киреевского: «Если бы, вместо фактических последствий цареубийства, Пушкин развил нам более психологическое влияние на Бориса, как Шекспир в Макбете; если бы вместо русского монаха, который в темной келье произносит над Годуновым приговор судьбы и потомства, поэт представил нам шекспировских ведьм... тогда, конечно, он был бы скорее понят и принят с большим восторгом» (Киреевский 1911, 46).

Сравнивая Шекспира и Пушкина, Н. А. Полевой отметил сходство пушкинской трагедии и шекспировской драмы «Король Ричард II» «в положении действующих лиц»: «Так же как Годунов, сильный Ричард самовластно управляет Англиею; бедный изгнанник восстает против него, и в несколько месяцев Ричард был низвергнут и умерщвлен, а противник его начал царствовать под именем Генриха IV» (Полевой 1839, 200)<sup>59</sup>.

---

(преимущественно в советской критике) народ, Л. М. Лотман в комментарии к «Борису Годунову» высказала предположение, что «именно в образе царя, избранного и свергнутого, заключено ядро проблематики произведения» (Лотман Л. 1996, 133). Но Пушкин, как всегда, проницательнее всех исследователей: он сделал главным героем государство Российское с его бедой, с трагическими испытаниями, внутренними и внешними, с ее царями, самозванцами, народом. Этот замысел в полной мере выразился в черновом названии драмы: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писал раб божий Алекс<андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Ворониче» (VII, 290).

<sup>57</sup> «О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующегося в оном учителя российской словесности». Москва. В университетской типографии 1831 г. С. 5–6, Без подписи. Предположение П. А. Вяземского, что автором был В. С. Филлимонов, впоследствии не подтвердилось.

<sup>58</sup> Северная пчела. 1831 28 июня. С. 2–3. Любопытный факт, что в этой рецензии было впервые переведено на русский язык знаменитое стихотворение о Шекспире, принадлежащее Беню Джонсону, что отметил М. П. Алексеев (Алексеев 1972, 253).

<sup>59</sup> Подробно об отношении Полевого к Шекспиру см. в статье: Левин Ю. Д. в сб. «Шекспир и русская культура». С. 207–214.



Впрочем, восторженная оценка драмы Шекспира, занявшая несколько страниц статьи Н. А. Полевого, была высказана им для того, чтоб принизить достоинства трагедии Пушкина. В связи с этим неубедительными выглядят уверения автора в обратном: «Впрочем, мы не для того выставляем здесь Шекспира, чтобы по его гению осудить нашего поэта... Но мы говорим о Шекспировом Ричарде для пояснения слов наших, что «Борис Годунов» не выдерживает суда критики, рассматриваемый как драматическое создание. Пример Шекспира надобен был нам для определения, что как извлекает из чего-нибудь подобного великий драматический гений» (Полевой 1839, 204–205). В обращении Пушкина к драме Н. А. Полевой видит общую тенденцию «разнообразного века», но особенно задается вопросом: «Но какая же Драма займет нашего поэта? *Классическая* невозможна; об ней и говорить нечего. Обратится ли он к мелкой дробе драматической, *мецанской трагедии*? Или захочет создать Драмму эпическую, Южного происхождения, которая оживляла мистерии Кальдерона... Или, наконец, осуществит он для отечества Драмму Северную, коей высокий тип представляет Шекспир... И где возьмет он краски: в изобретениях ли своих, или истории, то в отечественной ли? Желая решить все сии вопросы, находим что Пушкин решился создать *драмму северную, историческую*; что образцом его была Шекспирова историческая драма» (Полевой 1839, 176–177). Под видимым одобрением выбора Пушкина из уст критика звучит еще один упрек в его несостоятельности как оригинально мыслящего автора: «Мысль: создать *драмму историческую* показывает удивительно сметливый гений Пушкина, ибо он не решился на создание драмы, основанием которой была бы мысль, им самим изобретенная» (Полевой 1839, 182).

Но были и сочувственные отклики<sup>60</sup>. Таковым можно считать рецензию на «Бориса Годунова» в «С.-Петербургском Вестнике», где редактор за подписью Яковлев, отмечает: «Много сцен в *Борисе Годунове* прекрасных (жаль только, что некоторые из них слишком коротки, или слишком сокращены), но сцены, от коих верно бы не отказался и Шекспир, суть: в корчме на литовской границе, в замке воеводы Мнишка, и на площади перед собором московским. В этой последней сцене лицо Юродивого обращает на себя особенное внимание читателя» (Аладьин 1831, 62–64).

Удивительную судьбу пушкинского «Годунова» отметил В. Г. Белинский, писавший в одном из своих первых критических выступлений: «Странная участь «Бориса Годунова»! Еще в то время, когда он неизвестен был публике вполне, когда из этого сочинения был напечатан один только отрывок, он произвел величайшее волнение в нашем литературном мире. Люди, выдающие себя за романтиков, кричали, что эта трагедия затмит славу Шекспира и Шиллера; так

<sup>60</sup> См.: Аладьин 1831, 62–64. За подписью Яковлев; Белинский В. Г. Рецензия на разговор помещика с учителем // Листок, 1831, № 45. С. 149–150. См. также: Шаликов // Дамский Журнал. 1831, № 6. С. 94–95; Глинка 1831, 153–154. Псевдоним — «Мечтатель».

называемые классики в грозном таинственном молчании двусмысленно улыбались и пожимали плечами; люди умеренные, не принадлежащие ни к которой из вышеупомянутых партий, надеялись от этого сочинения много для нашей литературы. Наконец «Годунов» вышел, все ожидали шума, толков, споров — и что же? Один из с.-петербургских журналов о новом произведении знаменитого поэта отозвался с непристойною бранью; «Московский телеграф», который (как сам себя неоднократно объявлял) не оставляет без внимания никакого замечательного явления в литературе, на этот раз изложил свое суждение в нескольких строках общими местами и упрекнул Пушкина в том, как ему не стыдно было посвятить своего «Годунова» памяти Карамзина, у которого издатель «Телеграфа» силился похитить заслуженную славу. В одном только «Телескопе» «Борис Годунов» был оценен по достоинству» (Белинский 1953–1959, Т. I. С. 149–150)<sup>61</sup>. В целом Белинский довольно высоко оценивал достоинства трагедии Пушкина. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) он писал: «Его «Борис Годунов» есть творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм» Белинский 1953–1959, Т. V, 59).

В. К. Кюхельбекер, автор пьесы «Шекспировы духи», достаточно прохладно воспринял «Бориса Годунова» (Винокур 1999, 282). Г. О. Винокур ссылается на его дневник, в котором Кюхельбекер 27 июня 1834 года сделал следующую запись: «Есть в «Сыне Отечества» еще разбор «Бориса Годунова», который лучше разбора, сочиненного г. Плаксиным<sup>62</sup>, — автор некто Средний-Камашев. Главный упрек Камашева Пушкину, что предмет поэтом обработан слишком поверхностно, — к несчастью справедлив» (Винокур 1999, 271). Статья, автором которой был писатель-историк Иван Средний-Камашев, появилась в 40-м и 41-м номерах «Сына Отечества» за 1831 год и, по словам Г. О. Винокура, «принадлежит к числу наиболее серьезных отзывов современников о трагедии Пушкина» (Винокур 1999, 271). Полемизируя с мнением многих современников по поводу того, что Пушкин якобы «уронил себя», написав «Бориса Годунова», Средний-Камашев считает, что Пушкин и не был велик: «Пушкин никогда не был литературным гением, разумея под этим словом лицо, подобное Данту, Шекспиру, Байрону, Гете» (цит. по: Винокур 1999, 274). По мнению автора статьи, Пушкин всего-навсего первый у себя на родине, во вселенском масштабе он «маленький Дант, Шекспир, Байрон, Гете в тесном кругу русской литературы» (Ibid.). Средний-Камашев

<sup>61</sup> В своих более поздних статьях 40-х годов Белинский демонстрирует тонкое понимание «народного» духа трагедии (см. В. Г. Белинский «Десятая статья о Пушкине»). В рецензии на «Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова» С. Глинки (1841) Белинский приводит цитаты о Шекспире из «очерков» и с особенной язвительностью отзываясь о произведенном С. Глинкой многостраничном сопоставлении «Димитрия Самозванца» Сумарокова и «Бориса Годунова» Пушкина: «Да и где бедному Пушкину было бороться с Сумароковым, если сей трагик победил самого Шекспира!» (Белинский 1953–1959, Т. V, 517).

<sup>62</sup> Имеется в виду длинная педантичная статья В. Плаксина в «Сыне Отечества», опубликованная в четырех номерах журнала за 1831 г. (№№ 24, 25–26, 27 и 28).

указывает на подражательный характер не только раннего творчества Пушкина, в котором он «не был вполне самостоятельным», но и его «Бориса Годунова», который, по его словам, «тоже образовался под влиянием чужих элементов» (Ibid.). Однако нельзя не согласиться с характеристикой общеевропейской идейной атмосферы, в которой, по мнению Камашева, возник «Борис Годунов»: «В последнем периоде европейской литературы, еще со времени Гердера, затаилась мысль об историческом направлении века. Шлегель развил ее: следствием этого был Шекспир, освобожденный из-под двухвековых наростов пыли, Шекспир возвеличенный, прославленный. С другой стороны, Вальтер-Скотт явился со своими романами; все принялись за летописи. Гете, хотя не непосредственно, но также способствовал развитию этого духа, который нашел себе опору даже в современной Философии. Таким образом, История сделалась чистым языком судеб для слуха современников; ее пыльные свитки ожили, и хроники обратились в источник поэзии. Человек последних столетий, увлеченный романтизмом времени, нашел для себя новую жизнь в языке событий, в движении царств и поколений, жизнь, непосредственно вытекающую из источника духа, являющегося в образах народов, законодателей, героев, с особыми обычаями, особыми мыслями и чувствами; ибо привязанность ко всему историческому есть действительно порождение романтизма» (цит. по: Винокур 1999, 272–273).

В целом литературная критика дала противоречивые оценки «шекспировского влияния» на драму Пушкина: «В последующей русской критике «Бориса Годунова» и его историко-литературных изучениях значение Шекспира для создания этой драмы то преувеличивалось, то отрицалось вовсе» (Алексеев 1972, 254). Чаще всего исследователи указывали на связь мотивов и сцен «Бориса Годунова» с историческими хрониками Шекспира. Так, например, Н. И. Стороженко отмечал схожесть монолога Бориса при вступлении на престол со сценой избрания королем Ричарда III (д. III, сц. 7), слова умирающего Бориса царевичу Федору напоминают монолог Генриха IV (ч. II, д. IV, сц. 4 и 5), тогда как весь монолог царя «Достиг я высшей власти» можно признать результатом как знакомства с «молитвой преступного и кающегося короля в III акте Гамлета» (Стороженко 1880, 224), так и «знакомства Пушкина с Макбетом»<sup>63</sup> и страданиями последнего по поводу убийства Банко» (ср.: Тимофеев 1887, 71–76). М. М. Покровский привел ряд пушкинских параллелей с шекспировскими хрониками (Покровский 1910, 6, 10, 11–14). Все эти указания на схожесть образов, характеров и ситуаций «Бориса Годунова» и шекспировских «Хроник» имеют под собой достаточно оснований, но в оценке их значения и прямого влияния на пушкинскую трагедию надо соблюдать особую осторожность. Об этом нас предупреждал Г. О. Винокур, который утверждал, что «при оценке этих сопоставлений

<sup>63</sup> Из монолога мы узнаем, что на совести Бориса есть «единое пятно», как замечает И. Ронен, эта эмблема преступления, возможно, пришла к Пушкину из «Макбета», акт 5, сц. 1, где леди Макбет восклицает: "Yet here's a spot <...> Out, damned spot! out, I say!" См.: Ронен 1997, 6.

необходимо учитывать неизбежность одинаковых ситуаций в произведениях, написанных на одну и ту же тему о царе-узурпаторе, совершающем преступление в борьбе за власть. Так, например, отношения между Джоном и мальчиком Артуром в «Короле Джоне» похожи на отношения Бориса и младенца Димитрия, монолог Солсбери в той же трагедии (д. V, сц. 2) очень напоминает монолог Басманова об измене царю (сцена: «Ставка»). Этих сопоставлений никто не делал, но они не менее, а может быть, даже более вероятны, чем общепринятое сопоставление характеров Бориса с характерами Клавдия («Гамлет») или Макбета. Такого рода общие сравнения, разумеется, лишены всякого историко-литературного значения: цари-преступники в известном отношении все похожи друг на друга» (Винокур 1999, 335–336).

Остановимся подробнее на этой проблеме.

### 3.3 Проблема шекспиризма «Бориса Годунова»

Шекспиризм «Бориса Годунова» стал в пушкиноведении очевидным и неоспоримым фактом, между тем «почти никто из современников Пушкина не подымал вопроса о конкретной зависимости «Бориса Годунова» от шекспировского театра» (Винокур 1999, 320). Это явление Г. О. Винокур объясняет тем, что «Пушкин не пошел по пути подражательного новаторства и, даже сознательно «располагая» свою трагедию «по системе Шекспира», сумел остаться самостоятельным и оригинальным» (Ibid.). Не пытаясь приуменьшать влияние Шекспира, исследователь напоминает, что Пушкин, «с неизменным восхищением отзывавшийся всю жизнь о Шекспире, называет его трагедии в числе основных источников «Бориса Годунова» (Ibid.). Г. О. Винокур подчеркивает, «что это влияние меньше всего выразилось во внешней подражательности, в простом заимствовании форм», поскольку «даже и те из современников Пушкина, которые отнесли к его трагедии определенно отрицательным образом, не могли не заметить в «Борисе Годунове» признаков зрелости и самобытности и во всяком случае указывали, что в «Борисе Годунове» свойственная молодому Пушкину подражательность идет на убыль» (Ibid.). Исследователь делает вывод: «Шекспир был для Пушкина не столько учителем и образцом для подражаний, сколько источником, в котором он находил материал для положительного разрешения волновавших его проблем и сомнений. Не говоря уже о том, что влияние Шекспира на Пушкина было далеко не только литературным влиянием, именно при помощи Шекспира Пушкин находит определенные формулировки для своего отношения к тем явлениям мировой литературы, прежде всего к Байрону и французским классикам, которые он преодолевает в своей творческой эволюции и от которых отгалкивается в пору зрелости» (Винокур 1999, 324).

Еще Полевой подчеркивал театральную остроту характера Самозванца, его драматическую изобразительность. И действительно, в его образе слились воедино юношеское легкомыслие и чванливая важность, два качества, которые были присущи героям Шекспира и очевидны для современников Пушкина. В анонимной статье «Об исторических драмах Шекспира», опубликованной в журнале «Атеней» за 1830 г., есть такая примечательная характеристика шекспировских героев, которая вполне может напомнить персонажей пушкинской драмы: «Шекспир имел особенное пристрастие к героям, которые, подобно Фиеско Шиллера и принцу Генриху, совмещают в себе легкомыслие и важность. И что может быть удивительнее этого Готспура столь блистательного, упрямого, иступленного и столь чуждого благоразумия? Его буйная храбрость увлекает читателя, не умеющего хладнокровно судить героя, который обнаруживает силу Ахиллеса и упрямство дитя»<sup>64</sup>. В подтверждение сходства этих черт с образом Самозванца можно привести целый ряд сцен. Весьма характеристична, например, легкомысленная болтовня Григория с Пименом, когда, очнувшись ото сна, молодой монах мечтает о ратных подвигах и царских пирах. Причудливо сочетание спеси и отчаянной храбрости Отрепьева в сцене «Корчма на литовской границе». Вспомним, как заносчиво звучат слова Григория в сцене «Краков. Дом Вишневецкого», когда Самозванец обещает патеру Черниговскому власть над «северною церковью» или разговаривает с Гаврилой Пушкиным и другими перебежчиками. Горделиво звучат слова Лжедмитрия, обращенные Курбскому в сцене «Граница литовская» и в допросе пленного московского дворянина. Вместе с тем его заносчивость сочетается с легкомыслием, которое проявляется в самом самозванстве Отрепьева, в том, как он решает бежать из монастыря, как объявляет себя царевичем Димитрием, как раскрывается перед польской панночкой Мариной в сцене «Ночь. Сад. Фонтан», как принимает решение выступить с пятнадцатитысячным войском против пятидесяти тысяч русских воинов (сцена «Севск»).

Отмечая сходство между Борисом и Генрихом IV, М. М. Покровский видит в их действиях «макиавеллизм, основанный на глубоком знании человеческой души и на умении бить противника в момент его замешательства» (Покровский 1910, 4). Вместе с тем автор указывает на отличие русского царя от английского прототипа: «в нем меньше своекорыстия, он крут и хитер с боярами, которые все равно не могут с ним примириться, но он истинный друг народа. Гораздо больше макиавеллизма и эгоизма в Шуйском; он не менее, чем Борис, знает людей и еще коварнее умеет заглянуть своему противнику в душу и прямо

<sup>64</sup> Об исторических драмах Шекспира // Атеней. 1830, № 22–24. С. 160. Ср. характеристику спящего после боя Лжедмитрия, которая вложена в уста предка Пушкина Гаврилы: «Беспечен он, как глупое дитя». На сходство характера тацитовского Агриппы, который отличался «необычайной силой, дерзостью и даже простотой ума», с пушкинским Лжедмитрием обращал внимание М. М. Покровский. См.: Покровский 1910, 4.

терроризировать ее прикосновением к самым больным ее местам (ср. сцену в царских палатах, где Шуйский, точно Яго, прямо потрясает взволнованного царя коварными рассуждениями об изменчивости народной массы и реалистическим, следовательно, особенно тяжелым для Бориса, описанием тела убитого царевича Димитрия). Это – тип, отличный от типа Бориса и от соответствующих типов Шекспира, при всем частичном сходстве с ними. Здесь Пушкин не подражатель, но первоклассный продолжатель Шекспира” (Покровский 1910, 4–5).

Самостоятельность философско–исторической концепции трагедии Пушкина по отношению к историческим хроникам Шекспира отмечал Б. М. Энгельгардт, который говорил о важной роли народа в «Борисе Годунове»: «У Шекспира нет ни одной исторической драмы, в которой народ играл бы такую решающую роль в развитии исторической интриги произведения. Историю у него делают короли, принцы и герои, одерживающие блистательные победы или организующие коварные заговоры. Народ же фигурирует у него разве в качестве *клаки*, аплодирующей удачнику, и, во всяком случае, относится к обстановке пьесы; благодаря этому, все действие драмы концентрируется на ее героях, чем усиливается драматический эффект целого» (Энгельгардт 1916, 54). Декоративному положению народа в хрониках Шекспира противостоит, по мнению исследователя, тот факт, «что у Пушкина «народ» значится как отдельный персонаж в списке действующих лиц (см. текст автографа О) и в таком же качестве фигурирует в авторских ремарках трагедии» (Винокур 1999, 325)<sup>65</sup>. Допустим, что в «Хрониках» Шекспира народ действительно не имеет той решительной роли в развитии драматического действия, как в «Борисе Годунове», но Л. М. Лотман в комментариях к плану статьи «О народной драме и драме "Марфа Посадница"» отмечала определенное сходство в изображении народных масс у Пушкина и Шекспира: «Толпа эта в изображении поэта состоит из людей, различно действующих в моменты индивидуальных решений и в массе, в обстановке охватившего ее ажиотажа. В построении такого драматического действия «учителем» Пушкина был Шекспир, который дал образцы разнообразного, вольного изображения характеров и свободы от "предрассудка любимой мысли"» (Лотман Л. 1996, 139). Впрочем, заметим от себя, это «сходство» возникает, если изменить регистр категорий: «народ» представить «толпой».

Другое важное отличие «Бориса Годунова» от хроник Шекспира Г. О. Винокур видит в образе Пимена: «ничто в шекспировских хрониках, ни в фактическом материале, ни в их драматических примерах, не могло подсказать Пушкину удивительной и вполне оригинальной мысли ввести

<sup>65</sup> Ср.: «Вслед за Шекспиром Пушкин ввел в драматическое действие народ, но пошел дальше своего предшественника. Если у Шекспира народ представляет собою, употребляя выражение Маркса, «весьма существенный активный фон», у русского поэта проблема отношения государственной власти, монарха, с одной стороны, и народа, с другой, выдвинулась на первый план и народ стал движущей силой трагедии» (Левин 1974, 62).

в трагедию идеализированный образ историка-повествователя, который, разумеется, в очень стилизованном облике, выполняет чисто лирическую функцию авторской личности» (Винокур 1999, 325). О важности роли, которую в «Борисе Годунове» играет «мощная национальная традиция древнерусской литературы, отразившаяся в художественном мире пушкинской пьесы», говорил С. А. Фомичев, который пришел к выводу, что, «создавая свою национальную трагедию, Пушкин сознательно обращался к культуре Древней Руси, восстанавливая в литературе преемственную, органическую связь, во многом прерванную в официальной литературе XVIII века, ориентировавшейся прежде всего на европейские культурные традиции». «С этой целью, — развивает свою мысль ученый, Пушкин внимательно изучал «ноты» (то есть примечания) «Истории государства Российского», вводящие в культурный обиход (в пространных цитатах и ссылках) целую библиотеку памятников древнерусской книжности. Очевидно, уже в Михайловском ему был знаком и первый том «Дополнений к Деяниям Петра Великого, мудрого преобразителя России», составленных И. И. Голиковым. Здесь он нашел «Сказание» Авраама Палицына; «Ядро Российской истории» А. И. Манкеева, фрагменты хронографов (Листов, Тархова. 1983, 113–118). Настольной книгой поэта в ту пору, как свидетельствует в своих «Записках» Пущин, были «Четьи-Минеи». Но это, конечно, не все. Не исключено, что с некоторыми памятниками поэт мог ознакомиться в библиотеке Успенского монастыря в Святых Горах и в живой устной традиции на монастырском подворье» (Фомичев 1996, 13–14). Прямое следование русским памятникам смеховой культуры, где смешное нередко становилось ужасным, трагическим, исследователь находит в сцене с Николой-юродивым. Однако то же самое «смешение комического и трагического» отмечалось у Шекспира еще самим Пушкиным: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (XI, 73). По мнению С. Евдокимовой, в «Борисе Годунове» Пушкин создает оригинальную концепцию истории, в которой органично сочетаются древняя летописная (Пимен) и новая романтическая традиции (поэт-историк) (Evdokimova 1999, 23).

Указывая на разговор смирившегося старца Пимена и молодого авантюриста Григория в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», Л. М. Лотман отмечала: «Их беседа — обмен монологами, причем каждый слышит в речи своего собеседника не то, что стремится выразить говорящий, а то, что соответствует его внутреннему состоянию» (Лотман 1996, 281)<sup>66</sup>. Тот же прием «непонимания» отмечен в сцене «Ограда монастырская», изъятая Пушкиным из окончательной редакции по настоянию А. Мицкевича и А. Дельвига. Отрепьев довольно долго не

<sup>66</sup> Ср., как Григорий описывает труд Пимена: "Спокойно зрит на правых и виновных, / Добру и злу внимая равнодушно, / Не ведая ни жалости, ни гнева» (VII, 18) и совет Пимена Григорию: " Описывай не мудрствуя лукаво, / Все то, чему свидетель в жизни будешь" (VII, 23).

может понять суть намеков Злого чернеца (*Ibid.*, 281). Подобный прием использовал Шекспир. Его герои часто разговаривают на «разных» языках, не понимая друг друга. Так, в «Мере за меру» непорочная Изабелла не может понять похотливых намеков сластолюбивого и властолюбивого Анджело.

Интересное, но отчасти наивное объяснение поэтики «Бориса Годунова» дает С. Сандлер. Беря во внимание пушкинскую изоляцию во время ссылки, исследовательница полагает, что поэт утратил творческий контакт с читателем, его произведения приобретают отчетливые черты монологической системы авторского восприятия. Его герои произносят свои речи в виде монологов и почти не контактируют с собеседниками, а диалогическое взаимодействие оказывается не способным к развитию действия. Более того, по мнению исследовательницы, сам автор приобщается к некоей «глухоте» своих героев. Авторская позиция едва просматривается в трактовке образа отдаленного предка Афанасия Пушкина (Sandler 1988).

На некоторые «частные» особенности поэтики драмы указывал сам поэт, например, на особенности стихосложения драмы: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в «Аргивиах»<sup>67</sup>. А Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии, писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его<sup>68</sup>. Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия. Есть шутки грубые, сцены простонародные. — Хорошо, если поэт может их избежать, — поэту не должно быть площадным из доброй воли, — если же нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным» (XI, 141). Таким образом, «создавая свою реалистическую драму «Борис Годунов», Пушкин прекрасно понимал, что александрийский стих в ней не может быть применен. Это был размер, теснейшим образом связанный с системой французского классицизма, и, в частности, как драматический стих точно соответствовал всему характеру классической трагедии стройной, «правильной», риторической»

<sup>67</sup> Отрывки из этой трагедии были напечатаны в «Мнемозине» (Ч. II. М., 1824) и в «Соревнователе Просвещения и Благоверия», 1825, ч. XXX и XXXI. См. об этом: Тынянов 1977, 93–116.

<sup>68</sup> Трагедия Жандра не может считаться образцом драматического белого стиха в строгом смысле, поскольку, по словам самого Пушкина, она написана «вольными стихами»; всякий раз, когда в ней появляются шестистопные стихи, они влекут за собой рифмы. Первый опыт пятистопного белого ямба в России, о котором поэт забыл, был предпринят другим «учителем» Пушкина В. А. Жуковским в «Орлеанской Деве» (1817–1821). Г. О. Винокур отмечал: «На такую же ошибку А. И. Одоевского, приписывавшего Жандру первое употребление белого стиха в русской драме, указывал Кюхельбекер. (См.: Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929. С. 150–151). К 1821 г. относится также «Пир Иоанна Безземельного» Катенина, составлявший пролог к драматической переделке романа Вальтера Скотта «Айвенго». Пролог Катенина также написан пятистопным белым ямбом, с той особенностью (ей следует и Жандр), что в нем строго выдержано чередование мужских и женских окончаний через стих» (Винокур 1999, 334–335).



(Бонди 1996, 363–364). Естественно, такой вычурный стих не мог подойти трагедии Пушкина «Борис Годунов», которая, по словам С. М. Бонди, произвела «революцию в русской драматургии и русском драматическом стихе» (Ibid., 362). Пушкину был необходим стих, «не связанный стилистическими ассоциациями с системой классической трагедии, лишенный периодически, равномерно возникающих напряжений и разрешений, связанных с рифмой, не слишком четкий ритмически, более гибкий, свободный и разнообразный» (Ibid., 365). Таким стихом и являлся выбранный Пушкиным пятистопный ямб: «в стихах чередуются не два, а три ритмических типа, что придает этому размеру еще большую сложность, четкость ритма еще менее ощущается, периодичность, ритмическая ясность слабеет, стих звучит еще более «прозаически», вернее, еще более становится способным к оформлению более или менее «прозаических» интонаций» (Ibid., 391–392). Исследователь отмечает, что при выборе стиха для трагедии «Борис Годунов» сыграла свою роль связь с драматургией Шекспира, Шиллера и Гете, но при этом «драматический стих «Бориса Годунова» представляет собой нечто новое», «Пушкин создавал стих, передающий всю полноту и разнообразие интонаций живой, не условной речи» (Ibid., 365–366)<sup>69</sup>. Пушкин избежал присущего Шекспиру контрастного чередования грубого просторечия с богато орнаментированной поэтической речью, что «отразилось в известной сниженности, простоте диалогов» (Ibid., 366). Анализируя стих пушкинского «Бориса Годунова», С. М. Бонди приходит к выводу: «Создание такой стихотворной речи – простой, обыкновенной и между тем поэтической – всецело принадлежит Пушкину. Здесь ни Шекспир, ни Шиллер, ни Гете ему не могут помочь» (Ibid.). Но так ли это? Неужто автор забыл многочисленные диалоги шекспировских героев, наделенные не меньшей естественной сниженностью и простотой? Да, можно согласиться с наблюдением автора, что Пушкин избежал чередования высокого и низкого стилей в своей драме, писал ее обыкновенным, ясным языком, но кто указал ему путь к этому? Думается, не менее простые диалоги из шекспировских пьес. Вспомним хотя бы пушкинское восхищение «жизненной непринужденностью» языка героев шекспировских пьес. Так, осенью 1825 года, возвращаясь из Лондона, лицейский однокашник поэта А. М. Горчаков заехал в псковское имение своего дяди Н. Пещурова и встретился с Пушкиным. Об этой встрече как о «холодной» поэт писал впоследствии Вяземскому, сообщив ему о чтении

<sup>69</sup> Ср.: «Шекспировский стих отличается от стиха Шиллера (звучащего «как некоторая поэтическая, эмоциональная, несколько риторическая декламация, а не простая разговорная речь»), «в нем (языке Шекспира. – Н. З.) контрастно чередуются грубое просторечие (вероятно, даже больше в отдельных выражениях, чем в общем строе речи) – с богато орнаментированной, насыщенной метафорами, перифразами, эффектными сравнениями, великолепными описаниями, поэтической речью. Шекспир, как и Шиллер (и Гете), никогда не ставил себе задачи воплотить в стихах своих драм подлинный характер реальных человеческих характеров. А это было главной задачей Пушкина в Борисе Годунове» (Бонди 1996, 365).

Горчакову «Бориса Годунова»: «от нечего делать прочитал ему несколько сцен из моей комедии» (XII, 231). Среди этих отрывков, как вспоминает Горчаков, «было несколько стихов, в которых проглядывала какая-то изысканная грубость<sup>70</sup> и говорилось что-то о "слюнях"». А. М. Горчаков счел это «искусственной тривиальностью» и просил «вычеркнуть эти слюни», на что Пушкин ему ответил: «А посмотри, у Шекспира и не такие еще выражения попадаются»<sup>71</sup>. Следуя за Шекспиром, Пушкин не боялся просторечных выражений и вульгаризмов, сам пользовался ими в реальной жизни и вкрапывал в свое творчество, так как не имел привычки «смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, не человеческий образ изъяснения» (XI, 179), провозглашал, что «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).

Еще одной особенностью реализма стиха «Бориса Годунова», по мнению С. М. Бонди, «является громадное разнообразие его, в связи со стремлением самим стилем речи характеризовать действующих лиц со стороны их социального положения и культурной среды. Пятистопный ямб звучит в «Борисе Годунове» совсем по-разному в зависимости от различных его стилистических контрастов» (Бонди 1996, 363). В доказательство своего утверждения он приводит в пример народную сцену, где пятистопный ямб Пушкина — «обычная разговорная речь, обрывистая, незакругленная частая смена реплик, реплики сменяются в середине стиха» (Ibid.):

Ах смилуйся, отец наш! Властвуй нами!  
 Будь наш отец, наш царь  
     Один (*тихо*)  
     О чем там плачут?  
     Другой  
 Ах как нам знать? то ведают бояре,  
 Не нам чета.  
     Баба (*с ребенком*)  
 Ну, что ж? как надо плакать,  
 Так и затих! вот я тебя! вот бука!  
 Плачь, баловень!  
 (*Бросает его об землю. Ребенок пищит*).  
     Ну, то-то же.  
     Один  
     Все плачут.

<sup>70</sup> Живая, грубая, откровенная речь, усвоенная Пушкиным у Шекспира, могла стать, по мнению А. Слонимского, одним из препятствий для постановки «Бориса Годунова» на сцене. «За эту «реалистическую» грубость обиходной речи критика обвиняла не только пушкинского «Бориса Годунова», но и другие «шекспиризирующие» драмы того времени. Так, Н. И. Греч в «Чтениях о русском языке» (Ч. II. СПб., 1840. С. 79), характеризуя «Дмитрия Самозванца» А. С. Хомякова (1831, напеч. в 1833 г.) как пьесу, написанную «умно и с соблюдением одной общей идеи», упрекает, однако, автора в том, что он «от желания подражать Шекспиру становится низким и отвратительным» (Слонимский 1959, 464).

<sup>71</sup> Русский архив. 1883. Т. II. № 3. С. 206. Ср.: Щеголев 1931, 361—368.

Заплачем, брат, и мы.  
*Другой*  
 Я силюсь, брат,  
 Да не могу.  
*Первый*  
 Я также. Нет ли луку?  
*Второй*  
 Нет, я слоней помажу.  
 Что там еще?  
*Первый*  
 Да кто их разберет? (VII, 13-14)

Другой «прозаический» тип стиха обнаруживает исследователь в речи Пимена и патриарха: «самый ритм стиха и строй фразы, длинной, иногда захватывающей несколько стихов, создает впечатление спокойствия, медлительности и прочувствованности» (Бонди 1996, 367). В качестве примера С. М. Бонди приводит следующие строки из речи Пимена:

Ты Никодим, ты Сергей, ты Кирилл,  
 Вы все — обет примите мой духовный:  
 Прииду к вам преступник окаянный  
 И схиму здесь честную восприму,  
 К стопам твоим, святыи отец, припадши“.  
 Так говорил державный государь,  
 И сладко речь из уст его лилася —  
 И плакал он. А мы в слезах молились,  
 Да ниспошлет господь любовь и мир  
 Его душе страдающей и бурной. (VII, 20-21)

Но не противоречит ли исследователь самому себе? Ведь он говорил об употреблении Пушкиным в «Борисе Годунове» естественного, «неусловного стиха, без контрастного чередования грубого просторечия с богато орнаментированной, насыщенной метафорами, перифразами, эффектными сравнениями, великолепными описаниями, поэтической речью». Но к чему же тогда следует отнести высоко поэтическую речь Пимена и патриарха с ее церковной лексикой и ритмической музыкальностью? Как оценить речь влюбленного Самозванца в сцене «Ночь. Сад. Фонтан»? Здесь исследователь явно преувеличивает простоту пушкинского стиха. Ведь, как и у Пушкина, многие персонажи Шекспира говорят стихами, по-разному окрашенными стилистически и ритмически. А как оценить качество введенных Пушкиным в текст трагедии стилистически окрашенных архаичных форм и старославянизмов?

С. М. Бонди отмечает: «Тот же стих приобретает необычайную подвижность в речах Григория — особенно в диалоге его с Мариной в «Сцене у Фонтана» (Бонди 1996, 368), подчеркивает своеобразный характер текста молитв, оригинальность стиховой композиции речи бояр и Бориса, реплики иезуита, разговор Вишневецкого с Мнишком, спор поляка Собаньского с русским пленником. Трудно оспорить оценку исследователя: «Во всех этих случаях Пушкин дает верную характеристику персонажам самим стилем его речи и ритмикой

произносимых им стихов. Это нечто совершенно новое в тогдашней европейской стихотворной драматургии» (Ibid.), но как быть со стилистической контрастностью стиха у Шекспира? Автор считает, что эта особенность присуща сугубо оригинальной лире Пушкина, но так ли это?

Попутно добавим, что в «Борисе Годунове» Пушкин впервые использует чередование прозы и стихов. Эта смена стихов и прозы, которая стала одним из важнейших признаков драматической структуры «Бориса Годунова» (Винокур 1999, 331), определенно указывает на прямое влияние Шекспира. При этом мы должны исключить возможность опосредованного заимствования из французского издания Шекспира 1821 года, выполненного в прозаических переводах Летуэрнера с исправлениями Ф. Гизо и «хорошего знатока всех английских идиом английской речи» А. Пишо (Алексеев 1972, 244). Г. О. Винокур отметил характерную особенность стиля английского драматурга: «у Шекспира прозаические сцены являются чаще комическими и играют по отношению к основному действию трагедии роль «второго плана», не только в отношении языка, но и тематически. Часто эти комические сцены совершенно не связаны с сюжетом трагедии и являются своего рода интермедиями» (Винокур 1999, 331). Построенные почти исключительно на игре одним речевым материалом на бесконечных, иногда утомительных каламбурах, на «стрельбе пословицами», на диалектизмах, иноязычной речи и т. п., эти интермедии создают поразительный драматический эффект, который метко подметил Август Шлегель, чьи слова из сочинения «Cours de littérature dramatique, traduit de l'allemand par m-me Necker de Saussure» (Paris-Geneve, 1814, t. II, p. 174–175) привел Г. О. Винокур: «В драмах Шекспира комические сцены являются как бы передней поэзии, в которой находятся слуги; эти вульгарные персонажи не осмеливаются говорить громко, чтоб не заглушить разговор в большом зале; но когда герои ушли, и подчиненные заслуживают некоторого внимания; их дерзкие шутки, их передразнивания господ могут бросить сильный свет на главных действующих лиц» (Ibid.).

Пушкин вслед за Шекспиром вводит подобные комические элементы в свои прозаические сцены: «Пушкин, по подражанию ли Шекспиру, для разнообразия ли, или, что правдоподобнее, для того, чтобы полнее представить жизнь эпохи, современной событиям, которые он описывает, вводит в драму свою сцены в роде гротеска, и эти сцены очень милы своей наивностью»<sup>72</sup>. По мнению Г. О. Винокура: «Таков Варлаам, прибаутки которого дважды вызывают реплику Мисаила: «Складно сказано, отец Варлаам». Сюда же относится и сцена битвы под Новгородом-Северским, в которой нужно обратить внимание не только на иноязычную речь, но также на искаженное произношение русских слов Маржеретом и на комическое осмысление французских слов русским воином» (Винокур 1999, 332). Еще М. М. Покровский указывал на сходство Маржерета с «валлийским» капитаном Флюэлленом из «Генриха V»

<sup>72</sup> Борис Годунов. А. Пушкин. (Разбор) // Галатhea. 1839. Ч. IV. № 27. С. 51.

(Покровский 1910, 13). В «Генрихе V» «целая сцена (III, 4) занята комическим уроком английского языка, не имеющим никакого отношения к ходу действия, где действующие лица вообще часто говорят по-французски» (Винокур 1999, 332)<sup>73</sup>. Но есть и небольшое отличие: «произношение Флюэллена, отмеченное у Шекспира переменой согласных не сплошь, а иногда, во французском переводе передается последовательной заменой звонких согласных глухими, так, как в русских комедиях передается немецкая речь (ср. Вральмана в «Недоросле»)» (Ibid.). Добавим: может быть, и немецкий акцент речи коменданта Оренбургской крепости Андрея Карловича Р. в «Капитанской дочке».

Г. О. Винокур отметил творческий характер усвоения Пушкиным этого шекспировского «урока»: «Из пяти прозаических сцен «Бориса Годунова» две сцены («Площадь перед собором в Москве» и заключительная) не только не комичны, но, наоборот, исполнены высокого трагизма. Вопреки тому, что является более или менее устойчивой нормой для Шекспира» (Винокур 1999, 333), в «Борисе Годунове» прозой говорят не только лица «простонародья», но также, например, патриарх, игумен и бояре, и обратно – во второй и третьей сценах стихами говорит народ, причем даже сатирические места написаны стихами. (Но разве нет сатирических мест в стихах у Шекспира? – Н. З.) Комический элемент в «Борисе Годунове» ни в коем случае не является внешним придатком к сюжету, интермедией, а тесно сплетается с драматической интригой. В этом отношении особенно показательна сцена в корчме, в которой комические эффекты являются лишь деталями раскрытия характера Самозванца» (Ibid.).

В свое время Б. В. Томашевский доказал, что в этой сцене, столь близкой Шекспиру, Пушкин воспользовался эпизодом из либретто оперы Россини «Сорока-воровка», которая в свою очередь была переработкой французской классической мелодрамы Кенье и Добинье «*Pie voleuse*» (Томашевский 1927а, 49–50), а сцена с приставами, во время которой Григорий читает царский указ и подставляет вместо своих примет приметы Варлаама, является переработкой 8 сцены I акта оперы Россини «Сорока-воровка». По этому поводу, но в другой своей статье Б. В. Томашевский писал: «Как ни мелочен этот факт и как ни незначителен самый эпизод, он указывает, что «Годунов» – вовсе не отвлеченно драматизированное повествование, построенное на презрении к сценическим формам. Пушкин при его создании следовал театральным традициям, ставя свое творчество в зависимость от театральных впечатлений эпохи разложения классического театра» (Томашевский 1927б, 56). Связь сцены «Уборная Марины», выпущенной Пушкиным из печатного текста, с традициями классической комедии впервые отметил Ф. Е. Корш, который говорил, что названная сцена

<sup>73</sup> Среди других пушкинских заимствований из Шекспира Г. О. Винокур отмечал, например, «введение в отдельных случаях (см., например, начало сцены «Краков. Дом Вишневецкого») рифмованных стихов в пятистопный белый ямб, каким написана трагедия» (Винокур 1999, 334).

писана тем же размером, как и «Горе от ума» Грибоедова, и что «Руза очень похожа на Луизу» (Корш 1898, 686). Может быть, именно эти обстоятельства и побудили Пушкина впоследствии опустить данную сцену из окончательного варианта «Бориса Годунова».

Г. О. Винокур прав: «Таким образом, «шекспиризм» Пушкина оставлял его в достаточной степени свободным в отношении выбора материала и не столько навязывал ему определенные приемы, сколько позволял ему видеть в этих приемах своего рода метод отыскания новых художественных возможностей» (Винокур 1999, 333–334). Не менее прав и другой исследователь: «нет решительно никаких оснований приуменьшать действительные размеры мощного воздействия, которое Шекспир оказал на создание «Бориса Годунова»: сам Пушкин, изучавший Шекспира и отдававший ему дань восхищения до конца своей жизни, называл его в числе источников своей трагедии и никогда не стал бы этого отрицать» (Алексеев 1972, 255).

Еще современники Пушкина отмечали, что трагедия «Борис Годунов» была мало пригодна для сцены<sup>74</sup>, хотя «стремительное перемещение действия в пушкинской трагедии («Борис Годунов»), требовавшее неоднократных перемен декораций, для русского театра 1820-х годов было исполнимо» (Фомичев 1996, 5. Ср.: Гозенпуд 1967, 339–350; Левин 1974, 58–85). Однако, несмотря на многочисленные попытки поставить трагедию на сцене, ни одна из них не увенчалась успехом<sup>75</sup>.

Неудачный опыт театральных постановок ставит проблему сценичности «Бориса Годунова»<sup>76</sup>. Ю. Д. Левин задает резонный вопрос: «можно ли признавать сценичной трагедию, требующую для своего раскрытия особого «ключа», над поиском которого театры безуспешно бьются уже добрую сотню лет?» (Левин 1974, 60). На вопрос, что такое сценичность вообще, исследователи отвечали по-разному. Г. А. Лапкина считает сценичность способностью выбранного автором способа отражения мира, драматической структуры произведения помочь театру «выявить суть жизненных, реальных конфликтов, нравственных коллизий, волнующих современников» (Лапкина 1965, 16). Не без иронии Ю. Д. Левин заметил, что «сценичным может быть и какой-нибудь легковесный водевиль», и, «напротив, возможно гениальное

<sup>74</sup> Подробный обзор отзывов см.: Винокур 1999, 248–282. Ср., например, категоричное мнение Н. И. Надеждина, высказанное в статье «Борис Годунов», где критик уверяет читателя в том, что: «Шекспировы *Хроники* писаны были для театра, и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но *Годунов* совершенно чужд подобным претензий... Это — ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах» (Телескоп, 1831, № 4. С. 557).

<sup>75</sup> Ю. Д. Левин вспоминает об относительно популярной постановке Б. М. Сушкевича в 1934 году в Ленинградском государственном академическом театре драмы с участием Н. К. Симонова (Борис), Б. А. Бабочкина (Самозванец), Н. К. Черкасова (Варлаам). С. А. Фомичев особо отметил режиссерскую работу В. Э. Мейерхольда (1936), который умудрялся угадывать «скрытые ремарки» в пушкинском тексте. В этой связи может быть интересна статья, написанная режиссером в том же году. См.: Мейерхольд 1936, 205–211.

<sup>76</sup> Попытки доказать театральную состоятельность пьесы предприняты в следующих работах: Бонди 1941, 365–436; Дурьлин 1951; Лапкина 1965; Гозенпуд 1967, 339–356.

драматическое творение, вроде второй части «Фауста» Гете, совершенно лишенное сценичности» (Левин 1974, 60–61). Исследователь говорит о том, что справедливее «было бы сказать, что разные драматурги прибегают к *разным средствам*, чтобы придать это достоинство своим пьесам» (Левин 1974, 61). В свою очередь, Ю. Д. Левин понимает под сценичностью «способность драматического произведения, представленного в театре, привлечь интерес зрителей и владеть их вниманием на протяжении спектакля», но все ли шекспировские хроники в таком случае имели удачную судьбу на сцене? Ю. Д. Левин отмечал, «что большая часть хроник Шекспира в сценическом отношении менее совершенна, чем его трагедии. Недаром в дальнейшем они ставились очень редко и без особого успеха, как правило. Но в конце XVI в., в пору подъема национального самосознания в Англии, их сценические недостатки компенсировались интересом широких кругов зрителей к отечественной истории, с которой они были хорошо знакомы» (Левин 1974, 70).

В связи с проблемой сценичности Ю. Д. Левин отмечает еще одну особенность драматической техники шекспировских пьес, а именно: их «сложную формальную организацию», «особенно во временном отношении». Как считает исследователь, теоретики и практики классического театра настаивали на соблюдении единства времени не только ради внешнего правдоподобия, но и ради «большей сценичности, которой обладает действие, развивающееся непрерывно в ограниченном временном промежутке. Отсюда следовало стремление к хронологической концентрации событий сюжета» (Левин 1974, 62). Опираясь на концепцию времени в театре шекспировской эпохи (Buland 1912), Ю. Д. Левин подчеркивает связь драматургии английского Возрождения с наследием средневекового театра, «церковного по происхождению и народного по своей аудитории» (Левин 1974, 62). Пьесы шли без перерыва и могли изображать временной пласт, охватывающий протяженность в несколько лет или даже целой человеческой жизни, сюжет был аморфным, время изображалось в эпической, а не драматической манере, «т. е. в каком-нибудь монологе могло быть рассказано о том, что пока этот монолог проносился, проходят годы» (Ibid., 63). Отголоски подобной техники исследователь находит у Шекспира в «Генрихе V» и «Зимней сказке», в которых хор информирует нас о том, сколько времени прошло между действиями. По мнению исследователя, драматурги шекспировской эпохи не соблюдали классических единств не потому, что не ведали о них (правила разъясняла академическая критика Сидни и Уэтстона, а примеры давали римские авторы: Сенека, у которого они заимствовали изображение ужасов, призраков и особенно эффектные монологи, но не пространственно-временную структуру пьесы, Теренций, Плавт), а потому, «что проблематика драматургии, содержание, которого требовал зритель, никак не укладывались в рамках классических единств» (Ibid.). Совершенствуя свою технику, английская драматургия пошла по пути стремительного и непрерывного развития сюжетной линии пьес, что

производило большой сценический эффект и скорее захватывало зрителя. Прибегая к концентрации драматического времени, драматургам английского ренессанса удавалось вместить больше событий и при этом не разорвать сюжет. В качестве примера использования подобной техники Ю. Д. Левин ссылается на 2-е действие «Макбета», где в течение одной сцены проходит ночь убийства короля Дункана.

Еще одним приемом, который способствовал решению проблемы сценичности английской драмы Возрождения, стало использование так называемого «двойного времени»: «Драматурги пытались уложить в энергично и непрерывно построенный сюжет события, которые требуют большего промежутка времени, чем охватывает сюжет. Получилось противоречие между длительно развивающейся исторической действительностью, показанной в пьесе, и драматической структурой, стремящейся к краткости... Но это противоречие, обнаруженное исследователями, обычно не замечают читатели или зрители. Более того, ссылки на длительное время придают действию убедительность, а быстрое развитие сюжета отвлекает внимание от имеющихся несообразностей» (Левин 1974, 63). В качестве одного из многочисленных примеров использования Шекспиром «двойного времени» исследователь приводит «Отелло», где с момента прибытия мавра и Дездемоны на Кипр (д. II, сц. 1) и до их гибели проходят только две ночи, тем не менее герои трагедии постоянно ссылаются на то, что прошло гораздо больше времени, хотя это и «противоречит временному сплетению сцен» (Левин 1974, 63).

Те же самые особенности обнаруживаются и в других пьесах Шекспира, включая его исторические хроники. Исследователь подробно останавливается на анализе временных особенностей часто сопоставляемого с «Борисом Годуновым» «Ричарда III» и утверждает, что «сюжет развивается стремительно и показанные события в их последнем сцеплении охватывают срок менее двух недель» (Левин 1974, 64), тогда как в ней рассказывается о множестве событий, произошедших более, чем за семь лет (с 1478 по 1485 годы); аналогично в «Макбете»: «сюжет укладывается в десять недель, тогда как царствование Макбета, согласно хронике Голиншеда, длилось 17 лет, и в последних сценах трагедии зрителю внушается, что перед его глазами прошел этот длинный срок» (Левин 1974, 64). Несмотря на то, что драматическое сжатие эпического повествования и возникающее в его результате «двойное время» приводит к разного рода несуразностям, оно «позволяло драматургу добиваться максимального театрального эффекта. Сцены были тесно сцеплены: следующая разрешала драматические узлы, завязанные в предыдущей. При этом каждая была наполнена действием, способным привлечь и удержать внимание зрителей. Шекспир превосходно чувствовал настроение аудитории и безошибочно владел им» (Левин 1974, 64).

Следуя «примеру Шекспира», Пушкин тем не менее берет за основу не только хроники великого англичанина, но и исторические сочинения Карамзина. Он свободно организует свой материал в отдельные сцены



или даже эпизоды, но «никакой специальной драматической связи, подобной шекспировскому «двойному времени», в них не обнаруживается. Поэтому они обособлены, слабо сплетены одна с другою, замкнуты в себе. Например, между 4-й сценой («Кремлевские палаты»), где Борис принимает престол, и 5-й («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), в которой Григорий Отрепьев узнает об убийстве царевича Димитрия, проходит пять лет. Прямые связи между этими сценами отсутствуют. Не связаны между собой и сцены 6-я («Палаты патриарха» — известие о бегстве Отрепьева) и 7-я («Царские палаты» — монолог Бориса «Достиг я высшей власти»), сколько между ними прошло времени, совершенно неясно, и т. д.» (Левин 1974, 65–66).

Относительную обособленность сцен в «Борисе Годунове» признавали даже защитники пушкинской драмы. Так, еще В. Э. Мейерхольд, планируя поставить трагедию, писал: «В «Борисе Годунове» каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сцену. Нет! Она представляет собой самостоятельную ценность... Когда Пушкин опубликовал сцену Пимена и Григория в келье, тогда всем стало ясно, что эту сцену можно играть отдельно. У Шекспира же не так. Если выбрать какую-нибудь отдельную сцену, то надо обязательно посмотреть, что идет раньше и что идет после» (Мейерхольд 1936, 207). С. Н. Дурьлин, в свою очередь, отмечал, что «Пушкин строит свою трагедию так, что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многосценных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен «Годунова» не дает развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом» (Дурьлин 1951, 71).

Отсутствие действия и развития в большинстве сцен, которые заполнены диалогами, рассказывающими нам о том, что происходит за сценой, только вредит сценической занимательности «Бориса Годунова»<sup>77</sup>. Анализируя отличия пушкинской драматической структуры от шекспировской, Ю. Д. Левин сравнивает сцены избрания на престол Ричарда Глостера в «Ричарде III» (д. III, сц. 7) и Бориса Годунова, предсмертное прощание Генриха IV (ч. II, д. IV, сц. 5) в одноименной хронике и напутственное слово умирающего царя в пушкинской трагедии. Так, в сц. 7 д. III «Ричарда III», Ричард Глостер и Бекингом разрабатывают хитроумный план, чтобы удачно завладеть властью, при этом разыгрывая видимое нежелание принять венец. Горожане, которые прежде не вняли уговорам Бекингема отдать предпочтение Ричарду перед сыном покойного Эдуарда IV, вслух против кандидатуры Глостера не протестовали, что давало право лорд-мэру просить Ричарда стать королем. Договорившись о тактике ведения переговоров, Ричард уходит, и, когда появляется лорд-мэр с горожанами, Бекингом принимается расхваливать достоинства Глостера, его скромность и благочестие. Когда посылают за Ричардом в первый раз, он отказывается выходить, объясняя

<sup>77</sup> Ю. Д. Левин отметил только две сцены «В корчме» и «У фонтана», которые наполнены борьбой и действием (Левин 1974, 66).

свой отказ занятостью важной беседой со своим духовником, но при повторном вызове он отрывается для решения своих мирских дел и предстает перед горожанами и лорд-мэром в сопровождении двух епископов. Когда Бекингом уговаривает Ричарда принять престол, он отказывается. Стороны высказывают все новые и новые доводы в пользу принятия Ричардом власти, но он неприступен. Тогда Бекингом, якобы разочарованный строптивостью Глостера, гневно удаляется с горожанами и теперь уже приближенные Ричарда уговаривают позвать горожан назад. Мольба соратников как будто бы смягчила неприступного Глостера, и Ричард с наигранной неохотой дает свое согласие Бекингеу короноваться на следующий день и возвращается к своим «духовным делам».

Анализируя, каким способом Шекспир овладевает вниманием зрителя, Ю. Д. Левин писал: «Глостер и Бекингом разыгрывают сцену уговоров перед горожанами. Но зритель знает, что это лишь игра: из предшествующего он осведомлен о всех замыслах Ричарда. Такая большая осведомленность зрителя по сравнению с действующими лицами — верный способ привлечь его интерес: он внимательно следит, как мнимое, показное словесное состязание Глостера и Бекингема маскирует истинную борьбу за овладение мнениями и чувствами лорд-мэра и горожан, и его живо интересуется, одержит ли хитрость и коварство Глостера верх в этом деле» (Левин 1974, 67).

Совершенно другой по своим целям оказывается сцена принятия престола Борисом у Пушкина. Небольшая сцена «Кремлевские палаты. Борис, Патриарх, бояре» открывается монологом Годунова «Ты, отче Патриарх, вы все, бояре...». В нем новый царь дает обещание собравшимся в справедливом и благом правлении. Затем идет небольшой диалог Воротынского и Шуйского, в котором первый обличает «лукавого царедворца» и который, тем не менее, не имеет никакого значения для дальнейшего развития действия. Вся интрига вокруг борьбы Бориса за престол, его былые козни, хитрости и даже преступления не показаны вовсе, о них мы узнаем из предыдущих сцен, из диалога Шуйского и Воротынского в первой сцене «Кремлевские палаты», из народных реплик в сценах «Красная площадь» и «Девичье поле». Как справедливо отметил Н. П. Верховский: «Для Шекспира важно подчеркнуть лицемерие и политиканство самого Ричарда III... Для Пушкина же не отношение Бориса к короне, но отношение народных масс к Борису» (Верховский 1937, 220). Добавим, что Пушкину удалось показать лицемерную природу власти и инертного состояния народа, но при этом нельзя не согласиться со справедливым мнением другого исследователя в том, что «русский поэт уступал своему английскому предшественнику в занимательности созданных им сцен» (Левин 1974, 67).

Исследователи также проводили параллель между сценами предсмертного прощания Генриха IV и Бориса Годунова. Эти сцены близки по своему сюжетному значению, но различны по драматическому

исполнению (Левин 1974, 67; Бонди 1983, 197). Несмотря на их драматическое отличие, то, что источником сцены прощания Годунова стала именно шекспировская пьеса, очевидно: «Несомненно, что Шекспир подал Пушкину мысль ввести наставление умирающего монарха своему наследнику: в исторических источниках, которыми пользовался Пушкин, ничего подобного не было» (Левин 1974, 67).

Существенны различия шекспировской и пушкинской драматической поэтики. С. Бонди назвал таким признаком несходства «беспримерный лаконизм, краткость пушкинских сцен. Эта черта свойственна всему творчеству Пушкина, но здесь, в применении к театру, она приобретает особое значение» (Бонди 1983, 196). Далее: «Пушкину в «Борисе Годунове» совершенно чуждо основное свойство драматурга Шекспира – широкое, тщательно проведенное развитие, разработка данной ситуации, нередко переходящей из сцены в сцену. Там, где Шекспир использует ту или иную ситуацию для сложной и тонкой театральной игры, не только сохраняя психологическое «правдоподобие», но больше того – в этом длительном и разнообразном развитии положения находя все более тонкие и глубокие стороны чувства и переживания, там Пушкин ограничивается чаще всего простым и кратким изображением события» (Бонди 1983, 196–197).

Смерть Генриха IV во второй части хроники «Король Генрих IV» занимает у Шекспира две длинные сцены в 362 стиха. Как отмечал С. Бонди, «зрители постепенно подготавливаются к этой смерти, ожидание все нагнетается, что дает повод к интереснейшим и крайне острым театральным эффектам» (Бонди 1983, 197). Так, в 4-й сцене IV акта король в разговоре с младшими сыновьями дважды намекает на слабость здоровья и близость своей смерти. В наставлении сына Кларенса и жалобах на беспутство принца Гарри постоянно звучит тема смерти. Когда вестники сообщают о победе королевских войск над бунтовщиками, король Генрих жалуется на головокружение и теряет сознание. Взволнованных принцев пытается успокоить Уорик, но Кларенс предчувствует скорую гибель отца. Когда король Генрих приходит в себя, он просит отнести его в другие покои. Сцена заканчивается, оставляя зрителей в ожидании смерти короля. 5-я сцена происходит в другой зале: король лежит в кровати, окруженный принцами Глостером, Кларенсом и приближенными. Наследник трона принц Генрих отсутствует. Король требует музыку, в соседнем зале начинают играть музыканты, он просит подать ему на подушку корону. При этом Кларенс отмечает то, как сильно переменялся в лице король Генрих. Предсмертная атмосфера нагнетается Шекспиром со все нарастающей прогрессией. Ничего не подозревающий принц Гарри входит с шумом и шутками насчет скорбного вида братьев и не сразу осознает то, как худо отцу на самом деле. Когда все уходят и Гарри остается наедине с королем, он вдруг замечает, что король уже не дышит, пробует разбудить его, но безуспешно. Полагая, что король умер, он надевает корону и произносит скорбный монолог, после чего удаляется

с короной на голове. Однако Шекспир усложняет ситуацию: оказывается, король на самом деле не умер, а просто находился в глубоком забытье и, проснувшись, снова призывает к себе сыновей. Все, кроме Гарри, сходятся снова, и отец узнает, что он забрал его корону<sup>78</sup>. Король жалуется на нетерпеливость сына и посылает Уорика за Генри. Возвратившись, Уорик сообщает, что он застал принца Гарри в слезах и глубокой скорби. Когда входит Гарри, все удаляются и король упрекает сына в желании смерти отцу, с гневом предрекает беспутность будущего короля. Выслушивая гневные обвинения короля, принц плачет и, не выдержав, оправдывается в своем поступке. Успокоенный король произносит монолог, который, по мнению С. Бонди, был прототипом предсмертного монолога Бориса Годунова у Пушкина (Бонди 1983, 201).

Сценическое развитие этой сцены у Шекспира завершается приходом отсутствовавшего принца Джона и переносом короля в комнату, в которой ему впервые стало плохо. О том, что король умер, зрители узнают только после шуточной сцены Фальстафа в гостях у Шеллоу в начале следующего акта.

По поводу этого затянувшегося ожидания развязки события С. Бонди писал: «Это образец чисто шекспировского умения играть на чувствах зрителей путем искусственного замедления, задержки развития действия и неожиданных переходов, причем ни разу эта «игра» не превращается в пустой формалистический прием, а всегда служит поводом для раскрытия большего содержания — высказывания мудрых мыслей и глубоких психологических откровений» (Бонди 1983, 201–202).

У Пушкина, напротив, в сцене «Москва. Царские палаты» все происходит достаточно стремительно. Только что Борис разговаривал с Басмановым, не ожидая никакой опасности, в следующие мгновения мы становимся свидетелями беготни слуг, от которых Басманов узнает, что царь упал с трона и кровь пошла из уст и ушей. По этому поводу Ю. Д. Левин заметил: «Никакого драматического напряжения в этой сцене не создается: оно не успевает возникнуть, так быстро и внезапно, а главное — неподготовлено следуют события» (Левин 1974, 68).

Бориса оставляют наедине с сыном Федором, и царь произносит большой прощальный монолог с наставлениями сыну. Затем входят царица с царевной, духовенство и бояре, Борис настаивает на присягании бояр Федору, просит у всех прощения и постригается в монахи. Оценивая художественный лаконизм Пушкина<sup>79</sup>, С. М. Бонди отмечает: «Краткость в

<sup>78</sup> В свою очередь, Ю. Д. Левин указывал на определенную искусственность коллизии с короной маловероятной в реальной жизни, но эффектной для сцены. Несмотря на занимательность подобных сцен, Пушкин никогда не прибегает к таким чересчур нереальным приемам и признает единственный для себя закон «истину страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах» (Левин 1974, 68).

<sup>79</sup> Ю. Д. Левин, отмечая, «что лаконизм Пушкина обусловлен чрезвычайной концентрацией мысли и чувств в скупых словах и строках», считает, что «такая концентрация противопоставлена сценическому произведению, ибо зритель в отличие от читателя, не может ни задержаться, чтобы осмыслить услышанное, ни повторить то, что сразу не понял. Поэтому в произведении, предназначенном для

«Борисе Годунове» в сравнении с Шекспиром достигается именно тем, что там, где у Шекспира подробно развивается и детализируется данное положение, у Пушкина в «Борисе» оно представлено просто, прямо, без развития; там, где у Шекспира длинный монолог или диалог, дающий возможность актеру широко развернуть картину данной страсти, данного чувства, переживания, у Пушкина скупые, лаконичные реплики, требующие от актера почти виртуозного умения в немногих словах дать большое содержание...» (Бонди 1983, 202–203).

Еще одно важное отличие «Бориса Годунова» от шекспировских хроник исследователь видит в том, что речи пушкинских героев лишены «условности» шекспировских диалогов и монологов. У Пушкина речь героев имеет реалистический, а не «условный» характер, герои выражают свои мысли так, как бы стали говорить реальные личности в подобных обстоятельствах. У Шекспира же, напротив, несмотря на всю сложность психологии героев, их речи «раскрывают внутренний мир данного лица с необычайной глубиной и правдивостью, но таких речей, таких слов в реальной действительности человек в данном положении не стал бы произносить. Подлинный Отелло, Макбет, Ричард III, действуя и чувствуя точно так, как они действуют и чувствуют у Шекспира, не стали бы произносить этих блестящих монологов, не сумели бы или не захотели бы так отчетливо и ярко выражать свои чувства» (Бонди 1983, 203).

Таким образом, реалистичность пушкинской драмы проявлялась как в действиях, так и в речах героев и, как отмечал С. Бонди, все, кроме одного монолога Бориса («Достиг я высшей власти»), который спровоцирован беспокойной совестью царя, «имеют сугубо реалистическую мотивировку: это или рассказ, или размышление вслух» (Бонди 1983, 203). В качестве иллюстрации этой особенности «Бориса Годунова» исследователь приводит сцену «Царской думы», в которой беспечный патриарх, не зная о том, какое влияние на чувства царя Бориса имеют его слова, наивно рассказывает о чудесах, которые происходят у гроба царевича Димитрия. Весьма хладнокровное поведение Бориса, который смог удержать самообладание и ни одним словом не выказывать своих чувств, только несколько раз отирая лицо платком, С. Бонди сравнивает с появлением тени Банко на пиру у Макбета и его обращением к ней: «Так, Пушкин, стремясь в «Борисе Годунове» к наиболее точному художественному воспроизведению жизни, к максимальной исторической и психологической правде, самоотверженно лишил себя целого ряда верных и сильных средств воздействия на зрителя: он отказался от единого героя, вокруг которого могло бы группироваться действие, от четко выраженной коллизии, показа борьбы с людьми или иными препятствиями, которую вел бы герой, вообще от отчетливой интриги, которая, развиваясь в неожиданных перипетиях, поддерживала бы

---

театра, необходим, фигурально говоря «воздух», которого нет у Пушкина» (Левин 1974, 68). Таким образом, исследователь еще раз приводит аргумент в доказательство своего мнения о недостаточной сценичности драмы Пушкина.

интерес и волнение зрителей. Он отказался от стройной и простой, столь удобной и привычной для зрителя композиции классической трагедии, от длинных, специально написанных сцен, диалогов и монологов, помогающих исполнителю раскрыть перед зрителем данный образ во всей его полноте, и т.д. <...> Отвергнув так решительно в «Борисе Годунове» традиционную классическую (и романтическую) театральность, Пушкин создал в нем особенного типа образец «пушкинской» драматургической системы» (Бонди 1983, 204–205).

### 3.4 Прямые заимствования из текстов Шекспира в драме Пушкина

Несмотря на своеобразие пушкинского освоения наследия Шекспира, исследователи отмечали прямые заимствования из его текстов, и в этом на помощь отечественным пушкинистам приходят англо-американские исследователи – прекрасные знатоки творчества Шекспира.

Обзор англоязычной пушкинистики, посвященной шекспировскому влиянию на «Бориса Годунова», дан в книге А. П. Бриггса «Alexander Pushkin: a critical study» (глава «Shaking off Shakespeare»). Так, отмечая роль Уильяма Шекспира – «одного из наставников при написании "Бориса Годунова"»<sup>80</sup> и оценивая масштабы его влияния на Пушкина, А. П. Бриггс обращается к мнению авторитетного английского исследователя Чарльза Герфорда (С. Н. Herford), автора статьи о «столетнем изучении» «Бориса Годунова», в заглавии которой он назвал Пушкина «русским шекспирианцем» (Herford 1925, 453–480). По словам А. П. Бриггса, «Ч. Герфорд апеллировал к среднему читателю и был вынужден потратить много времени, говоря о жизни Пушкина и рассказывая историю пьесы. Однако его статья показывает, как Пушкин научился направлять внимание к собственному национальному прошлому и особенно в описании кровавой династической вражды и, что еще более важно, то, как Пушкин подражал Шекспиру, создавая драму, которая была по-настоящему реалистична, была творением, подобным самой жизни. Ч. Герфорд указал, что все девять исторических хроник Шекспира имеют дело с узурпацией, убийством, удалением других претендентов и часто ожиданием Немезиды. Каждый правитель должен считаться с ощутимой властью его собственной знати. Важное новшество в русском театре – пушкинское воссоздание «человеческой правды» Шекспира, смешение высоких исторических персонажей с обычным человеком, детьми сапожников, дураками, могильщиками и т.п. Он обсуждает

<sup>80</sup> "...one of the guiding hands behind the writing" (Briggs 1983, 160).

сходство между сценой в корчме в «Борисе Годунове» и той, что в I части «Генри IV»<sup>81</sup>.

В другой статье, вышедшей два десятилетия спустя, Г. Гиффорд (H. Gifford) развил наблюдения о «шекспировских элементах» в пьесе Пушкина (Gifford 1947, 152–160). А. П. Бриггс так резюмирует «длинный список заимствований и адаптаций» Г. Гиффорда: «Второстепенный характер Маржерета основан на Флюэллине из «Генри IV». Ричард III упомянут в связи с захватом власти после убийства невинного младенца (ср. также с «Королем Джоном» и «Макбетом»), в то время как притворное нежелание Бориса напоминает поведение Юлия Цезаря и также Глоустера (будущего Ричарда III-го), его беспокойство и предчувствия подобны мукам Макбета и Ричарда. Карьера Димитрия напоминает Болингброка до его восшествия на престол; черты Болингброка заметны в Ричарде II и позже отразятся в Генри IV, чьи заботы о государстве отзовутся у Годунова. Их смерти, как мы видели, похожи; полные вины и дурных предчувствий, они надеются, что их сыновья (законные наследники, не узурпаторы) будут более счастливы и более успешны. Радость Курбского при возвращении в Россию напоминает нам эмоциональное возвращение Ричарда II из Ирландии. Призыв к толпе Гаврилы Пушкина может быть обязан призыву Марка Антония и так далее»<sup>82</sup>.

Развивая в свою очередь наблюдения Г. Гиффорда, А. П. Бриггс продолжает перечисление шекспировских реминисценций драмы «Борис Годунов»: «Трудно противиться искушению, чтобы не дополнить этот список. Каждый новый читатель обнаружит свои собственные, новые случаи заимствований. Например, в «Ричарде III» Кларенс, брат Глоустера, рассказывает о сне, в котором Глоустер сталкивает его вниз с большой высоты в море и он тонет (Акт 1, сцена IV). Повторение падения во сне, точное предсказание трагической судьбы (хотя в случае с драмой

<sup>81</sup> “Nevertheless his article shows how Pushkin learned to direct his attention to his own national past and specifically to the depiction of bloody dynastic feuds and, more importantly, how Pushkin imitated Shakespeare by creating a drama which was fundamentally *real*, a creation like life itself. Herford points out that all of Shakespeare’s nine histories deal with usurpation, murder, the removal of other pretenders and often the awaiting Nemesis. Each ruler has to take account of the considerable power of his own nobles. An important innovation in the Russian theater is Pushkin’s recreation of Shakespeare’s ‘human truth’, the mixing together of lofty personages from history with common folk, cobblers’ children, fools, grave-diggers and the like. He discusses similarities between the Inn Scene in *Boris Godunov* and that in *Henry IV, Part I*” (Briggs 1983, 161).

<sup>82</sup> “The minor character Margeret is based upon Fluellen (*Henry V*). Richard III is recalled by the seizure of power after the murder of an innocent child (cf. also *King John* and *Macbeth*), while Boris’s feigned reluctance recalls that of Julius Caesar and also that of Gloucester (Richard III-to-be) and his unease and foreboding put us in mind of those of Macbeth and Richard. Dimitry’s career recalls that of Bolingbroke up to his accession; Bolingbroke figures prominently in Richard II and will later become Henry IV whose cares of state will be reflected in those of Godunov. Their deaths, as we have seen, were similar; full of guilt and foreboding, they hope their sons (rightful heirs, not usurpers) will be happier and more successful. Kurbsky’s joy on returning to Russia reminds us of Richard II’s emotional return from Ireland. The address made by Gavriila Pushkin (no relation) to the crowd may owe something to Mark Antony’s, and so on” (Briggs 1983, 161).

Пушкина это происходит за пределами действия) напоминают о сне Димитрия в пятой сцене «Бориса Годунова», в котором он падает с высокой башни. Когда Борис принуждает Шуйского (сцена 10) подтвердить смерть Димитрия, спрашивая: «Узнал ли ты убитого младенца / И не было ль подмены?» — он говорит и ведет себя, подобно обеспокоенному Ричарду III: «But didst thou see them dead?» (IV, iv). В другом месте Ричард считает врагов (V, iii), и его шансы кажутся ему неплохими; перспектива Димитрия менее радужна, когда он делает то же самое в 18 сцене. Когда Борис мучается совестью, это напоминает нам другие подобные состояния героев у Шекспира в «Генри IV», «Ричарде III» (Ричард и второе убийство), так же как в «Макбете» и «Гамлете»<sup>83</sup>

Американский пушкинист Т. Шоу высказывает предположение, что в сцене «Замок воеводы Мнишка в Самборе» монолог Мнишка, состоящий из 14 стихов, рифмуется, как в сонете<sup>84</sup>, иначе говоря, является сонетом в драматическом тексте, подобный сонетам, которые вводил в I и II акты трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспир. Действительно, Пушкин хорошо знал текст «Ромео и Джульетты» и даже написал заметку, озаглавленную редакторами «О Ромео и Джульетте Шекспира». Как считает Т. Шоу, мысль о сонете как воплощении национального колорита и духа итальянского Возрождения, как и сведения о том, что в «Ромео и Джульетте» имеются рифмованные сонеты, Пушкин мог почерпнуть из труда Гизо «Жизнь Шекспира»<sup>85</sup> и в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля<sup>86</sup>.

Итак, по мнению Т. Шоу, источником сцены бала в замке воеводы Мнишка является последняя сцена первого акта «Ромео и Джульетты». Поэт придает ей «местный» (польский) колорит, что в конечном итоге

<sup>83</sup> "It is difficult to resist the temptation to add to this list. Each new reader will see his own, new borrowings. For instance, in *Richard III*, Clarence, Gloucester's brother, tells of a dream in which Gloucester knocks him down from a great height into the sea and he is drowned (Act I, scene iv) The recitation of the dream, the fall, the correct foretelling of a tragic fate (thought in Pushkin's case this does not come within the play) bring to mind Dmitry's dream in the fifth scene of *Boris Godunov* — he falls from a high tower. When Boris presses Shuysky (scene 10) for verification of the death of Dmitry, saying: 'Didst thou recognise the murdered child?' he speaks and behaves like the anxious Richard III: 'But didst thou see them dead?' (IV, iv). At another point Richard number the enemy (V, iii) and his chances seem good; Dmitry's appear to be less promising when he does the same thing in scene 18. Then there are the reflections by Boris on conscience: these remind us of many such reflections in Shakespeare, in *Henry IV*, *Richard III* (Richard and the second murder as well as in *Macbeth* and *Hamlet*" (Briggs 1983, 161–162).

<sup>84</sup> См.: Shaw 1991, 1–35. В расширенном виде эта статья вошла в книгу Shaw 1994. Эта книга была переведена на русский язык и выпущена в 2002 году: Шоу 2002.

<sup>85</sup> Взгляды Пушкина на поэтику шекспировской драмы отличаются от взглядов Гизо. Например, пушкинское отношение к Меркуцио было отличным от трактовки Гизо. Пушкин считает его самым ярким героем, тогда как Гизо почти не говорит о нем. Далее Гизо не разграничивает отдельных сонетов в пьесе, его отношение к сонетам было достаточно отрицательным (Шоу 2002, 296–297).

<sup>86</sup> Шлегель говорил об использовании Шекспиром рифм, которые помогали ему завершить реплики и сцены, делали их более яркими, музыкальными, по форме напоминающими ему английский сонет того времени. Но, по мнению Т. Шоу, Пушкин идет дальше Шлегеля, заметившего рифмы и строфы, похожие на сонет. Пушкин прямо говорит о сонетах в «Ромео и Джульетте», замечает в пьесе конкретные сонетные формы (Шоу 2002, 296–297).



противопоставляет ее русским сценам. И у Шекспира, и у Пушкина хозяин дома, где происходит бал, — отец героини, мечтающий о счастье дочери, полон ностальгии об ушедшей молодости. Т. Шоу отмечает, что в сценах у Шекспира и Пушкина есть загадка, кем на самом деле является герой: Ромео носит маску, Самозванец скрывает свое истинное имя и положение.

И. Ронен дополняет наблюдения Т. Шоу по поводу шекспировского подтекста сцены «Замок воеводы Мнишка в Самборе»: «Бал у Мнишка с его ярким освещением, музыкой и танцами, учтивой болтовней старика хозяина, его игривым воспоминанием и сожалением, «Мы, старики, уж нынче не танцуем» (12, 4), приводит на память сцену ужина у старого Капулетти: “For you and I are past our dancing days” (Romeo and Juliet, Act. I, Scene 5). Встреча в доме Капулетти ведет к ночному свиданию в саду у Джульетты, точно так же как свидание в сцене у фонтана следует за танцами у Мнишеков» (Ронен 1997, 58).

М. Гринлиф увидела в сцене у фонтана нечто большее, чем простое воссоздание ренессансного колорита на польской почве или пародию на сцену «с балконом в саду» в «Ромео и Джульетте» Шекспира. Исследовательница приходит к выводу, что ключевым моментом в понимании этих сцен является не столько их сходство, сколько отличие. По мнению М. Гринлиф, ответ Ромео на вопрос Джульетты показывает, насколько различны герои этих пьес:

*Jul.* “What’s in a name?”  
*Rom.* “Call me but love and I’ll be new baptized”<sup>87</sup>. (1863: II, 3, p. 884)

Перед нами искренние и еще не опытные любовники, тогда как искусенная Марина и претенциозный Григорий, напротив, умеют вести опасные игры, она заставляет его дрожать, как перед змеей, с которой он ее сравнивает: «И путает, и вьется, и ползет, / Скользит из рук, шипит, грозит и жалит. / Змея! Змея! — Недаром я дрожал» (VII, 65). В конце сцены у фонтана Марина утверждает Самозванца в необходимости следовать роли царевича Димитрия, она решает судьбу их дальнейших отношений так: «Пока тобой не свержен Годунов, Любви речей не буду слушать» (Greenleaf 1994, 198).

Переключку сцен у фонтана и в саду Капулетти, М. Гринлиф обнаруживает, когда Марина с сарказмом спрашивает Самозванца — «но чем, нельзя ль узнать, / Клянешься ты?» (VII, 64), так Джульетта призывает Ромео:

*Jul.* O, swear not by the moon, the inconstant moon,  
 That monthly changes in her circled orb...  
 Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,  
 Which is the god of my idolatry,  
 And I’ll believe thee”<sup>88</sup>. (1863: II, 3, p. 884)

<sup>87</sup> Пер.: «Зови меня любовью, я буду заново крещен».

<sup>88</sup> Пер.: «О, не клянись луной непостоянной, Луной, свой вид меняющей так часто,

Но кардинальное отличие этих двух сцен состоит в том, что тогда как Джульетта сразу же признает свою симпатию к Ромео, Марина всего лишь напоминает Димитрию его ничтожность, провоцирует его на попытку вернуть себе власть над ней (Greenleaf 1994, 202).

Т. Шоу высказывает предположение, что появление неожиданных рифм у Пушкина свидетельствует о его работе с оригинальным текстом, поскольку перевод Шекспира, выполненный (Гизо)–Летурнером, прозаический (Шоу 2002, 299). Л. М. Лотман выразила сомнение по поводу этого суждения Т. Шоу. По ее мнению, Пушкин, «работая над “Борисом Годуновым”, еще очень плохо знал английский язык», «читал Шекспира во французском переводе Ф. Гизо» (Лотман Л. 1996, 321). Нам кажется, познания Пушкина в английском языке были достаточными, что подтверждается его постоянным обращением к английскому тексту пьес Шекспира (Винокур 1999, 326).

Т. Шоу доказывает, что вслед за приемами создания местного колорита, описанными Гизо (Шоу 2002, 297), Пушкин позаимствовал у Шекспира способы рифмовки, что в качестве образца для сцены «Замок воеводы Мнишка» он использовал пятую и последнюю сцену первого акта «Ромео и Джульетты», в частности, рифмованный отрывок с «замаскированным» сонетом. Кроме общего сравнения этих двух сцен, исследователь рассматривает структуру рифмованных отрывков сцен из «Бориса Годунова» и «Ромео и Джульетты». Так, сцена бала у Мнишка Пушкина составляет 37 строк, из которых последние 15 рифмованы, бал-маскарад в доме Капулетти также завершается рифмованными стихами (Шоу 2002, 302). Следом за С. Бонди (Бонди 1941, 365–436), Т. Шоу указывает на то, что в «Борисе Годунове» нет подробных описаний обстановки действия и сценических ремарок, свойственных пьесам английского драматурга. Так, в сцене «Замок воеводы Мнишка» у Пушкина, Т. Шоу выделяет начальную часть – 11 нерифмованных строк диалога между Мнишкой и Вишневецким; среднюю часть сцены – следующие 11 строк, представляющих собой обрывочные фразы танцующих пар (у Шекспира диалоги происходят между нетанцующими героями); заключительную часть сцены – 14 рифмованных строк возобновленного диалога Мнишка и Вишневецкого после того, как пары расходятся. В этом так называемом диалоге Вишневецкому принадлежат только последние полстроки, предшествующие им четырнадцать с половиной строк хозяйну бала Мнишку. Вслед за исследователем приведем этот отрывок:

---

Чтоб и твоя любовь не изменилась.  
 <...>Вовсе не клянись;  
 Иль, если хочешь, поклянись собою,  
 Самим собой – души моей кумиром, –  
 И я поверю». (Шекспир 1957–1960. Т. III, 45)

*Мнишек:*  
 Мы, старики, уж нынче не танцуем,  
 Музыка гром не призывает нас,  
 Прелестных рук не ждем и не цалуем —  
 Ох, не забыл старинных я проказ!  
 Теперь не то, не то, что прежде было:  
 И молодежь, ей-ей — не так смела,  
 И красота не так уж весела —  
 Признайся, друг: все как-то приуныло.  
 Оставим их; пойдем, товарищ мой,  
 Венгерского, обросшую травой  
 Велим открыть бутылку вековую,  
 Да в уголку потянем-ка вдвоем  
 Душистый ток, струю, как жир, густую;  
 А между тем посудим кой о чем.  
 Пойдем же, брат.

*Вишневецкий:*  
 И дело, друг, пойдем. (VII, 56–57)

Исследуя неожиданные рифмы у Шекспира, Т. Шоу приходит к выводу, «что подобные рифмованные строки — это часто те строки, с которыми персонажи покидают сцену в конце акта или сцены. Точно такой же случай мы наблюдаем и в «Борисе Годунове». Мнишек повторяет свое приглашение пойти и выпить вместе бутылку вина, Вишневецкий говорит «...пойдем», и они покидают сцену. (В «Борисе Годунове» есть еще лишь одна сцена, которую завершают рифмованные строки, но это не фразы, с которыми персонажи покидают сцену.) Однако у Шекспира сцену обычно завершают закрытые двустишия, которые полностью самостоятельны и рифмуются внутри себя. В конце пушкинской сцены последние две строки тоже рифмуются между собой, но не образуют двустишия: предыдущий текст без последней строки все равно был бы полностью рифмованным, а последняя строка совершенно самостоятельна синтаксически и как бы добавлена после к уже готовой рифмической структуре. Последнее рифмующееся слово образует рифмический ряд из трех слов с уже имевшейся рифмопарой» (Шоу 2002, 307–308). По мнению исследователя, пятнадцатая строка, заключающая сцену «Замок воеводы Мнишка», «маскирует одновременно и предшествовавший ей четырнадцатистрочный сонет, и ожидаемое на конце сцены двустишие. Если бы вместо такой структуры Пушкин завершил сцену действительным рифмованным двустишием, сонетная форма предшествующего отрывка сразу стала бы очевидной. Тем не менее сцена все же завершается парой строк, напоминающей двустишие (*кой о чем, пойдем*), хотя каждая из них рифмуется также с двенадцатой строкой отрывка (*вдвоем*). В результате весь отрывок оказывается пятнадцатистрочным с вольной рифмовкой и скрывает в себе обе слитые воедино структуры» (Шоу 2002, 308).

Далее исследователь приводит три сонета из «Ромео и Джульетты», два из которых вложены в уста хора, по форме и содержанию связанных с пушкинским «сонетом Мнишка». Так, «первый сонет напечатан до списка

действующих лиц и начала первой сцены; второй в конце последней сцены первого акта (1.5) и до обозначения места действия второго акта. Первый акт заканчивается рифмованным двустишием; сразу после него в этих изданиях входит хор и произносит речь в форме шекспировского сонета» (Шоу 2002, 309). Итак, вслед за Т. Шоу приведем окончание первого акта:

*Nurse.* What's this? what's this?

*Jul.* A rhyme I learn'd even now  
Of one I danc'd withal.

[*One calls within, «Juliet!»*]

*Nurse.* Anon, anon: —

Come, let's away; the strangers all are gone!

[*Exeunt*]

Enter Chorus.

Now old desire doth in his death-bed lie,  
And young affection gapes to be his heir;  
That fair, which love groan'd for, and would die,  
With tender Juliet match'd, is now not fair.

Now Romeo is belov'd, and loves again,  
Alike bewitched by the charm of looks;  
But to his foe suppos'd he must complain,  
And she steal love's sweet bait from fearful hooks:

Being held a foe, he may not have access  
To breathe such vows as lovers use to swear;  
And she as much in love, her means much less  
To meet her new-beloved any where:

But passion lends them power, time means to meet,  
Temp'ring extremities with extreme sweet. [*Exit*] (1863: I, 5, p. 883)<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Перевод Т. Щепкиной-Куперник:

*Кормилица*

Что? Что это?

*Джульетта*

Стихи. Мой кавалер

Им научил меня.

Голос за сценой: "Джульетта!"

*Кормилица*

Идем, идем! —

Ступай, — последний гость покинул дом.

Уходят.

<...>

Входит Хор.

*Хор*

Былая страсть поглощена могилой —

Страсть новая ее наследства ждет,

И та померкла пред Джульеттой милой,

Кто ранее была венцом красот.

Ромео любит и любим прекрасной.

В обоих красота рождает страсть.

Врага он молит; с удочки опасной

Она должна любви приманку красть.

Как враг семьи заклятый, он не смеет

Ей нежных слов и клятв любви шепнуть.

Настолько же надежды не имеет

Она его увидеть где-нибудь.

Т. Шоу отметил, что в конце сцены есть рифмованное двустишие, «поделенное между Джульеттой и кормилицей, хотя кормилице принадлежат обе рифмы. Граница между репликами приходится на первую строку двустишия, причем первая часть строки, заканчивающая реплику Джульетты, вместо того чтобы быть синтаксически целостной, продолжается из предыдущей, нерифмованной строки. Это двустишие совершенно необычно для Шекспира, так как не имеет синтаксической целостности и замкнутости, то есть не представляет собой закрытое двустишие. Однако это все-таки рифмованное двустишие, и предшествует ему нерифмованная строка» (Шоу 2002, 310).

Другой сонет, выделенный исследователем в середине сцены «Ромео и Джульетты», «вмещает в себя момент, когда Ромео встречается с Джульеттой, в которую он влюбился с первого взгляда, и в то время, пока произносится этот сонет, Джульетта фактически влюбляется в Ромео, хотя происходящее почти не выражено словесно. Таким образом, сонет включает две «драмы»: одна — словесный поединок в характерном «сонетном стиле» с *soncetti* с темой и образами «учтivity поклонения» (*mannerly devotion*) и вторая реальная драма героя и героини, принадлежащих к враждующим семьям и бесповоротно отдающимся любви друг к другу, что выражено не словесно, а скорее драматическим контекстом. Этот сонет (1824: 753) представляет собой реальное начало действия, завязку всей пьесы» (Шоу 2002, 310).

*Rom.* If I profane with my unworthy hand  
 [To Juliet]  
 This holy shrine, the gentle fine is this, —  
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand,  
 To smooth that rough touch with a tender kiss.  
*Jul.* Good pilgrim, you do wrong your hand too much  
 Which mannerly devotion shows in this;  
 For saints have hands, that pilgrims' hands do touch,  
 And palm to palm is holy palmer's kiss.  
*Rom.* Have not saint's lips, and holy palmers too?  
*Jul.* Nay, pilgrim, lips that they must use in prayer.  
*Rom.* O then, dear saint, let lips do what hands do;  
 They pray, grant thou, lest faith turn to despair.  
*Jul.* Saints do not move, though grant for prayers' sake.  
*Rom.* Then move not while my prayer's effect I take. [Kissing her.] (1863: I, 5, p. 882)<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Но страсть даст силы, время даст свиданье  
 И сладостью смягчит все их страданья.  
 (Уходит.) (Шекспир 1957–1960. Т. III, 38–39)  
 Перевод Т. Щепкиной-Куперник:  
*Ромео*  
 (Джульетте)  
 Когда рукою недостойной грубо  
 Я осквернил святой алтарь — прости.  
 Как два смиренных пилигрима, губы  
 Лобзаньем смогут след греха смести.  
*Джульетта*  
 Любезный пилигрим, ты строг чрезмерно  
 К своей руке: лишь благочестье в ней.  
 Есть руки у святых: их может, верно,

Т. Шоу приводит английский текст отрывка речи Капулетти, где в разговоре со своим родственником и ровесником он вспоминает о своей ушедшей молодости. По мнению исследователя, этот отрывок имеет тематическое и стилистическое сходство с «сонетом Мнишка», хотя шекспировский текст «написан стихом (как и вся «Ромео и Джульетта»), но не только не в форме сонета, но и вообще без рифмы» (Шоу 2002, 311).

*Cap.* You are welcome, gentlemen! I have seen the day,  
That I have worn a visor; and could tell  
A whispering tale in a fair lady's ear,  
Such as would please; — 'tis gone, 'tis gone, 'tis gone!  
[.....]  
Ah, sirrah, this unlook'd-for sport comes well!  
Nay, sit, nay, sit, good cousin Capulet!  
For you and I are past our dancing days:  
How long is't now, since last yourself and I  
Were in a mask?  
2 *Cap.* By'r lady, thirty years.  
1 *Cap.* What, man! 'tis not so much; 'tis not so much!  
'Tis since the nuptial of Lucentio,  
Come pentecost as quickly as it will,  
Some five-and-twenty years; and then we mask'd.  
2 *Cap.* 'Tis more, 'tis more! his son is elder, Sir!  
His son is thirty.  
1 *Cap.* Will you tell me that?  
His son was but a ward two years ago. (1863: I, 5, p. 882)<sup>91</sup>

---

Коснуться пилигрим рукой своей.

*Ромео*

Даны ль уста святым и пилигримам?

*Джульетта*

Да, — для молигвы, добрый пилигрим.

*Ромео*

Святая! Так позволь устам моим

Прильнуть к твоим — не будь неумолима.

*Джульетта*

Не двигаясь, святые внемлют нам.

*Ромео*

Недвижно дай ответ моим мольбам.

(*Целует ее.*)

Твой уста с моих весь грех снимают. (Шекспир 1957–1960. Т. III, 35–36)

91

Перевод Т. Щепкиной-Куперник:

*Капулетти*

<...>

Привет, мои синьоры! Было время,

Я тоже маску надевал и нежно

Шептал признанья на ушко красотке;

Но все это прошло, прошло, прошло.

< >

Присядь, присядь, любезный братец мой!

Для нас с тобой дни танцев уж прошли.

Когда в последний раз с тобою были

Мы в масках?

*Старик Капулетти*

Да уж лет тридцать будет.

*Капулетти*

Нет, что ты, — меньше, друг, конечно, меньше!

На свадьбе у Люченцио то было.

На троицу, лет двадцать пять назад,

Не более, мы надевали маски.

В этом диалоге Т. Шоу усматривает сходство в развитии темы ушедшей молодости у Пушкина. Оба Капулетти жалеют об ушедших временах, когда они могли «прошептать на ушко красавице сказку, которая бы ей понравилась». По мнению исследователя, шекспировский текст предвосхищает обобщенные «проказы» Мнишка. Однако Т. Шоу отмечает некоторые отличия между отрывками Шекспира и Пушкина: «для Капулетти те же самые качества возродились в молодом поколении — в отличие от Мнишка, который находит, что и юноши, и красавицы уже не те, что были. Реплики старого Капулетти представляют собой попытку довольно экстравагантного хозяина (в начале он говорит, что кто из дам откажется танцевать, у той наверняка мозоли) быть добродушным и любезным, в отличие от речи Мнишка в конце пушкинской сцены. Окончание диалога между двумя Капулетти (попытка вспомнить, как давно они надевали маски на балах) добродушно-комично (что-то вроде воспоминаний старых женщин в седьмой главе «Евгения Онегина») и совсем не похоже на удовлетворение, с которым Мнишек и Вишневецкий отправляются выпить вина, увидев, что их планы начинают осуществляться» (Шоу 2002, 312).

Анализируя отличия между «драматическими сонетами» и сонетами Шекспира, Т. Шоу замечает, «что степень лирической напряженности в двух видах сонетов очень разная» (Шоу 2002, 312). Если в «драматическом сонете» «традиционная образность <...> скорее скрывает, чем показывает стоящую за ней степень эмоционального напряжения» (Ibid), то в «самостоятельном» сонете «чувства раскрыты с максимальной интенсивностью» (Ibid).

Что касается стиля и языка «сонета Мнишка», то Т. Шоу обнаруживает, что он «поразительным образом отличается от стилистических ожиданий, возникающих в сонете, а тем более в петрарковском сонете времени действия драмы. В нем вообще нет *concetti* и другой положенной образности — кроме многозначного описания вина, — так что сонет представляет собой полную противоположность тому, что не нравилось Гизо в «сонетных» языке и образности «Ромео и Джульетты» и что Пушкин защищал как выражение местного колорита у Шекспира. Язык Мнишка: *ох, ей-ей, потянем-ка, кой о чем*, — совсем не похож на полный изощренной образности, возвышенный, сжатый, афористичный стиль, обычный для сонета, и противоположен вычурному стилю драматического сонета «Ромео и Джульетты». Скорее речь Мнишка стилистически напоминает разговор двух старых Капулетти, приведенный выше. В диалоге двух Капулетти много фамильярных выражений: *ah, sirrah; by'r lady; what, man; will you tell me that?* Сходен и стиль

---

*Старик Капулетти*

Нет, больше, больше: сын его ведь старше;

Ему за тридцать.

*Капулетти*

Что ты мне толкуешь?

Как-нибудь назад тому два года

Он был еще несовершеннолетним. (Шекспир 1957-1960. Т. III, 32-33)

повторов, создающих ощущение тоски по прошедшей юности: *'tis gone, 'tis gone, 'tis gone* («Это прошло, прошло, прошло») и «Теперь не то, не то, что прежде было»; при этом необходимо отметить, что правила итальянского сонета требовали, чтобы автор избегал подобных повторов. На самом деле, только в совсем не похожем на сонет стиле маленьких трагедий язык Пушкина приближается к этой степени разговорности» (Шоу 2002, 320–321).

Проанализировав формальные особенности шекспировского и в целом английского сонета и сопоставив их с тремя пушкинскими сонетами, исследователь пришел к выводу, что Пушкин «заменяет английский сонет на расшатанный вариант более узнаваемого итальянского сонета, характерного и для Польши того времени. Сцена 12 «Бориса Годунова» кончается пятнадцатю (а не шестнадцатю) рифмованными строками, причем точное число строк неясно с первого взгляда, так как последняя строка делится между двумя говорящими и печатается поэтому в две строки. Две последние строки рифмуются между собой и при поверхностном рассмотрении выглядят как двустипшие; только при более тщательном анализе обнаруживается, что эти две строки рифмуются с третьей (строкой 12). В результате получается и не сонет, и не заключительное двустипшие, а редкая для Пушкина структура с вольной рифмовкой с длинным рифмическим рядом из трех слов в конце. Если все же читатель заподозрил бы сонет в соответствующих четырнадцати строках, то есть еще несколько особенностей, скрывающих сонетную форму и неожиданных в русском варианте итальянского (петрарковского) сонета, во всяком случае — неожиданных в комбинации, так как порознь эти черты в сонетах встречались: (1) отсутствие графических пробелов между четырьмя частями итальянского сонета; (2) четыре рифмы вместо двух в восьмистипшии; (3) два типа рифмовки (перекрестная и охватная) вместо положенного одного в двух четверостишиях; (4) стиль расслабленного обмена репликами вместо напряженного лиризма самостоятельных сонетов; (5) разговорный, фамильярный язык вместо серьезного и возвышенного; (6) отсутствие вычурных речевых фигур, обычных для сонета (причудливых образов, изощренных сравнений, *concetti*, которые есть в «Ромео и Джульетте»). Более того, (7) сонет представляет собой не законченный текст на определенную тему, а прямую речь, обращенную к другому персонажу, который отвечает на нее живым согласием и действием — они вместе уходят. Как и драматический сонет в середине сцены «Ромео и Джульетты», «сонет Мнишка» имеет два разных уровня значения: один — складывающийся из обычных значений составляющих его слов вне остального текста произведения, и второй, подспудный, имеющий смысл только в драматическом контексте трагедии. *Посудим кой о чем* означает, с одной стороны, 'поговорим о старости и юности и о том, что в старости приятнее заменить удовольствия молодости бутылкой хорошего вина'; с другой 'продолжим беседу, начатую раньше о том, какие



дальнейшие выгоды можно получить из стремления Самозванца оказаться на русском престоле и взять в жены Марину Мнишек'» (Шоу 2002, 325–326).

Исследователь отметил важность того значения, которое рифмы сцены 12 занимают на фоне всей пушкинской трагедии: «Пушкин взял *сцену* из «Ромео и Джульетты», которая, по его мнению, наиболее удачно передавала местный итальянский колорит, и трансформировал ее для передачи польского колорита. Все остальные более длинные (четырёхстрочные) рифмованные отрывки встречаются либо в монологах или прямой речи главных героев, либо в репликах, прямо обращенных к ним: у Бориса Годунова, Шуйского и Самозванца. Отрывок в конце сцены 12 содержит девять рифмопар, больше, чем в любой другой сцене «Бориса Годунова». Все рифмопары принадлежат Мнишку, за исключением последнего рифмующегося слова Вишневецкого, которое рифмуется с двумя словами из «сонета Мнишка»» (Шоу 2002, 326).

Т. Шоу указал на еще одну важную особенность «сонета Мнишка», поскольку «это единственный из всех рифмованных отрывков «Бориса Годунова», который можно выделить из остального текста как самостоятельное единство. Остальные неожиданные рифмы появляются спорадически и скорее выполняют роль курсива в остальном тексте. Что же касается основных тем, персонажей и развития сюжета всей драмы, то «сонет Мнишка» хоть и заслуживает внимания, но все-таки не содержит самых интересных рифм» (Шоу 2002, 326–327).

Т. Шоу сделал важное замечание, когда определял рифмы в обеих сценах как «средство создания местного и исторического колорита»: «Рифмоэлементы в двух сценах сходные, но использованы они в совершенно разных системах. Во времена Бориса Годунова в России силлабо-тонический рифмованный стих не был распространен; однако Пушкин мог предполагать, что сказовый стих в то время существовал, и вложить его в уста Варлаама в самой русской из сцен «Бориса Годунова». То, что речь персонажей того времени передана силлабо-тоническим стихом (нерифмованным пятистопным ямбом), как и использование неожиданных рифм, предполагает применение стиля и приемов более позднего времени, чем царствование Бориса Годунова, или другой страны. Сцена в замке Мнишка воспринимается как произносимая по-польски, хотя Пушкин использует силлабо-тонику вместо силлабического стиха. В «Ромео и Джульетте» Шекспир не только пользуется английским языком для передачи итальянского колорита, но и английским сонетом вместо итальянского (петрарковского). Пушкин заменяет английский сонет на итальянский, употребительный в Польше того времени. Однако он использует метр и рифмовку своего времени и своей страны (цезурный пятистопный ямб с чередованием мужских и женских рифм) для передачи польского стиха, вместо характерного для Польши силлабического стиха с женскими рифмами» (Шоу 2002, 328).

Т. Шоу доказал, «что не только вся сцена из «Ромео и Джульетты» перекликается со сценой из «Бориса Годунова», но есть три конкретных отрывка шекспировской пьесы, имеющие отношение к рифмованному окончанию сцены в замке Мнишка: (1) в самом конце сцены (в тексте, которым пользовался Пушкин) вслед за рифмованным двустушием следует сонет, произносимый хором; (2) в середине сцены сонет-диалог, важный для развития сюжета: им начинается роман Ромео и Джульетты; (3) в начале сцены старый Капулетти обсуждает тему старости и молодости и поведения молодежи на балах в прежние и нынешние времена» (Шоу 2002, 315). Однако все эти «сложные переклички с шекспировской сценой так преобразованы и замаскированы, что результат получается целиком пушкинский, и открыть и описать их удалось лишь в процессе подробного изучения всех рифм у Пушкина, а не только «Бориса Годунова»» (Шоу 2002, 329).

Исследуя рифмы в нерифмованном стихе «Бориса Годунова», Т. Шоу обратил внимание на ту важную роль, которую они играют в тексте. Исследователь последовательно рассмотрел все рифмопары от сцены к сцене, первая из которых была сцена «Кремлевские палаты», где единственная рифмопара — тавтологическая рифма, повторяющая в родительном падеже *Годунова — Годунова*. Итак, приведем две строки Шуйского, в которых он «объясняет Воротынскому, почему он не попытался рассказать царю Феодору о том, что Борис Годунов повинен в убийстве царевича Димитрия» (Шоу 2002, 338).

<...> А что мне было делать?  
 Все объявить Феодору? Но царь  
 На все глядел очами **Годунова**,  
 Всему внимал ушами **Годунова** <...> (VII, 7)

Исследователь отметил принципиально важную особенность пушкинского употребления тавтологического повтора рифмопары — «эти строки не образуют замкнутого двустушия. Оба глагола — сказуемые к слову *царь* в предыдущей строке. В отличие от Шекспира, Пушкин не пишет замкнутыми двустушиями. Даже в строфических формах, завершающихся двустушием (в онегинской строфе, октаве), лишь небольшому количеству двустуший предшествует точка в предыдущей строке, и даже такие двустушия, как правило, не строятся на параллелизме или противопоставлении, как положено замкнутому «героическому» двустушию или случайным двустушиям шекспировских пьес» (Шоу 2002, 339).

В свою очередь, М. Гринлиф выдвинула гипотезу, что начальная сцена «Юлия Цезаря» спровоцировала Пушкина на стремления преодолеть влияние Карамзина и романтического изображения «воли народа» в «Борисе Годунове»<sup>92</sup>. По мнению исследовательницы, Пушкин

<sup>92</sup> Однако известен факт, что Карамзин сам прекрасно знал творчество Шекспира, сделал перевод «Юлия Цезаря» и написал восторженное предисловие к нему.

воспользовался макиавеллевской теорией власти, которую он мог почерпнуть из первой трагедии Шекспира, написанной им вслед за историческими хрониками<sup>93</sup>. Хотя трудно представить, чтобы и Карамзин, и Пушкин не знали политических концепций Макиавелли из разных источников.

М. Гринлиф отсылает нас ко второй сцене первого акта, где трижды народ предлагает Цезарю вступить в управление и трижды он отклоняет предложение, совсем как сцена принятия престола Борисом Годуновым (Greenleaf 1994, 172–173). Еще раньше на эту параллель пьесы Шекспира и драмы Пушкина обратил внимание Ч. Герфорд, а вслед за ним А. П. Бриггс: «Первые четыре сцены пьесы показывают нам русских людей, мечтающих о политической стабильности и национальном процветании. Они умоляют Бориса, чтобы тот стал царем. Борис отказывается, а затем, как шекспировский Юлий Цезарь, принимает предложение, показывая свое нежелание»<sup>94</sup>.

Сходство изображения Польши у Пушкина с изображением ренессансной Италии Шекспира в популярной в XIX веке опере «Ромео и Юлия», которую Пушкин мог видеть в Одессе, обнаружила И. Ронен. Впрочем, пушкинские герои не отличаются благородством чувств, скорее наоборот: «В отличие от Шекспира, романтический фон и нежные речи любовника в *Борисе Годунове* контрастируют с дальнейшим развитием интриги. Перед Самозванцем не наивная юная возлюбленная. Его встречает блестящая светская авантюристка, готовая отдать свою руку «не юноше, кипящему, безумно / Плененному моею красотой», а кровожадному победителю: «Наконец / Я слышу речь не мальчика, но мужа» (Ронен 1997, 59).

Выше уже отмечалось шекспировское влияние на создание картины боя близ Новгород–Северского, особенно его комическая «мультилингвистическая» сторона. И. Ронен замечает по этому поводу: «Изображение битвы решено чисто в комическом ключе, своим прозаическим и фривольным языком она напоминает то грубоватые комические сцены Шекспира, то русскую сатирическую комедию XIX века» (Ронен 1997, 67). Сравнительный анализ сцен боя в шекспировской хронике «Henry V» (акт 3, сц. 2, строки 97–124) и в пушкинской драме «Борис Годунов» (сц. 7, строки 73–75) проведенный М. Гринлиф, показал, что Пушкин не только четко уловил комический эффект таких убогих попыток общения, но и прочувствовал лингвистический психологизм, которым наделяет своих героев Шекспир (Greenleaf 1994, 190). Ведь

---

К. Эмерсон обнаруживает отчетливые следы шекспиризма в «Истории государства Российского» Карамзина (Emerson 1986, 77).

<sup>93</sup> «I suggest that it was precisely the opening scenes of *Julius Caesar* that gave Pushkin a way to refashion Karamzin's faux-naïf, even Romantic, portrayal of "the will of the people" into Machiavellian study of charisma and the crowd" (Greenleaf 1994, 172).

<sup>94</sup> "The first four scenes of the play show us the Russian people yearning for political stability and national prosperity; they implore Boris to become tsar. He refuses and then, in the manner of Shakespeare's *Julius Caesar*, accepts with a show of reluctance" (Briggs 1994, 159).

английский драматург не просто изобразил людей, говорящих на разных языках, а создал психологический портрет, присущий разным национальностям: «напыщенно многословный валлиец, грубый и раздражительный ирландец, лаконичный шотландец человек действия», эти типы по-своему отражаются у Пушкина «в говорливом французе, в трусливых и хвастливых поляках, в малословных немецких солдатах (чьи фразы, вероятно, истожили все познания Пушкина в немецком)» (Greenleaf 1994, 190). Приведем оба отрывка из сцен боя у Шекспира и Пушкина, в которых созданы «лингвопсихологические» портреты героев:

*Macmorris.* It is no time to discourse, so Christ save me! The day is hot, and the weather, and the wars, and the king, and the dukes. It is no time to discourse. The town is beseeched, and the trompet call us to the breach, and we talk, and, be Chrish, do nothing.

*Jamy.* By the mess, ere these eyes of mine take themselves to slomber, ay'll do gud service, or ay'll lig I' th' grund for it! Ay, or go to death! And ay'll pay't as valorously as I may, that sall I surely do, that is the breff and the long. Mary, I wad full fain heard some question 'tween you tway.

*Fluellan.* Captain Macmorris, I think, look you, under your correction there is not many of your nation —

*Macmorris.* Of my nation? What ish my nation? Ish a villain and a bastard, a knife, and a rascal! What ish my nation? Who talks of my nation?

*Fluellan.* Look you, if you take the matter otherwise than is meant, Captain Macmorris, peradventure I shall think you do not use me with that affability as in discretion you ought to use me, look you, being as good a man as yourself, poth in the disciplines of war, and in the derivation of my pirth, and other particularities.

*Macmorris.* I do not know you so good a man as myself. So Chrish save me, I will cut off your head!

*Gower.* Gentlemen both, you will mistake each other.

(Act 3, sc. 2, lines 97–124)

*Воины (бегут в беспорядке).* Беда! беда! Царевич! Ляхи! Вот они, вот они!

*Маржерет.* Куда? Куда? Allons... poshol' nazad!

*Один из беглецов.* Сам poshol', коли есть охота, проклятый басурман.

*Маржерет.* Quoi? Quoi?

*Другой.* Ква! Ква! Тебе люблю, лягушка заморская, квакать на русского царевича; а мы ведь православные.

*Маржерет.* Qu'est-ce à dire *pravoslavni*?... Sacrés gueux, maudite canaille! Mordieu, mein herr, j'enrage: on dirait que ça n'a pas des bras pour frapper, ça n'a que des jambes pour foutre le camp.

*В. Розен.* Es ist Schande...

*Маржерет.* Ventre-saint-gris! Je ne bouge plus d'un pas — puisque le vin est tiré, il faut le boire. Qu'en dites-vous, mein herr?

*В. Розен.* Sie haben Recht.

*Маржерет.* Tudieu, il y fait chaud! Ce diable de Samozvanetz, comme ils l'appellent, est un bougre qui a du poil au cul. Qu'en pensez vous, mein herr?

*В. Розен.* Oh, ja!

*Маржерет.* Hé! voyez donc, voyez donc! L'action s'engage sur les derrières de l'ennemi. Ce doit être le brave Basmanoff, qui aurait fait une sortie.

*В. Розен.* Ich glaube das.

*Маржерет.* Ha, ha! voici nos Allemands. — Messieurs!.. Mein herr, dites-leur donc de se rallier et, sacrebleu, chargeons!

*В. Розен.* Sehr gut. Halt! Marsch!

*Немцы.* Hilf Gott! (Сражение. Русские снова бегут.)

Ляхи. Победа! Победа! Слава царю Димитрию.  
 Димитрий (верхом). Ударить отбой! Мы победили. Довольно; щадите русскую  
 кровь. Отбой! (VII, 73–75)

Сходство между Григорием–Димитрием и принцем Халем не ограничивается их способностью окружать себя разношерстной и пестрой толпой союзников, их умением импровизировать, говорить на разных языках в разных ситуациях, их веселостью нрава, или, как определил сам Пушкин, выбирая «скелет» для своего Лжедмитрия, подобного французскому королю Генри IV: смелому, щедрому, безразличному к религии. М. Гринлиф замечает, что даже в пренебрежении к собственному имени, в равнодушии к тому, как их называют другие и как они именуют себя сами, отражаются коренные мотивы сходства их «самозванства». Так, «самозванец» Пушкина носит, подобно Халу, целую плеяду имен: Григорий, Отрепьев, Димитрий, Самозванец, Лжедмитрий<sup>95</sup>. Такой же неустойчивостью отличаются имена принца Хала/Гарри у Шекспира – Hal, Harry, Harry Monmouth (Greenleaf 1994, 196) (Лотман Л. 1996, 331..

Исследователи отмечали некоторое сходство между юродивым «Николкой Железным Колпаком» и шутами шекспировских драм. Так, Л. М. Лотман указала, что «Пушкин стремился «к исторической достоверности изображения и в то же время признавал существование некоего «личного плана» в задуманном им образе юродивого. В русской драматургии нередко образ юродивого играл роль, сходную с образом шута у Шекспира» (Лотман Л. 1996, 331).

Справедливо подметил А. П. Бриггс: «Подобная декламация очевидных заимствований может составить впечатление, что “Борис Годунов” не более чем Шекспир в русском пальто. Вообще–то, это совсем не так. Пушкин меняет так много, что пьеса является по настоящему персонифицированной и русифицированной». Исследователь задается резонным вопросом: «Как это происходит?»<sup>96</sup>

Отвечая на поставленный вопрос, А. П. Бриггс указывает на «русский колорит» «Бориса Годунова», который проявляется в «многочисленных деталях русской жизни и истории»: «Эпоха Годунова передается ссылками на соборы и иконы: ряса Патриарха, Царь и знать, план Москвы, который рисует маленький Федор, юродивый, мальчик–идиот, наделенный даром пророчества, который, хотя и привносит в эту пьесу кое-что от дурака

<sup>95</sup> Читая и подменяя свои приметы Варлаамовыми, сам беглый чернец дает себе уничижительную характеристику – окаянный Гришка, царь Борис называет его расстригой, беглым иноком, Патриарх – сосудом дьявольским, пострелом окаянным, бесовским сыном, расстригой окаянным, Гришкой Отрепьевым; русский пленник называет его вором, но молодцом; боярин Пушкин, предок поэта, и народ называют его царевичем, Басманов называет его «проклятым Отрепьевым», в исключенной сцене злой чернец говорит о горьком житье разгульных, лихих, молодых чернецов. Вообще, проблеме, как именуются герои драмы «Борис Годунов», какие им подбираются эпитеты, устойчивые и неустойчивые, можно посвятить отдельное исследование.

<sup>96</sup> “Such a recitation of apparent borrowings might give the impression that *Boris Godunov* is little more than Shakespeare with a Russian overcoat on. In fact it is not like that at all. Pushkin changes so much that the play is truly personalised and Russified. How is this done?” (Briggs 1983, 162).

Ли́ра, однако является характерным русским явлением, традиции и нравы особого славянского характера (подобные привычке переворачивать пустой бокал и стучать по его дну, чтобы призвать службу), а также музыка, поскольку пьеса содержит несколько народных песен или плачей, близких народной музыке. Имеются географические ссылки не только на Россию (включая название нескольких городов), но также и Польшу, Украину и Литву. Изобилуют исторические ссылки: Мономах, Иван, Федор, варяги, летописи Пимена, воспоминания Бориса, длинная речь Патриарха. И уж точно нет никакой опасности, что читатель представит себе, что действие происходит в другом месте, а в восточной Европе шестнадцатого и начала семнадцатого столетия»<sup>97</sup>.

Продолжая перечисление особенностей драмы «Борис Годунов», А. П. Бриггс отмечает «индивидуализированный стиль театрального действия» у Пушкина: «Он использует очень короткие по своей продолжительности одну или две сцены, изменяет место действия чаще, чем Шекспир, и у него большее количество характеров, которые являются только единожды»<sup>98</sup>.

Третьей отличительной особенностью А. П. Бриггс называет более реалистичный, чем у Шекспира, стиль речи героев Пушкина: «Он представляет более широкий диапазон дифференцированных типов речи, столь разнообразный, что его очень критиковали сначала за отвратительную вульгарность диалога, например, в сцене в корчме»<sup>99</sup>.

«В четвертых, — заключает А. П. Бриггс, — по всей видимости, он в какой-то степени намеренно утверждает свою независимость от Шекспира. Сцена в корчме, например, является весьма “нешекспировской” (“unShakespearean”). В ней нет по-настоящему пьяного поведения, чтобы говорить об этом, никакого похабства или умопомрачительного юмора. Вместо этого — сцена сжата и напряжена,

<sup>97</sup> “First, Pushkin localises his material firmly in Eastern Europe and overlays it richly with so many details of Russian life and history that it gathers its own authentication. The age of *Godunov* is illustrated by references to cathedrals and icons: the robed Patriarch, Tsar and nobles; the plan of Muscovy which little Fedor is busy drawing; the *yurodivyy*, an idiot boy gifted with prophecy who, although in this play he may give something to Lear’s fool, is nevertheless an established Russian phenomenon; traditions and practices of a particularly Slavonic character (like the habit of inverting an empty wine-glass and rapping of the bottom of it to call for service), and also by music, for the play contains a number of folk songs or laments closely related to folk music. There are geographical references not only to Russia (including several named towns) but also to Poland, the Ukraine and Lithuania. Historical references abound: Monomakh, Ivan, Feodor, right back to the Varangians, Pimen’s chronicle, Boris’s memories, a long speech by the Patriarch. There is certainly no danger of the reader imagining the action to be anywhere but in Eastern Europe of the sixteenth and early seventeenth centuries” (Briggs 1983, 162).

<sup>98</sup> “Second, Pushkin asserts his independence in an individualised style of theatrical action, at some points very different from his sources. He uses one or two scenes of very short duration, he changes locale with greater frequency than Shakespeare and he has a good number of characters who are used only once” (Briggs 1983, 162).

<sup>99</sup> “Third, Pushkin’s use of language is more sober, down-to-earth and true-to-life than Shakespeare’s. He presents a broader range of differentiated manners of speech, so much so that he was much criticised at first for the shocking vulgarity of the dialogue in, for instance, the inn scene” (Briggs 1983, 162).

содержит три конфликтные ситуации и острый кульминационный момент»<sup>100</sup>.

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что пушкинский шекспиризм середины двадцатых — начала тридцатых годов имел, как остроумно выразился М. М. Покровский, не столько *подражательный*, сколько *продолжательный характер*. Ни в принципах драматургии, ни в концепции героев, ни в развертывании сюжетной линии его драмы, языке героев и стихосложении, даже чередовании рифмованного и белого стиха, Пушкин не пытается слепо копировать шекспировские образцы, он избирательно принимает и примеряет некоторые черты, преобразуя их соответственно своим художественным интересам и законам поэтики своего времени. Пушкин является продолжателем традиций шекспировской драмы, но в следовании им русский поэт неизбежно начинает состязание со своим учителем.

Исследователи и раньше отмечали несовпадение художественной интерпретации исторических фактов у Пушкина и Шекспира, что и понятно: оба поэта были отдалены друг от друга несколькими веками философского осмысления истории, но в заслугу Пушкину всегда ставилось то, что в «Борисе Годунове» автор сумел по-новому представить исторические принципы Шекспира. Так, Н. П. Верховский писал: «“Борис Годунов” был одним из этапов всевропейской борьбы за реалистическую драму, за драму народно-историческую. Роль Пушкина отнюдь не ограничилась тем, что он отдал «дань времени» и приобщил к потоку драм, написанных под влиянием Шекспира, еще одну национальную литературу. Дело обстоит сложнее: Пушкин создал не только оригинальное и самостоятельное произведение, высоко поднимающееся над уровнем подражания, — он по-новому, по-своему интерпретировал Шекспира. Пушкинская интерпретация Шекспира была новым этапом в освоении наследия великого английского драматурга. Пушкин полнее и глубже, чем его предшественники, раскрыл народно-исторический характер шекспировской драмы. В этом — его оригинальность, в этом — его международное значение» (Верховский 1937, 187).

Сходное мнение высказал Эрнест Рейнольдс. Характеризуя шекспировский культ в английской драматургии раннего викторианства, исследователь называет пушкинскую трагедию «Борис Годунов» единственной «шекспировской» драмой во всей Европе XIX века, «образцом», к которому бесплодно стремилась английская драматургия. Рейнольдс полагал, что такие драмы, как «Георгий VII» Горна, «Ришелье» Бульвер-Литтона, «Королева Мери» Теннисона и «Карл V» Уилса, «имеют некоторый национальный интерес. Но сколь бедны (poor) они в сравнении с пушкинским «Борисом»! Нет ни одной тщательно разработанной и совершенной речи у Горна или Марстона, которые

<sup>100</sup> “Fourth, he seems in some ways deliberately to assert his independence from Shakespeare. The Inn Scene, for example, is quite unShakespearian. There is no really drunken behaviour to speak of, no bawdiness or knockabout humour. Instead the scene is tight and tense, involving three confrontations and a sharp climax” (Briggs 1983, 163).

могли бы быть сравнены со сценой прощания Бориса с царевичем <...> И это произошло не только потому, что русская драма XIX в. представлена рядом шедевров, но и потому, что «Борис Годунов» может служить поистине блестящим примером того, какое употребление можно сделать из великих образцов прошлого» (Reynolds 1936, 21–22).

Вслед за Шекспиром Пушкин отказался от условностей французского классицизма. От Шекспира Пушкин взял смешение трагического и комического, стиха и прозы.

В связи с проблемой шекспировского влияния на «Бориса Годунова» нельзя, однако, упустить из виду и ряд принципиальных отличий поэтики Пушкина и Шекспира. Так, например, характер действий в «Борисе Годунове» Пушкина не соответствует канонам шекспировской и классической драматургии. Пушкину были чужды некоторые особенности драматической поэтики Шекспира. Так, С. Бонди считал чуждым Пушкину «свойственное Шекспиру богатство, разнообразие и детальность разработки отдельных драматических ситуаций, тщательное развитие тех или иных психологических моментов», «роскошный, полный метафор, ритмических оборотов и поэтических фигур язык», использование «фантастического элемента в пьесах (ведьмы, привидения, духи и т. д.)» (Бонди 1983, 188).

На глубокое различие между пушкинским и шекспировским историзмом обратил внимание Б. Г. Городецкий: «Принципиальное отличие шекспировских хроник от пушкинской трагедии в том, что, несмотря на свой внешний исторический колорит, исторические хроники Шекспира являются все же условно-историческими. Эта условность еще более подчеркивается введением фантастического элемента, играющего столь значительную роль в шекспировской драматургии и совершенно отсутствующего у Пушкина» (Городецкий 1953, 96). Однако, так ли это?

С. А. Фомичев указал на фантастическую природу некоторых мотивов драмы Пушкина, таких как «Злой чернец» в первоначальной редакции драмы (сцена «Ограда монастырская»), происходящие у гроба царевича Димитрия чудеса, как, впрочем, и его тень — призрак «кровавого мальчика» (Фомичев 1996, 17). Оспаривая Б. Г. Городецкого, С. А. Фомичев задает вопрос: «Не фантастично ли на самом деле то, что народ, одновременно почитая как святого убиенного Димитрия (здесь важно вспомнить знаменитую реплику юродивого о царе Ироде), в то же время верит в реальное право Самозванца (ожившего, что ли, в народном представлении, но как же тогда животворящие мощи?) на московский престол» (Фомичев 1996, 17–18). А. П. Бриггс хотя и отметил место в драме Пушкина, где говорится, «что Борис советовался с астрологами, но нет ярких шекспировских прорицателей или ведьм, направляющих действие. Пьеса повествует об этическом поведении, запятнанной совести и



политической ответственности»<sup>101</sup>. Исследователь четко разграничил разную степень игры со сверхъестественным у Пушкина и Шекспира.

Отличие историко-философской концепции Пушкина и Шекспира состоит в том, что «в трагедии Пушкина власть, государь, с одной стороны, и народ с другой, равны по значению. Народ из грубой, неразумной толпы, нуждающейся в управлении, иначе он несет лишь разрушения (ср. сцены восстания Кеда во II части «Генриха IV»), превращается в движущую силу истории; «мнение народное» определяет судьбу государя, его утверждение на престоле или падение и в сущности судьбу государства. При этом Пушкин далек от идеализации народа, который способен на слепую стихийную ярость, когда несется «взять Борисова щенка» (сц. «Лобное место») или по наущению бояр плачет лицемерными слезами, призывая Бориса на царство (сц. «Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Тем не менее народу принадлежит высший нравственный суд. В свое время убийцы царевича Димитрия были «растерзаны народом». И заключительное народное безмолвие при известии о смерти Марии и Федора Годуновых – тоже выражение суда народного» (Левин 1974, 61).

Значение «Бориса Годунова» для развития русской драматургии особенно велико. Трагедия сразу нашла живой отклик у русских авторов, которые один за другим стали производить на свет исторические романы и драмы, подражавшие драматургической поэтике Шекспира. Мы уже отмечали скандально известный роман «Дмитрий Самозванец» Ф. Булгарина, который в некоторых местах дошел до откровенного плагиата (см. статью Пушкина «Опровержение критики»). Прямым продолжением «Бориса Годунова» была трагедия А. Хомякова «Дмитрий Самозванец», которая посвящена правлению Димитрия в Москве и его дальнейшей гибели. Кроме следования формальным принципам пушкинской трагедии (пятистопный ямб, перенос действия с места на место, чередование стихов и прозы), исследователи отмечали прямые заимствования в «Дмитрии Самозванце» из «Бориса Годунова» (Гуковский 1957, 68–69, Левин 1974, 73–74). Пушкинская рецепция шекспировской традиции была усвоена М. П. Погодиным в «Марфе Посаднице». Вслед за «Историей государства Российского», народная драма Пушкина способствовала оживлению интереса к отечественной истории, в частности, истории «смутного времени» среди русской читающей публики. Творческое усвоение драматической поэтики Шекспира побудило русского поэта провести свою реформу драматургии. Работа над исторической драмой «Борис Годунов» была значительной вехой в развитии не только русской, но и общеевропейской литературы и театрального искусства.

<sup>101</sup> “at one point Boris is said to have consulted astrologers but there are no luminous Shakespearean soothsayers or witches to direct the action. The play is actually about ethical conduct, uneasy conscience and political responsibility” (Briggs 1983, 160).

С мировоззренческой точки зрения «Борис Годунов» ознаменовал начало нового философского взгляда Пушкина на историю, искусство и жизнь. В его творчестве выразился явный интерес к категориям христианской культуры. Именно в народной драме Пушкин впервые осознанно обращается к понятию «*милость*» и осмысляет его с религиозной позиции. Этот первый шаг к разгадке тайны одного из важнейших в православном катехизисе актов торжества человеческого духа над страстями предвосхищал долгую и кропотливую работу нашего поэта в будущем. «Тема милости, — как пишет Ю. М. Лотман, — становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в «Памятник», как одну из своих высших духовных заслуг, то, что он «милость к падшим призывал» (Лотман Ю. 1995, 223). И, действительно, родственность категории *милость* с шекспировской трактовкой слова *mercy* напрашивается сама собой: как считает И. Ронен, «*Борис Годунов* был, в определенном смысле, *Мерой за меру* Пушкина. Возвращая нас к исходной теме, Пушкин выдвигал концепцию исторической справедливости, не тождественной историческому возмездию. Преступление и наказание преступлением образовывали дурную бесконечность, порвать которую можно было только актом милосердия» (Ронен 1997, 81). Несомненно глубокая связь не только между произведениями Шекспира и «Борисом Годуновым», но и поздними произведениями Пушкина.

## 4 «ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ» ПУШКИНА ПОСЛЕ «БОРИСА ГОДУНОВА»

### 4.1 «Граф Нулин», «двойная» пародия Пушкина

Поэма была написана спустя месяц после окончания «Бориса Годунова» (1825) и является по сути дела переделкой шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece» (первый опыт свободного перевода текста Шекспира, принимая во внимание позднюю переделку пьесы «Measure For Measure»). В заметке, написанной в 1830 году, Пушкин говорит об истории создания «Графа Нулина» (черновым названием поэмы было «Новый Тарквиний»): «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую<sup>102</sup> поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась, Публикола<sup>103</sup> не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те. Итак,

---

<sup>102</sup> Ю. Д. Левин так объясняет то, «почему Пушкин счел “The Rape of Lucrece” Шекспира слабым произведением»: «Поэтические произведения Шекспира в отличие от драматических принадлежали к книжной поэзии Возрождения, рассчитанной на сравнительно узкий круг ценителей. Пространная поэма (около 2000 строк) с условными героями, чрезвычайно бедным действием, наполнена длиннейшими риторическими медитациями, варьирующими на все лады ту или иную тему, замысловатыми метафорами, символами и эмблемами, мифологическими и иными аллюзиями. Все это было глубоко чуждо художественным исканиям Пушкина середины 20-х годов. К тому же, читая поэму не в оригинале, а во французском прозаическом переводе, он не мог оценить достоинства шекспировского стиха» (Левин 1974, 77).

<sup>103</sup> Еще П. О. Морозов в заметке «Граф Нулин» (Морозов 1908, 387–387) отмечал, что Пушкин ошибочно упомянул имя Публиколы вместо мужа Лукреции Коллатина, т.к. оно, по его словам, не встречается в поэме Шекспира. Однако, как доказал Ю. Д. Левин, «слова «Публикола не взбесился бы» никак не подходят к Коллатину, который и у Ливия и у Шекспира упоминается, но не в самой поэме, а в Argument (сохраненном во французском переводе), и не под этим прозвищем, а под своим именем — Публий Валерий» (Левин 1974, 79).

республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188).

Эту заметку Г. А. Гуковский охарактеризовал как «набросок предисловия к переизданию поэмы», «авторский комментарий к ней» (Гуковский 1957, 74). Но, по мнению М. П. Алексева, «этот авторский «ключ» к «Графу Нулину» объясняет, разумеется, не все в творческой истории поэмы; даже истинный смысл слов «перечитывая Лукрецию» (т.е. «The Rape of Lucrece») мы не можем объяснить удовлетворительно: в каком переводе читал Пушкин эту, по его словам, "довольно слабую поэму" Шекспира, и читал ли он ее раньше, этого мы не знаем» (Алексеев 1972, 259). Хотя сомнение в том, что Пушкин читал «Лукрецию» до создания «Нулина», кажется нам весьма необоснованным, но нельзя не согласиться с постановкой проблемы, в каком переводе Пушкин ознакомился с ней.

С. Евдокимова остроумно назвала «Графа Нулина» «двойной» пародией. Это определение жанра согласуется с пушкинским замыслом «пародировать историю и Шекспира» и его «двойным искушением». Позже Пушкина удивило знаменательное совпадение даты создания «пародии» и восстания декабристов на Сенатской площади: «Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. Гр. Нулин писан <?> 13 и 14 дек. <абр>. — Бывают странные сближения» (XI, 178). По мнению С. Евдокимовой, пародийное значение поэмы Пушкина имеет еще один смысл: «Идеи Пушкина о роли случая в истории, как они мастерски предоставлены в «Графе Нулине», могут быть прослежены в «Борисе Годунове». Поскольку это «пародия на историю», пародийная поэма Пушкина является также пародией на «Бориса Годунова». «Граф Нулин» воссоздает ситуацию, которая заметно уменьшает историческую роль случайных событий, сокращая ее почти до нуля. «Борис Годунов», напротив, представляет возвышенно чувствительную историческую атмосферу, которая увеличивает роль случая и особых обстоятельств, подобных эпизоду из Римской истории, использованному Шекспиром в его поэме «Лукреция». В своей пародийной поэме и в своей трагедии Пушкин экспериментирует с двумя различными контекстами — частной и исторической проверкой роли случая в истории. В историческом романе «Капитанская дочка», в котором автор обходится с историей «подомашнему», Пушкин стремится объединить в одном тексте исторические события с частной жизнью, чтобы показать динамику случая и его значения как в истории, так и в частной жизни»<sup>104</sup>.

<sup>104</sup> "Pushkin's ideas about the role of chance in history as they are artistically rendered in *Count Nulin* can be traced back to *Boris Godunov*. Insofar as it is a "parody of history," Pushkin's mock poem represents also a parody of *Boris Godunov*. *Count Nulin* recreates a situation that markedly diminishes the historical role of accidental events, reducing it almost to zero. *Boris Godunov*, by contrast, presents a highly volatile historical atmosphere—one that increases the impact of chance and special influences, similar to the episode from Roman history utilized by Shakespeare in his poem *Lucrece*. In his mock

В свое время Б. М. Эйхенбаум высказывал предположение, что период создания поэмы в середине 20-х годов — «время особенно напряженного интереса Пушкина к проблемам истории: исторического процесса, исторической логики, исторической причинности» (Эйхенбаум 1937, 349–357), и утверждал, что у «Графа Нулина», кроме шекспировского, есть след, оставленный изучением римских историков и Мабли, избравшего эпизод с Лукрецией для размышлений о случайном и закономерном и о неизбежности падения деспотизма в Риме<sup>105</sup>. Далее Б. М. Эйхенбаум обнаруживает связь между «Графом Нулиным» и пьесой «Шекспировы духи», написанной Кюхельбекером в том же году, и рассматривает ее как своеобразный ответ или даже возражение Пушкина своему лицейскому приятелю (Эйхенбаум 1937, 355)<sup>106</sup>.

Личный цензор Пушкина император Николай I, прочитав «Графа Нулина» с большим интересом, «разрешил эту прелестную пьесу к печатанию, только с изменением двух стихов: "Порою с барином шалит" и "коснуться хочет одеяла"» (Трубачев 1889, 155).

И в свете, и в журналах эта «поэмка» была принята благосклонно<sup>107</sup>, «за исключением "Вестника Европы", который устами "Никодима Надоумко с Патриарших прудов", т.е. Н. И. Надеждина, обвинял Пушкина в безнравственности. В своей статье «Сонмище нигилистов» из «Вестника Европы» за 1829 года № 2 и 3 он писал, например: «наш литературный хаос, осеменяемый мрачною философией ничтожества, раздражается Нулиными. Множить ли, делить ли нули на нули, — они всегда останутся нулями» (Цит. по: Трубачев 1889, 156)<sup>108</sup>. По странности,

poem and his tragedy Pushkin experiments with two different contexts — private and historical — testing the role of chance in history. In *The Captain's Daughter*, a historical novel that treats history in a "domestic manner," Pushkin strives to combine in one text a historical realm with a private one in order to reveal the dynamics of chance and necessity both in history and private life. As Boris Eikhnenbaum observed, the relationship between private life and history becomes one of the central issues of the literature of the 1830s (1962, 279)" (Evdokimova 1999, 75).

<sup>105</sup> Мабли писал: «Однако совсем не оскорбление, причиненное Лукреции молодым Тарквинием, вселило в римлян любовь к свободе. Они уже давно были утомлены тиранией его отца; они краснели за себя, презирали свое терпение. Мера исполнилась. И без Лукреции и Тарквиния тирания была бы низвергнута и иное происшествие вызвало бы революцию» (Mably 1794–1795, 86).

<sup>106</sup> Ср.: «В восприятии пушкинского времени Шекспир — поэт и Шекспир — драматург были обособлены, и «пародия» на поэму Шекспира не могла быть ответом на интерпретацию его фантастических комедий. Конечно, и возражения на пьесу Кюхельбекера, и «Граф Нулин» восходят к единой художественной системе Пушкина 1825 г. Но с этой системой связано все, что выходило в это время из-под пера поэта» (Левин 1974, 79).

<sup>107</sup> См. критические статьи и рецензии о «Графе Нулине» в «Северной Пчеле» (1828, №№ 4 и 150); в «Московском Телеграфе» (1828, № 12); в «Сыне Отечества» (1829, №№ 5 и 12), в «Атенее» (1829, № 1), в журнале «Бабочка» (1829 № 6) и «Вестнике Европы» (1829, №№ 2 и 3).

<sup>108</sup> Пушкин был очень огорчен лицемерной критикой святоши от литературы и прекрасно ответил на его ханжеские упреки в безнравственности, приведя в пример шуточные повести Ариосто, Боккаччо, Лафонтена, Касти, Спенсера, Чосера, Виланда, Байрона, эротические стихи Державина, повести «Душенька» Богдановича и «Модная жена» Дмитриева (См. VII, 129).

это раздраженное замечание критика не противоречит концепции характера героя Пушкина.

До сих пор эта поэма продолжает оставаться непонятой в полной мере, как считает В. М. Есипов: «...у истоков такого непонимания стоит положительно оценивший поэму В. Г. Белинский, потому что эта его оценка по существу мало отличается от критики Надеждина, посчитавшего поэму легкомысленной и не глубокой» (Есипов 1996, 7). Белинскому, по мнению Есипова, возразил М. О. Гершензон в приложении к книге «А. С. Пушкин. Граф Нулин, снимок с издания 1827 года» (М., 1918): «Задумывая свою поэму, Пушкин ни в коем случае не ставил себе целью — ни написать веселую шутку в стихах, ни нарисовать жанровую картинку из русского помещичьего быта. "Граф Нулин" стал тем и другим по форме, и в этом Белинский и его последователи совершенно правы; Пушкин одел свою мысль в жанровую и шутовскую одежду, мастерски сшитую, но ведь одежда есть только одежда, прикрытие, и ничего больше...» (Гершензон 1918, 7).

Красноречиво репутацию «поэмки» Пушкина в русской критике описал С. С. Трубачев: «Благосклонные критики называли "анекдотическую повесть" «Нулин» прелестной игрушкой, находили, что у нас эта повесть небывалая, что она может служить образцом остроумия и утонченного вкуса, что многие уже знают ее наизусть, благодаря превосходному изображению местностей и что сам старичок Вольтер, вероятно, не отказался бы подписать своего имени под «Графом Нулиным»» (Трубачев 1889, 156).

Прав В. М. Есипов: «В советском же пушкиноведении поэма совершенно незаслуженно оказалась как бы на периферии творчества поэта. Однако представление о поэме как о произведении, лишенном серьезной проблематики, не соответствует истине» (Есипов 1996, 7).

Существуют разные оценки этой поэмы: одни ученые считают ее пародией<sup>109</sup> (например, С. С. Трубачев, который называет ее даже «грациозной шуткой», М. М. Покровский и др.), другие самостоятельным «серьезным» произведением (например, М. П. Алексеев, А. П. Бриггс). М. П. Алексеев возражает сторонникам гипотезы о пародийном характере «Графа Нулина» и заявляет, что «поэма Шекспира «The Rape of Lucrece» (очевидно во французском переводе) оказалась только поводом для «пародии» Пушкина, но не объектом, хотя в самом тексте пушкинской поэмы граф Нулин назван Тарквинием («Она Тарквинию с размаха / Дает пощечину»; V, 11), что открывает возможность считать и его самого, и героиню «пародийными» подражателями действующих лиц произведения Шекспира; но Пушкин не зря отказался от первоначального заглавия («Нувий Тарквиний»), чтобы дать себе больший простор для бытовой живописи и характеристики русских провинциальных

<sup>109</sup> Ю. Д. Левин, ссылаясь на «Толковый словарь» Владимира Даля, делает вывод, что слово «пародия» в русском языке первой половины 19 века «имело в основном значения «пословица, трюизм», каковым и является, по мнению автора, «Граф Нулин» (Левин 1974, 77).

помещиков” (Алексеев 1972, 271–272). К выводу, что поэма не является прямой пародией «*tout court*» на историю или Шекспира, пришел А. П. Бриггс. Перечитав «утомительную» поэму «*The rare of Lucresse*» Шекспира, исследователь обнаружил не так уж много пародийных моментов в «Графе Нулине»<sup>110</sup>.

В свое время П. Морозов, сопоставив обе поэмы, указал немало параллелей в тексте: Лукреция, прощаясь с Тарквинием, подает ему руку, и тот, вспоминая это рукопожатие, принимает его как намек. То же самое мы находим и у Нулина. Совпадения имеются и в ночном выходе обоих героев: так, Тарквиний встает и перебрасывает через плечо плащ, предельно сниженный Нулин накидывает халат. Под их стопами скрипит пол, оба героя сравниваются с котом, кидающимся на мышь, хотя, как отмечал П. О. Морозов, пушкинское сравнение «Так иногда лукавый кот» гораздо ближе к поэтическому сравнению в вольтеровской «Орлеанской девиственнице», нежели в шекспировской поэме (Морозов 1908, 387–388).

Выводы А. П. Бриггса обнаруживают более четкое отличие в ключевых чертах характеров героев Шекспира и Пушкина: «Тарквиний полон макиавеллийского коварства, он взвешивает рискованность своего поведения с запросами собственной страсти, по-настоящему разрывается между страхом и желанием. Нулин напуган, но обнадежен, возбужден, но ужасно забавен. Тарквиний описан торжественно как «похотливый лорд», Нулин представлен иронично — «наш горячий герой»<sup>111</sup>. Забавный контраст исследователь обнаруживает, сравнивая ночные туалеты героев: Тарквиний набрасывает мантию, тогда как Нулин накидывает пестрый шелковый халат<sup>112</sup>. А. П. Бриггс говорит, что, даже зажигая факел, Тарквиний, выглядит гораздо мужественнее, нежели незадачливый Нулин:

His falchion on a flint he softly smiteth,  
That from the cold stone sparks of fire do fly,  
Whereat a waxen torch forthwith he lightenth...

Исследователь указал на то, что, создавая «похотливый характер» своего героя («*stallion-like nature*») (*stallion* — 1. жеребец, производитель; 2. *уст.* альфонс, сутенер), «чтобы избежать женственного сладковзвучия и создать впечатление о его смелой, уверенной мужественности, в одной из указанных строк Шекспир находчиво использует десять сильных

<sup>110</sup> «Pushkin's parody of Shakespeare exemplifies the art to perfection: it is exactly imitative, reductive in terms of length and tone, yet devoid of malicious intent” (Briggs 1983, 104).

<sup>111</sup> “Tarquin is filled with Machiavellian scheming, weighing the risks of his conduct against the demands of his passion, seriously torn between dread and desire. Nulin is scared but hopeful, tense but terribly amusing. Tarquin is described solemnly as ‘this lustful lord’; Nulin ironically as ‘our ardent hero’...” (Briggs 1983, 104–105).

<sup>112</sup> “Tarquin throws ‘his mantle rudely o’er his arm’ (and he will need it to protect him against the cold in the castle) whereas Nulin dons a gaily decorated silk dressing-gown” (Briggs 1983, 105).

односложных слов, которыми особенно богат английский язык»<sup>113</sup>. У Пушкина А. П. Бриггс видит противоположное изображение Нулина, который в поисках своей современной Лукреции спотыкается в темноте и опрокидывает стул. Он становится отдаленным комическим напоминанием своего прототипа:

И тотчас, на плеча накинув  
Свой пестрый шелковый халат  
И стул в потемках опрокинув,  
В надежде сладостных наград,  
К Лукреции Тарквиний новый  
Отправился на все готовый. (V, 10)

Как отмечает исследователь, пробираясь в темноте, оба боятся обнаружить себя: Тарквиний боится скрипа двери, Нулин пола. Оба останавливаются перед дверьми, ведущими в покои, и прилагают много усилий для отворения замка или поворота ручки. Благородный герой Шекспира произносит дюжину «тучных» строф, прежде чем приступает к действию, приближается и кладет грубую руку на голую грудь спящей девы.

Пушкин, напротив, разряжает напряжение легкой шуткой и ироническим обыгрыванием ситуации:

Хозяйка мирно поживает,  
Иль притворяется, что спит.

Он входит, медлит, отступает —  
И вдруг упал к ее ногам...  
Она... Теперь, с их позволения,  
Прошу я петербургских дам  
Представить ужас пробужденья  
Натали Павловны моей  
И разрешить, что делать ей?

Она, открыв глаза большие,  
Глядит на графа — наш герой  
Ей сыплет чувства выписные  
И дерзновенною рукой  
Коснуться хочет одеяла...  
Совсем смутив ее сначала...  
Но тут опомнилась она,  
И, гнева гордого полна,  
А впрочем, может быть, и страха,  
Она Тарквинию с размаха  
Дает — пощечину, да, да,  
Пощечину, да ведь какую! (V, 10-11)

<sup>113</sup> "This is in keeping with his stallion-like nature and in one line here Shakespeare cleverly calls up ten of the strong monosyllabic words in which the English language is particularly rich in order to avoid feminine mellifluousness and create an impression of bold, strong-standing masculinity" (Briggs 1983, 105).



По мнению А. П. Бриггса, особого упоминания пародийного заимствования достоин момент, когда, описывая Тарквиния, Шекспир сравнивает его с котом:

Yet, foul night – walking cat, he doth but dally,  
While in his hold – fast foot the weak mouse panteth”...

По мнению исследователя, Пушкин был обворован этим образом ночного кота, но использовал его в собственных целях и с иной интонацией:

Так иногда лукавый кот,  
Жеманный баловень служанки,  
За мышью крадется с лежанки:  
Украдкой, медленно идет,  
Полузажмурясь подступает,  
Свернется в ком, хвостом играет,  
Разинет когти хитрых лап –  
И вдруг бедняжку цап-царап. (V, 10)

А. П. Бриггс считает пушкинского кота «кастрированным» по сравнению с шекспировским котом<sup>114</sup>. На наш взгляд, исследователь не так уж далек от истины. В отличие от зловещего Тарквиния Шекспира, вооруженного мечом и угрожающего расправой самой Лукреции, ее рабам, бесчестием для мужа и позором для детей, Нулин Пушкина всего лишь безвольный повеса, который «ей (Лукреции) сыплет чувства выписные» и не решается прикоснуться даже к одеялу.

Однако подобные кардинальные метаморфозы коснулись и главной героини. Неопытную в светских интригах Лукрецию заменяет у Пушкина вертлявая кокетка Наталья Павловна, которая, по словам В. М. Есипова, «изнывает от скуки в деревенской глуши» (Есипов 1996, 9).

А. П. Бриггс находит не так уж много чистой пародии в «Графе Нулине». По его словам, поэма «содержит 40 или 50 строк пародии на героику» (“40 or 50 lines of mock heroics”), в которых снижение достигается какой-нибудь приземленной ремаркой. Исследователь пишет: «Пушкин оголяет Шекспира, превращая его характеры в их противоположность, и заканчивает тем, что рассказывает слегка похожую историю по-своему. Хорошо образованному читателю он также сумел показать, что оригинальная поэма раздута до абсурда. Ее напыщенность осмеяна пушкинским отношением к использованному Шекспиром 265 строкам чосеровского септета, прославленного королевской рифмой (рифма ababbcc), состоящего из пяти пентаметров, заканчивающихся гекзаметрическим двустишием, 1, 325 пентаметров, которые сопровождаются 530 гекзаметрами, всего 1,855 строк. Пушкин сократил их

<sup>114</sup> “He (Pushkin – H. 3.) appropriated it for his own use, deciding, however, to extend the feline implications and use them to depict his own hero. Nulin, after knocking over the chair, is represented by the following slightly extended metaphor in which the cat, for all its predatory intent, is somehow emasculated by comparison with Shakespeare’s” (Briggs 1983, 106).

до 370 свободно рифмованных тетраметров с шуткой в каждой строке»<sup>115</sup>. Вместе с тем исследователь признает, что поэма Пушкина является чем-то большим, «нежели гротескным отражением великой, в значительной степени забытой поэмы. Сюжет был русифицирован, пересажен на деревенскую почву и модернизирован. Он был до такой степени воспринят Пушкиным как его собственный, что, если мы удалим две или три ссылки на «Лукрецию» и известное примечание Пушкина относительно поэмы, то только особенно наблюдательный или мечтательный читатель заметит связь между ними»<sup>116</sup>. А. П. Бриггс находит, что пушкинская «поэма больше сатира, чем пародия. Сам Нулин — абсурдный щеголь, и он представляет тип, известный современному обществу и достойный насмешки. Он имеет нечто общее с 'лишним человеком', вскоре ставшем традиционной фигурой в русской литературе девятнадцатого века, хотя он духовно слишком мелок и сексуально слишком динамичен, чтобы подойти в качестве адекватного представителя этой разновидности. Претенциозный галломан<sup>117</sup>, он утратил все контакты с родной страной. Его значение выражено в его фамилии, английский эквивалент которой был бы Граф Ничтожество. Другие два характера — Наталья и ее муж — слегка набросаны, но естественны. Они многое говорят нам относительно правящего класса землевладельцев, добавляя к тому, что мы почерпнули из других произведений Пушкина. Их скучная жизнь, обыденные интересы, мрачные развлечения, неадекватное поведение и духовная нищета заключены в этой маленькой повествовательной поэме, социологическое содержание которой, хотя представлено в импровизированной манере, является важным. То, что показано здесь, — это вульгарная пустота личности, описанная Гоголем как «пошлость», но все же в ее описании нет той желчи. В произведениях Пушкина немного злобы, и ее нет ни на йоту в поэме «Граф Нулин», которая столь же беззаботна, как летний день»<sup>118</sup>.

<sup>115</sup> "Pushkin strips everything away from Shakespeare, changes his characters into their opposites and ends up telling only superficially similar story in his own way. For the well-informed he also manages to imply that the original poem is overblown to the point of absurdity. Its turgidity is ridiculed by Pushkin's attitude to Shakespeare's 265 complex Chaucerian septets of the type known as rhyme royal (rhyme ababbcc), consisting of five pentameters rounded off with a hexameter couplet, which comes to 1, 325 pentameters accompanied by 530 hexameters, no less than 1,855 lines in all. Pushkin rendered them down to 370 freely rhymed tetrameters with a joke in every line" (Briggs 1983, 106).

<sup>116</sup> "the poem does more than serve as a grotesque mirror of a grand, largely forgotten poem. The story has been Russified, ruralised and modernised, taken over by Pushkin as his own to such an extent that, if we were to remove the two or three references to *Lucrece* and with it Pushkin's well-known note on the poem, only the lynx-eyed or imaginative would see any connection between the two" (Briggs 1983, 107).

<sup>117</sup> Наряду с неоднократным употреблением французских выражений, в первоначальном варианте беловой рукописи Пушкин вкладывает в уста своего Нулина фразу на английском языке: "God damn! Неужто я влюблен" (V, 169). В печатном варианте этот 221 стих выглядит так: "Неужто вправду я влюблен?" (V, 9) Не менее интересно, что граф пытается читать роман Вальтера Скотта (стих 129), в черновых вариантах его имя Пушкин написал по-английски: "W. Scott'a" (V, 167).

<sup>118</sup> "This poem contains more satire than parody. Nulin himself is an absurd fop but he represents a type not unknown to contemporary society and worthy of a satirical shaft or two. He has something in common with the 'superfluous man' soon to become a

Б. М. Эйхенбаум отмечал, что «метод пародирования у Пушкина всегда очень тонок и сложен, — не прямое высмеивание, а перелицовка. Тарквиний — Нулин и Лукреция — Наталья Павловна даны как пародии на исторические образы: новый Тарквиний (как и называлась первоначально повесть) оказывается в смешном и глупом, положении, а новая Лукреция лишается главного своего ореола супружеской верности» (Эйхенбаум 1937, 174). Это наблюдение уточняет В. М. Есипов: «Иначе говоря, в данном случае, если использовать выражение Эйхенбаума, «перелицовка» шекспировского сюжета заключается в последовательном снижении характеров героев» (Есипов 1996, 10).

Иного мнения придерживается Ю. Д. Левин. Он видит пушкинский пародийный замысел в наивной философии истории, которая воплотилась у Шекспира в поэме о всесиили случая, определяющего людские судьбы и ход истории, где «вся беда состоит в необратимости времени, ибо, если бы можно было вернуться и отвортить случай, зло сменилось бы добром». Пушкин, по мнению ученого, «как бы обращал историю вспять и давал возможность новым Тарквинию и Лукреции «переиграть» события» (Левин 1974, 78). В результате событие трагедийного масштаба, запечатленное в поэме Шекспира, низводится под пером Пушкина до уровня бытового происшествия. Именно у Шекспира и у Пушкина столь различны финалы рассматриваемых нами эпизодов: у Шекспира — трагический, у Пушкина — анекдотически водевильный» (Есипов 1996, 10). И. М. Тойбин объясняет логику поведения пушкинских героев и ее отличие от поведения шекспировских персонажей как жанровыми решениями (у Пушкина жанр поэмы предельно снижен, тогда как герои Шекспира предстают в трагическом свете)<sup>119</sup>, так и отличиями в общественных представлениях разных

---

traditional figure in nineteenth-century Russian literature, though he is spiritually too shallow and sexually too dynamic to pass for an adequate representative of the species. A pretentious gallomaniac, he has lost all contact with his native country. His come-uppance is merited and we rejoice in it. His significance is expressed in his name, the English equivalent of which would be Count Nullity. The other two characters, Natalya and her husband, are portrayed sketchily but with full conviction. They tell us much about the rural landowning class, adding to the store of knowing to be gleaned elsewhere in Pushkin... Their boring lives, trival pursuits, dismal distractions, inadequate personalities and spiritual impoverishment are encapsulated in this small narrative poem the sociological content of which, although presented in an offhand manner, is a matter of consequence. What is depicted here is that vulgar emptiness of character described by Gogol as *poshlost'*, yet there is no jaundice in its description. There is little enough malice anywhere in Pushkin and not an iota in *Count Nulin* which is as light-hearted as a summer's day" (Briggs 1983, 107).

<sup>119</sup> Вообще Пушкин довольно легко менял жанры своих произведений, созданных в тесной связи с шекспировскими. Так, поэт создает под влияниями исторических хроник трагедию «Борис Годунов», из трагедии о Лукреции делает поэму о Нулине, а из пьесы «Мера за меру» — поэму новеллистического характера. И. М. Тойбин в автореферате диссертации «Творчество Пушкина 1830-х годов и вопросы историзма» (1969) объясняет это глубоким своеобразием пушкинской трагедийности: «самое историю он сделал сценой, героем и постановщиком трагедии; обычное он поднял на высоту истории, привел мелкого чиновника на историческую сцену, сцену трагедии. В самой же истории Пушкин ищет и пути к гармонии, к преодолению трагического, находит веру в будущее. Его мир никогда

исторических эпох, которые суть не авторский произвол, а объективная логика развития истории (Тойбин 1969а, 88).

М. Гершензон в свое время категорично заявил: «чистая случайность, что Лукреции «не пришло в голову» то, что «пришло в голову» пустенькой Наталье Павловне, дать пощечину насильнику» (Гершензон 1926, 45).

Логика шекспировского характера такова, что Лукреция не могла и помыслить о том, чтоб оказать какое-нибудь сопротивление ослепленному яростной страстью и вооруженному Тарквинию. Пощечина «как способ женской самозащиты, столь уверенно примененный пушкинской героиней, подразумевает и опытность, и определенную степень раскованности в подобных ситуациях, чего совершенно невозможно ожидать от Лукреции» (Есипов 1996, 10). Г. А. Гуковский сделал важное замечание, что древний Рим еще не знал символического значения пощечины (Гуковский 1957, 76), оно, по свидетельству В. М. Есипова, «появилось лишь во время рыцарства, что Пушкину было, разумеется, хорошо известно» (Есипов 1996 10).

Для Пушкина было важным не сохранение исторической достоверности (что значила пощечина в древнем мире и чем она стала в 19-м веке), для него, по словам Г. А. Гуковского, важнее был другой вопрос: отчего зависит общий ход истории, от своеволия отдельной личности или «личность зависит от общего хода истории». В трагедии «Борис Годунов» Пушкин доказал последнее: «случайность личной воли не может определять хода истории, и опять он возвращается к этой мысли» (Гуковский 1957, 76). Как считает Г. А. Гуковский, здесь Пушкин расходился с Шекспиром, который в своем творчестве и особенно в «The Rape of Lucrecia» занимает противоположную позицию, ее-то, как считает исследователь, поэт и пародирует в «Графе Нулине» и заметке 1830 года: «Предположение, что человечество развивалось бы иначе, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию, представляет собой насмешку, доведение метода до абсурда» (Ibid.).

Существует, однако, и другое мнение на этот счет. Так, например, М. Гершензон относится к этой заметке с полной серьезностью, а В. М. Есипов доказывает, что упоминание даты 14 декабря связано с восстанием на Сенатской площади в Петербурге. С другой стороны, исследователь предполагает, что идея о возможности случайного изменения хода истории могла вполне искренне возникнуть у Пушкина в ходе работы над поэмой (Есипов 1996 10). Так ли это, ответ на этот вопрос неоднозначен. Ю. Д. Левин полагает, что «Пушкин так живо реагировал на идеи, развиваемые в шекспировской поэме, что они попали на подготовленную почву. Среди зачеркнутых выражений в заметке о «Графе Нулине» имеется фраза: «Я внутренне повторил пошлое замечание о мелких причинах великих <...> последствий» (XI, 431) Слово «пошное» в

---

не остается абсолютно разорванным, в нем всегда сохраняется путь к единству» (Тойбин 1969b, 29).

данном контексте означает тривиальное, расхожее, обыкновенное мнение, принимаемое и автором: «я внутренне повторил...»; в другом варианте: «Я подумал о том, как могут мелкие причины произвести великие <последствия>» (XI, 431). Именно в 1825 г. в связи с работой над «Борисом Годуновым» Пушкин много раздумывает над проблемами истории, исторической причинностью, ролью случайности и закономерности в историческом процессе; при этом он обращался к изучению римской истории» (Левин 1974, 79. Ср.: Покровский 1909, 485; Эйхенбаум 1937, 350-353).

Как верно замечает М. М. Покровский, «...поэма Шекспира и римская история дали лишь первый стимул к написанию «Графа Нулина». В процессе работы бытовая стихия избранного сюжета, реалистическая картина провинциальной помещицкой жизни приобрели самодовлеющее значение» (Покровский 1909, 485). Пародийный план поэмы сошел на нет и, хотя в ней остались две реминисценции («К Лукреции Тарквиний новый отправился на все готовый» и «Она Тарквинию с размаха / Дает — пощечину»; V, 10-11), «Пушкин снял трагедийное заглавие "Новый Тарквиний"» (Левин 1974, 79). Ранее В. В. Виноградов так комментировал это изменение: «Тем самым устранялась заранее данная непосредственная проекция всего пушкинского произведения на «Лукрецию» Шекспира (ср. «Шекспировы духи» В. К. Кюхельбекера). Ведь она тискалами пародийного параллелизма сжимала бы реальную, бытовую обстановку действия, стесняла бы «правдоподобное» развитие характеров и причудливо-изменчивое движение авторского образа» (Виноградов В. 1941, 453). Впрочем, ссылаясь на критические отзывы о поэме, Ю. Д. Левин отметил тот факт, что до публикации П. В. Анненковым «Материалов для биографии А. С. Пушкина» «никто из современников не уловил связи «Графа Нулина» с Шекспиром» (Левин 1974, 79).

Следует согласиться с выводами исследователей: «Граф Нулин» больше, нежели «прелестная шутка», это серьезное размышление о «всеобщем законе человеческой жизни, личной и исторической» (Гершензон 1926, 45), «в этой истории есть «пародирование истории» — пародирование исторического сюжета, связанного с крупными историческими последствиями» (Эйхенбаум 1937, 352), замысел поэмы определил размышления Пушкина над «проблемой случайности и необходимости», «о роли личности в истории», «о роли в ней единичного, индивидуального поступка» (Гуковский 1957, 75-76), «поэма Шекспира «The Rape of Lucrece» (очевидно, во французском переводе) оказалась только поводом для «пародии» Пушкина, но не объектом» (Алексеев 1972, 259), «пушкинские исторические размышления, имевшие итогом «Графа Нулина», могли вести начало в принципе от сочинения любого жанра и сюжета, где, однако же, существовал еще глубинный план — философско-исторический, созвучный поэту» (Вершинина 1981, 95).

Из «Заметки о "Графе Нулине"» не следует то, что поэма суть пародия на Шекспира, точнее пародия только на него одного (разные

исследователи называют в качестве источников поэмы и античных историков Тита Ливия и Плутарха, а также Франческо Альгаротти, Мабли и более близких поэту Вольтера и Байрона<sup>120</sup>), а сама заметка, даже если и замышлялась как предисловие к поэме (Гордин 1962, 235–239), опубликована в подобном качестве все же не была. Справедливо замечено: «Если отсылка к Шекспиру была для Пушкина необыкновенно важна, то, публикуя «Графа Нулина» без предисловия, он мог бы ввести ее в текст. Между тем в напечатанном виде поэма содержала лишь явные аллюзии на известный сюжет из древней римской истории, к которому обращался и Шекспир» (Кибальник 1995, 60–61).

Таким образом, можно прийти к выводу, что в пушкинском варианте осталось не так уж много от шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece». Тем более важна оценка поэмы, высказанная Джорджем Гиббианом в статье “Pushkin’s Parody of Lucrece”. Подробно рассмотрев литературные «подражания» и «продолжения» шекспировской поэмы в английской литературе, исследователь приходит к выводу, что пушкинский вариант превосходит их по своему художественному значению (См.: Алексеев 1972, 259).

## 4.2 Шекспир в критических заметках Пушкина

После «Бориса Годунова» и «Графа Нулина» пушкинский шекспиризм приобрел более отчетливые черты: «Прилежное, вдумчивое изучение Шекспира, относящееся к годам ссылки Пушкина в Михайловское, продолжалось и в последующие годы, не ослабевая, а скорее усиливаясь с течением времени. Плоды своих размышлений над текстами Шекспира Пушкин иногда набрасывал и на бумагу; кое-что из таких рукописей им самим направлено было в печать, другие сохранились среди его бумаг и увидели свет только после его смерти» (Алексеев 1972, 259–260). Например, известна одна сравнительно небольшая пушкинская заметка, которая без

<sup>120</sup> См. подробно: Алексеев 1974, 240–280; Кибальник 1995, 60–71; Есипов 1996, 7–29. В последней статье автор подробно доказывает связь пушкинского «Графа Нулина» с байроновским «Беппо» «в разработке характеров героев и построении сюжета» (Ibid., 12–16). Далее В. М. Есипов подробно останавливается на сходстве героев повести Байрона и Пушкина, попутно анализируя те изменения, которые произошли в общественном представлении о морали по сравнению с шекспировским временем. Автор статьи даже проводит смелую параллель между героиней «Нулина» и матерью Татьяны Лариной, которая, как и Наталья Павловна, выходит замуж «не по страстной взаимной любви» (Ibid., 17), но в отличие от последней Ларина «смирилась со своей участью, родила детей, прониклась духом отечества». Несмотря на этот разрыв, исследователь замечает и другие значительные сходства между двумя героинями, это и «круг хозяйских забот, как он представлен во второй главе «Евгения Онегина», что создает у В. М. Есипова впечатление, что поэма является «как бы ответвлением основного сюжета второй главы «Евгения Онегина». Таким образом, автор продолжает традицию рассмотрения поэмы «Графа Нулина» в связи с великим романом в стихах, начатую еще в Л. С. Сидяковым (Сидяков 1978, 16–17).

его подписи была напечатана в примечании к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева в альманахе «Северные цветы за 1830 г.» (СПб., 1829). Посвященная пьесе великого английского драматурга, заметка «обнаруживает несомненную осведомленность его в специальной литературе об английском театре» (Алексеев 1972, 260), дискуссиях об авторстве пьес Шекспира, шедших в то время в западно-европейской критической и научной литературе<sup>121</sup>. Особенно впечатляет характеристика, которую Пушкин дает самобытному итальянскому колориту в пьесе: «в известной мере она (заметка Пушкина. — Н. З.) предвосхищает последующую литературу о *couleur local* Шекспира, об удивительном знакомстве его с топографией Вероны, итальянским языком и мелкими подробностями итальянского быта...» (Алексеев 1972, 260). Пушкин пишет: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и *soncetti*. Так понял Шекспир драматическую местность» (XI, 83)<sup>122</sup>.

Особое внимание к фигуре Меркуцио у Пушкина<sup>123</sup> М. П. Алексеев объясняет тем обстоятельством, «что именно вокруг Меркуцио сосредоточено действие в сцене на веронской площади (д. III, сц. 1), которую перевел П. А. Плетнев для «Северных цветов» и для которой заметка Пушкина явилась введением или своего рода комментарием» (Алексеев 1972, 260).

Важное значение М. П. Алексеев придал пушкинскому написанию имени Меркуцио: «Пушкин пишет «Меркутио» (как и П. А. Плетнев) в соответствии с орфографией шекспировского оригинала, но, может быть, это свидетельствует и о недостаточном знакомстве русского поэта в то время со всеми особенностями английского произношения; с другой стороны, Пушкин тут же пишет «Джюльета» в соответствии с шекспировской Juliet<sup>124</sup>, но не с французской Juliette или немецкой Julia; характерно, что в сцене, переведенной П. А. Плетневым, героиня именуется Юлией. Отметим, кстати, что до середины 30-х годов орфография в английских именах Пушкина отличалась неустойчивостью: в черновом письме к Н. Н. Раевскому (в конце июля 1825 г.) он писал

<sup>121</sup> См., напр.: «Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия «Ромео и Джульетта» хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его примеров, но она так явно входит в его драматическую систему и носит так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почтить сочинением Шекспира» (XI, 83).

<sup>122</sup> Ср. изображение итальянского колорита в пьесе Шекспира «Мера за Мери» и в поэме Пушкина «Анжело».

<sup>123</sup> Пушкин пишет: «После Джульетты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его в представителя италянцева, бывший модным народом Европы, французами XVI века» (XI, 83).

<sup>124</sup> Ср. написание имен шекспировских героинь пьесы «Мера за меру» и пушкинской поэмы «Анжело». Пушкин оставляет имя Джульетта как и у героини Шекспира Juliet, но шекспировская Isabella теряет у него второе -л- и становится Изабеллой. Так, шекспировские имена приобретают у Пушкина звучание, более естественное для русского уха.

«Schakespear» и ему же (30 января 1829 г.): «Scheks<peare>»; с той же неустойчивостью мы встретимся также и в русской орфографической практике начала 30-х годов» (Алексеев 1972, 260. См. примеры, приведенные в статье: Алексеев 1965, 304–313).

На основании примечания, сопровождавшего публикацию заметки в альманахе (“Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина”), П. В. Анненков сделал вывод, что эта заметка являлась частью обширного сочинения Пушкина о Шекспире, недошедшего до нас: «Этого сочинения, однако, нет в бумагах поэта и мы принуждены ограничиться только сбережением самого отрывка, естественного его остатка» (Анненков 1855, 169). Это предположение П. В. Анненкова оспорил М. П. Алексеев, оговариваясь, однако, «что П. А. Плетнев писал Пушкину 21 мая 1830 г.: «Хотелось бы мне, чтоб ты вернул в трактат о Шекспире любимые мои две идеи: 1) спрашивается, зачем перед публикой позволять действующим лицам говорить неприятности? Отвечается: эти лица не подозревают о публике: они решительно одни, как любовник с любовницей, как муж с женой, как Меркутио с Бенволио (нецеремонные друзья)... 2) Для чего в одном произведении помещать прозу, полустихи (т. е. стихи без рифм) и настоящие стихи» (Плетнев 1885, 353). О каком «трактате о Шекспире» идет здесь речь? Может быть, действительно Пушкин предполагал написать статью о Шекспире, для которой успел лишь закончить то, что напечатано Плетневым в «Северных цветах?»» (Алексеев 1972, 261). П. В. Анненков, отмечая то, насколько глубоко Пушкин понимал произведения Шекспира (о чем свидетельствуют, например, черновые варианты писем поэта о «Борисе Годунове»), с сожалением замечает, что “собственно работы над Шекспиром теперь не существует. Блестящим остатком ее могут служить два отрывка: один с разбором Фальстафа, напечатанный посмертным изданием в «Записках» Пушкина, а другой касающийся драмы «Ромео и Юлия» и посмертным изданием пропущенный» (Анненков 1999, 169). Однако М. П. Алексеев опровергает связь между статьей о «Ромео и Юлии» и отрывком о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объединенных заглавием “Table-talk”, которые были написаны не ранее 1834 г.

М. П. Алексеев справедливо замечает: «Во многих рукописях Пушкина за десятилетие, протекшее между 1826–1836 гг., и печатных статьях того же времени имена Шекспира и героев его произведений упоминаются многократно и по разным поводам» (Алексеев 1972, 261–262). Так, Пушкин в черновике заметки «О народности в литературе» (1826) приводит творения великого английского драматурга как достойный пример народности поэзии: «Но мудрено отъять у Шекспира в его Отелло, Гамлета, Мера за меру и проч. достоинства большой народности» (XI, 40); в пушкинских материалах к “Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям” (1827) поэт задается вопросом о “высшей смелости”, о “смелости изобретения, создания, где план обширный объемлет творческою мыслию” и ставит во главу перечня писателей, обладавших этим



качеством Шекспира, опередившего таких гениев мировой литературы, как Данте, Мильтона, Гете и Мольера (XI, 61). В черновике заметки “В зрелой словесности приходит время” 1828 г. мы обнаруживаем такое точное стилистическое замечание: “Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовских шуток” (XI, 73). В пушкинском наброске “О романах В. Скотта” (1829–1830) говорится: “Shakespeare, Гете, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям” (XII, 195). В набросках плана статьи “О народной драме и драме «Марфа Посадница»” (1830) высказаны следующие важные положения: “Шекспир, Гете, влияние его на нынешний французский театр, на нас”, “...важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой”..., “Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ... Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки”(XI, 419).

Как ранее отмечал М. П. Алексеев, заметка Пушкина, опубликованная без его подписи в “Литературной газете” за 25 февраля 1830 года, хотя и “имеет полемический характер, но в то же время свидетельствует о близком его знакомстве с текстом комедии Шекспира “Как вам это понравится” (“As You Like It”)” (Алексеев 1972, 262). Ср.: “В одной из Шекспировских комедий, крестьянка Одрей спрашивает: “Что такое поэзия, вещь ли это *настоящая*?” Не этот ли вопрос, предложенный в ином виде и гораздо велеречивее, находим мы в рассуждении о поэзии романтической, помещенном в одном из Московских журналов 1830 года” (XII, 178). “Эта заметка Пушкина представляет собой иронический отклик на напечатанное в первых номерах “Вестника Европы” за 1830 г. рассуждение о романтической поэзии Н. Н. Надеждина, в котором романтики сопоставлялись с Шекспиром (Надеждин 1830, 15). Надеждин нападал и на Пушкина, когда зывал к “величественным теням Дантов, Кальдеронов и Шекспира при виде безумия, совершаемого, во время их, со столь невежественной самоуверенностью” (Алексеев 1972, 262). Как замечает В. В. Виноградов, “Пушкин был весьма остроумен и язвительен, возражая Надеждину аргументом, заимствованным из того же Шекспира. Пушкин имел в виду 3-ю сцену III действия комедии «Как вам это понравится», где простодушная и невежественная крестьянка Одри (Audrey) никак не может понять, что говорит ей Тачстон, и в частности, что такое поэзия: «Я не знаю, что это значит «поэтическая», — признается Одри. — Значит ли это — честная на словах и на деле? Правдивая ли это вещь?» На это Тачстон отвечает ей: «Поистине нет, потому что самая правдивая поэзия — самый большой вымысел» (Виноградов В. 1939, 462–464). В этом эпизоде как нельзя полно проявилась живая реакция Пушкина на яркие и остроумные ситуации в произведениях Шекспира и других авторов.

Активный интерес к творчеству Шекспира проявился и в общении Пушкина со своими друзьями и коллегами. Подтверждения этому

находятся в многочисленных бумагах, письмах поэта, в его книжном собрании. «Попытки приписать Пушкину другие заметки в той же «Литературной газете» с упоминанием Шекспира или его героев признаны были ошибочными. Тем не менее он внимательно следил за этим изданием, принимал близкое участие в подборе для него литературных материалов, в которых постоянно встречается имя Шекспира<sup>125</sup>. Разумеется, он знал, что в том же 1830 г. сам издатель «Литературной газеты» А. А. Дельвиг весьма сурово отозвался о переведенном с немецкого А. Ротчевым «Макбете» Шекспира (СПб., 1830), осужденном также большинством других русских журналистов» (Алексеев 1972, 263–264). В «Литературной газете» за 22 ноября 1830 года (стр. 244–245) мы находим следующую оценку, данную этому переводу А. А. Дельвигом: «Перевод Макбета с немецкого языка доказывает все непочтение к превосходному творению Шекспира. Перелистываешь книгу и изумляешься. Не зная английского языка, наш поэт мог найти человека, который показал бы ему, как по-русски пишутся английские собственные имена. Он и о том не подумал. Он пишет Шакспир вместо Шекспир, лади вместо леди, у него Макдуф — то Макдуф, то Макдоф, а Фейф, то Фива, то Фивы!! Нет, Макбет еще не переведен у нас» (Дельвиг 1934, 505). Весной 1833 года Пушкин мог познакомиться с неудачным переводом «Венецианского купца» Шекспира, который сделал В. А. Якимов<sup>126</sup>. В. Ф. Одоевский зазывал поэта к себе на чтение этого перевода самим автором, но попал ли на него поэт или нет, точно сказать невозможно. М. П. Алексеев предположил, что «Пушкин, вероятно, уклонился от присутствия на этом чтении, так как уже знал от М. П. Погодина и из отзывов московской печати о бездарнейших переводах харьковского профессора В. А. Якимова» (Алексеев 1972, 264). Б. Л. Модзалевский, исследуя библиотеку Пушкина, обнаружил перевод «Отелло» И. И. Панаева, который был издан в 1836 году (Модзалевский 1910, 115, № 424). Эта книга с надписью переводчика сохранилась среди других книг Пушкина<sup>127</sup>.

М. П. Алексеев приводит и другие примеры интереса Пушкина к творениям английского драматурга: «...Пушкин также содействовал появлению новых переложений: так, именно он посоветовал А. Ф. Вельтману «преобразовать» комедию Шекспира «Сон в летнюю ночь» в либретто волшебной оперы для постановки в театре с музыкой русского композитора; Вельтман воспользовался советом Пушкина, очень

<sup>125</sup> Например, безымянная статья Кюхельбекера «Мысли о Макбете» появилась в «Литературной газете» 1830 г. в седьмом номере, который подготовил к печати с помощью О. М. Сомова сам Пушкин. Ю. Д. Левин доказал, что статья ссыльного декабриста является предисловием к переводу «Макбета», который был закончен в ноябре или декабре 1828 г. (Левин 1961, 191–192).

<sup>126</sup> Подробнее о Пушкине и Якимове см. комментарии Л. Б. Модзалевского (Пушкин 1926–1935. Т. III, 572–573).

<sup>127</sup> Пьеса в этом переводе была представлена публике 21 декабря 1836 года на бенефисе Я. Брянского в Александринском театре. Музыка к этому спектаклю написал В. Ф. Одоевский под псевдонимом «аббат Иринуис» был хорошо известен Пушкину. См.: Одоевский 1956, 556–557.

интересовавшимся этим предприятием, но смог выполнить «либретто» лишь с большим запозданием; сначала эта пьеса называлась «Сон в Ивановскую ночь» и в первой редакции была представлена в цензуру 15 января 1837 г., незадолго до смерти Пушкина; издана же была она в новой переработанной редакции под заглавием «Волшебная ночь» лишь в 1844 году» (Алексеев 1972, 264–265). Ю. Д. Левин писал по этому поводу: «Удалось разыскать первоначальный набросок предисловия Вельтмана к «Волшебной ночи», из которого становится ясным замысел Пушкина. Великий поэт мечтал о создании на основе шекспировской комедии яркого, чарующего, фантастического спектакля. «Этот сюжет для оперы, — писал Вельтман, — есть выбор Пушкина: в *Midsummer night's dream* он видел все очарование, которое может придать этой пьесе прекрасная музыка и щедрая постановка»» (Левин 1966, 83–92).

М. П. Алексеев утверждает: «Пушкина несомненно интересовали сюжетные аналогии к пьесам Шекспира: об этом свидетельствуют уже цитированная выше заметка о «Ромео и Джульетте» из «Северных цветов» или слова: «самые народные траг<едии> Шексп<ира> заимствованы из италия<нских> новелей» (из его отзыва об Озере в статье «О драме», 1830; XI, 179)». В том же 1830–м году Пушкин пишет заметку «О романах Вальтера Скотта», в которой он проводит интересное сопоставление В. Скотта с Шекспиром и Гете: «Sh<akespeare>, Gete, W.<alter> Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои фр<анцузские>) на холопей, передразнивающих *la dignité et la noblesse*. Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole n'a rien d'affecté, de théâtral même dans les circonstances solennelles — car les grandes circonstances leur sont familières<sup>128</sup>» (XII, 195).

Суждения поэта в неопубликованных при его жизни критических набросках об отдельных образах шекспировских драм, упоминание имени Шекспира, его произведений в прозаических и стихотворных творениях Пушкина, сознательные и интуитивные отклики на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки составляют бесспорное доказательство пушкинского знакомства с современной критической литературой, посвященной английскому гению.

М. П. Алексеев упоминает о якобы высказанном Пушкиным «резко отрицательном отзыве о немецких критиках Шекспира», но мнение, приведенное Ксенофонтом Полевым в его «Записках»<sup>129</sup>, вызвало полемику между исследователями. Так, если М. П. Алексеев оспаривает подлинность этого высказывания (Алексеев 1972, 266), то Г. О. Винокур

<sup>128</sup> Перевод: «достоинство и благородство. Они держатся просто в обычных жизненных обстоятельствах, в их речах нет ничего искусственного, театрального, даже в торжественных обстоятельствах, — ибо подобные обстоятельства им привычны» (франц.) (XII, 482)

<sup>129</sup> «Немцы видят в Шекспире черт знает что, тогда как он просто, без всяких умствований говорил, что было у него на душе, не стесняясь никакой теорией. Тут он выразительно напомнил о неблагопристойностях, встречаемых у Шекспира, и прибавил, что это был гениальный мужичок» (Полевой 1888, 199).

(Винокур 1935, 491) и Б. С. Мейлах (Мейлах 1958, 444) принимают это высказывание за пушкинское.

В собрании анекдотов, афоризмов и прочих высказываний, названных Пушкиным по аналогии с книгами В. Хэзлитта и С. Кольриджа<sup>130</sup> "Table-talk" («Застольные беседы»), содержатся две пушкинские заметки о Шекспире и шекспировских героях<sup>131</sup>, которые поэт записал на бумагу в период между 1834–36 гг. Размышляя о человеческой природе, более склонной к осуждению, нежели к похвале, и ссылаясь при этом на Макиавелли, Пушкин не смог воздержаться от очередного выпада в сторону противников Шекспира: «Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т.п.» (XII, 157)<sup>132</sup>.

В крошечной заметке, в которой Пушкин сопоставляет шекспировского Отелло и вольтеровского Орозмана из «Заиры» (седьмой по счету, установленному в ходе сверки с подлинными рукописями О. С. Соловьевой: Соловьева 1964, 41, № 1134), Пушкин писал: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих:

Je ne suis point jaloux ... Si je l'étais jamais!...»<sup>133</sup> (XII, 157)

Б. В. Томашевский предположил, что это сравнение героев Шекспира и Вольтера было подсказано Пушкину «возникшим во французской критике обсуждением вопроса о судьбе «Отелло» во французской драматургии в связи с переводом А. де Виньи (1829); как известно, «Заира» была первой попыткой приспособления сюжета «Отелло» на французской сцене» (Томашевский 1960, 14). М. П. Алексеев объясняет появление этой заметки новыми успехами Пушкина в овладении подлинным текстом Шекспира, а не старыми симпатиями поэта к Вольтеру (Алексеев 1972, 268). Исследователь также вспоминает пушкинский ответ на критические

<sup>130</sup> Hezlitt, William. Table-talk: or original essays. Paris, 1825, 2 vols; Specimens of the Table-talk of the late Samuel Taylor Coleridge. London, 1835. См: Модзалевский 1910, 246, № 974 и 198, № 760. Ср.: Яковлев 1926, 139–140.

<sup>131</sup> Заметки Пушкина об Отелло (VII) и о Шейлоке, Анджело и Фальстафе (XVIII) были впервые опубликованы в «Современнике» (1837. Т. VIII. № 4. С. 226 и 234–236).

<sup>132</sup> Один из примеров столь ревностного отношения Пушкина к имени Шекспира можно обнаружить в мистификации «Последний из свойственников Иоанны Д'Арк», которая была напечатана уже после смерти поэта. В вымышленной подделке поэт мстит Вольтеру за его комментарий, сделанный в предисловии к «Семирамиде», когда тот, говоря о «Гамлете», писал: «Можно подумать, что это произведение плод воображения пьяного дикаря». Теперь, пользуясь сравнением самого Вольтера, Пушкин вкладывает в уста анонимного английского журналиста следующие слова об авторе «Орлеанской девственницы»: «Он сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и, как пьяный дикарь, пляшет около своего потешного огня» (XII, 351).

<sup>133</sup> Перевод: "Я совсем не ревнив... Если б я был ревнивым!" Вольтер в свое время находился под сильным влиянием Шекспира. Подробнее см.: Томашевский 1960, 13–14.

замечания по поводу поэмы «Полтава», когда поэт, возражая возмущенному критику, заявлявшему, «что отроду не видано, чтоб женщина влюбилась в старика», отвечал, что «любовь есть самая своенравная страсть» и наряду с примерами из жизни и преданий приводит чисто литературный аргумент: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» (XI, 158). Интересно, что примеры шекспировского понимания непредсказуемой природы любовных отношений стали для Пушкина определенным эталоном и критерием как в полемических спорах, так и при создании его собственных творений. «Тот же пример из Шекспира, подтверждающий на этот раз «своенравие» или, скорее, «своеволие» поэта при выборе им поэтической темы, находим мы во второй главе «Египетских ночей» (1835) в импровизации итальянца, стихах, «сохранившихся в памяти Чарского» (Ibid.):

Зачем арапа своего  
Младая любит Дездемона,  
Как месяц любит ночи мглу?  
Затем, что ветру и орлу  
И сердцу девы нет закона.  
Таков поэт: как Аквилон,  
Что хочет, то и носит он —  
Орлу подобно, он летает  
И, не спросясь ни у кого,  
Как Дездемона избирает  
Кумир для сердца своего.  
(VIII, 269)

Отмечая особую популярность, которой в середине 30-х годов пользовалась пьеса «Отелло», М. П. Алексеев приводит в качестве примера два стихотворения И. И. Козлова «Романс Дездемоны» и «К тени Дездемоны», которые вышли в «Северных цветах» в 1830–1831 гг. Сюжет из шекспировского «Отелло» пересказан в стихотворении Э. Легуве «Последний день Помпеи», которое в 1836–1837 г.г. перевел А. И. Полежаев (Алексеев 1972, 266).

Любовь стареющего шекспировского мавра к молодой белой женщине не могла не отразиться в сюжете другого пушкинского произведения, имевшего личное отношение к поэту, который и сам был на четверть арапом. Сходные муки страсти испытал дед Пушкина Ганнибал Ибрагим, стоявший на службе у Петра I. Ему благодарный потомок посвятил своего «Арапа Петра Великого» (1827–1829). Исследователи чаще обращали внимание только на автобиографичность романа и его связь с традицией Вальтера Скотта (Алексеев 1972, 266), тогда как Л. И. Вольперт резонно полагает: «Образ Отелло значим для всех планов «Арапа Петра Великого» — автобиографического, исторического, психологического. Занимательно, что мысль о литературной обработке жизнеописания Ганнибала приходит к Пушкину в момент кульминации его увлечения Шекспиром. Думается, уже тогда в сознании поэта за

фигурой прадеда возник образ шекспировского мавра» (Вольперт 1986, 213–214). В доказательство своих наблюдений исследовательница отсылает нас к отрывку 1824 года «Как жениться задумал царский арап». Ключ к разгадке образа Арапа Л. И. Вольперт видит в пушкинской характеристике шекспировского мавра<sup>134</sup>: «Шекспир, создавая Отелло, как будто угадал исторического двойника своего героя в далекой России. Жизнь вымышленного персонажа удивительным образом пересеклась со многими сторонами биографии Абрама Ганнибала. Отелло, как и Ганнибал, — черный, мавр, он, как и тот, царственного происхождения, полководец на службе чужой и далекой страны, знавший трагические переломы судьбы, женившийся на белой женщине и испытывавший яростные приступы ревности» (Вольперт 1986, 214).

Между тем, исследователи не раз отмечали, что, пересказывая жизнь прадеда, Пушкин далеко не буквально следил за точностью излагаемых исторических фактов и даже сознательно изменял их (Леец 1980; Телетова 1981): «Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима синтетичен, — считает Л. И. Вольперт. — В нем проглядывают одновременно черты исторической личности — прадеда поэта, светского человека пушкинской поры, самого поэта и, как нам представляется, черты Отелло. Пушкин уловил секрет мастерства Шекспира, сумевшего наградить немолодого мавра неотразимым обаянием. Самое главное в Отелло — его способность к героическому деянию» (Вольперт 1986, 214). Исследовательница отмечает очевидное сходство судеб героев: «Отелло помещен Шекспиром в кипящую атмосферу Венеции, сражающейся с турками. Венецианская республика показана как государство нового типа: ломаются привычные средневековые нормы, возникают новые представления о справедливости, законности, правах личности. Дож, не колеблясь, в трудную минуту ставит во главу флота черного мавра. Параллель со сражающейся со шведами Россией, напоминающей «огромную мастеровую» (VIII, 13), напрашивается сама собой. Ибрагим счастлив участвовать во всех преобразованиях Петра, так же как Отелло в сражениях Венеции» (Ibid). Подобные параллельные места в шекспировской пьесе и пушкинском романе очевидны в психологически верном изображении зарождения любви и развития отношений черного арапа и белой женщины, в теме ревности.

Конечно, для своего воспитанного по всем светским канонам предка Пушкин выбирает совсем другую, цивилизованную модель поведения, но, как справедливо указывает Л. И. Вольперт, тема ревности в романе имеет автобиографический характер. «Эта тема нашла отражение в пушкинской лирике середины двадцатых годов («Простишь ли мне ревнивые мечты», 1823; «Сожженное письмо», 1825), в выборе для перевода отрывка из “Orlando Furioso” Ариосто (1826), в котором Орландо охвачен приступом ревности к Мавру Медору. Пушкинисты задавались вопросом, почему из большой поэмы Пушкин выбрал именно этот отрывок и именно в это

<sup>134</sup> «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (XII, 157).

время. Можно предположить, что тема ревности к сопернику–мавру отвечала автобиографическому интересу и замыслу романа о Ганнибале» (Вольперт 1986, 214). О том, стала ли эта роковая черта характера великого русского поэта причиной его трагической гибели, можно поспорить, но очевидно, однако, то, что Пушкин воспринимает близкую по духу шекспировскую традицию, углубляет и укрупняет ее, создает свою оригинальную концепцию прозы.

Условно названная заметка «Шейлок, Анджело и Фальстаф» представляет собой более обстоятельное сравнение характеров героев шекспировских пьес с персонажами комедий Мольера: «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» (XII, 159–160).

Пушкин противопоставляет типы скупцов, созданные Шекспиром и Мольером, и приходит к выводу, что шекспировский Шейлок гораздо разностороннее Гарпагона Мольера: «У Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (XII, 160) «В этой заметке, – говорит Б. В. Томашевский, – особенно характерно противопоставление имен Мольера и Шекспира. Имя Мольера было синонимом комедии, имя Шекспира – трагедии. Система Мольера – система классицизма, Шекспир – образец романтиков» (Томашевский 1960, 267).

Поэт подробно останавливается на характеристике Фальстафа. По его словам, «нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии» (XII, 160)<sup>135</sup>. Разбирая характер Джона Фальстафа, Пушкин приходит к выводу, «что главная черта его есть сластолюбие: смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят. Он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою». Второй важной чертой героя Шекспира поэт считает трусость: «он трус, но проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой» (XII, 160). Далее, продолжает поэт, попутно замечая и некоторые из достоинств шекспировского антигероя: «Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изредко выдавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the Sack)<sup>136</sup>, жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность» (XII, 160).

<sup>135</sup> По свидетельству М. П. Алексеева, эта характеристика пользуется «международным признанием и хорошо известна английским шекспироведам» (Алексеев 1972, 270).

<sup>136</sup> Говоря об употреблении Пушкиным слова «the sack», М. П. Алексеев делает вывод, «что Пушкину был в это время доступен английский текст шекспировской

В своем разборе литературного героя Пушкин не мог удержаться от анекдотического примера из собственной жизни и вспомнил своего знакомого Александра Львовича Давыдова и его сына Владимира, коих поэт окрестил Фальстафами вторым и третьим. Одно оригинальное отличие от шекспировского создания имел наш отечественный Фальстаф – он был женат, и поэт с сожалением заключает: «Шекспир не успел женить своего холостяка. Фальстаф умер у своих приятельниц, не успев быть ни рогатым супругом, ни отцом семейства; сколько сцен, потерянных для кисти Шекспира!» (XII, 160).

### 4.3 «Шекспировский текст» в стихах и прозе

Еще М. П. Алексеев заметил, что не все ссылки русского поэта на Шекспира «или даже цитаты из его произведений восходят прямо к шекспировскому тексту; иногда они опосредованы каким-либо иностранным или русским источником» (Алексеев 1972, 283). Так, в повести «Гробовщик» (1830) Пушкин использовал сцену с могильщиками из «Гамлета» (д. 5, сц. 1), но на основании пушкинского замечания («Просвещенный читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми», VIII, 89) исследователь, вслед за Д. П. Якубовичем (Якубович 1928, 111–112), делает вывод, что XXIV глава «Ламмермурской невесты» непосредственно повлияла на русского гения. Впрочем, с нашей точки зрения, вывод этот не бесспорен, так как к этому времени Пушкин уже читал «Гамлета». Скорее всего, оба английских автора, а точнее их произведения в равной степени повлияли на восприимчивый гений русского поэта. Английская цитата из шекспировской трагедии Ричарда III (д. V, сц. 4) «A horse, a horse! My kingdom for a horse!» в пушкинском письме П. А. Вяземскому от 11 июня 1831 г., по мнению М. П. Алексеева, также ведет нас не к шекспировскому тексту, а к эпиграфу стихотворения Вяземского «Прогулка в степи», напечатанного в «Литературной газете» (1831, 16 января). В пушкинском «Сонете» (1830) упомянуто имя Шекспира – «творца Макбета» (III, 214), создателя книги сонетов, но, как утверждает М. П. Алексеев со ссылкой на Н. В. Яковлева (Яковлев 1926, 122–124), «это упоминание, и все стихотворение Пушкина в целом восходят одновременно к стихотворению Вордсворта (“Scorn not the sonnet, critic”) и к подражанию ему Сент-Бева (“Ne ris point des sonnets, ó, critique poqueur”): в обоих этих стихотворениях, английском и французском, Шекспир назван – у Вордсворта мы находим сравнение сонета Шекспира с «ключом, отмыкающим сердце», в более обычной связи Шекспир

---

хроники «Генрих IV» и «Веселых виндзорских кумушек», в которых выведен этот герой и где действительно не один раз упоминается данное слово в значении белого вина, привозившегося в Англию из Испании и с Канарских островов» (Алексеев 1972, 270–271).



упомянут Сент Бевом» (Алексеев 1972, 284). И, наконец со ссылкой на М. Н. Розанова (Розанов 1930, 124), М. П. Алексеев вспоминает позднее стихотворение поэта «Не дорого ценю я громкие права» (1836), в котором Пушкин цитирует знаменитое восклицание Гамлета «Слова, слова, слова» (III, 420). Оба исследователя приходят к выводу, что поскольку первоначальное название стиха было не «Из Пиндемонта», а зачеркнутое поэтом в рукописи «Из Alfred Musset», то именно реально существующее стихотворение А. Мюссе и вдохновило Пушкина, напомнив ему восклицание Гамлета. Хотя стих «Все это (видите ль) слова, слова, слова» и начинался: «Как Гамлет», в конечной редакции имя датского принца попало лишь в примечание к стиху.

Анализируя стихотворение Пушкина «Воспоминание» (1828), А. П. Бриггс отмечает сходство его неожиданной концовки («Но строк печальных не смываю») с конечными двустопными многими сонетов Шекспира. В качестве примеров исследователь называет шекспировские сонеты 12 и 19, в которых кода перевертывает все, что было сказано прежде (Briggs 1983, 88). Это сравнение Пушкина с Шекспиром для нас значимо еще и потому, что далее А. П. Бриггс развивает тезис о том, что в этой конечной строке «Воспоминания» выразилась мудрость Пушкина, выстрадавшая тяжелым опытом жизненных трудностей. В стихотворении Пушкина отразилось не только сходство в поэтике «неожиданного», которой пользовался поэт, но и его глубокая духовная близость с Шекспиром.

В стихотворении «Калмычке» (1829) условная риторическая «фигура Шекспира» позволила поэту выразить ироничное отношение к тем, кто в своих поверхностных представлениях о культуре и цивилизации недооценивал великого англичанина:

Ты не лепечешь по-французски,  
Ты шелком не сжимаешь ног;  
По-английски пред самоваром  
Узором хлеба не крошишь,  
Не восхищаешься Сен-Маром,  
Слегка Шекспира не ценишь... (III, 159)

Типичный романтический прием отрицательных сравнений и восхваления дикой жизни приобретает у Пушкина новый оттенок и направлен, конечно, не против чтения Шекспира<sup>137</sup>, а против «подражательного увлечения Шекспиром светских модниц», для которых Пушкин считал более уместным «полное, но естественное неведение» (Алексеев 1972, 272).

Драматические опыты Пушкина не ограничились созданием одного «Бориса Годунова». Шекспировское влияние отразилось в «маленьких трагедиях», написанных в болдинскую осень 1830 года. Пушкин

<sup>137</sup> Пушкинское слово «не ценишь» имеет положительный оттенок, который бы отсутствовал, если бы поэт выбрал другое слово — например, «не бранишь». (III, 726).

экспериментирует с классической драматической формой, останавливаясь на малых сценических этюдах — «изучениях», как их определял сам поэт (Алексеев 1972, 273). Одним из образцов для создания «маленьких трагедий» М. П. Алексеев называет «Драматические сцены» Барри Корнуола, которые сохранили «связь с техникой и манерой английской драматургии начала XVII в., что подчеркнуто, в частности, и некоторыми эпиграфами «сцен» Корнуола, заимствованными также из Шекспира» (Алексеев 1972, 273).

Сходство между «маленькими трагедиями» и пьесами Шекспира исследователи заметили довольно рано. Так, например, С. П. Шевырев в статье, посвященной выходу последних томов посмертного издания Пушкина, отметил в 1841 году сходство между пушкинским «Каменным гостем» и шекспировской трагедией «Ричард III»<sup>138</sup>: «Сцены Дон Жуана с Доной Анной напоминают много сцену в Ричарде III между Глостером (Ричард III) и леди Анной<sup>139</sup>, вдовой Эдуарда, принца Валлийского, даже до подробности кинжала, который Дон Жуан, как Глостер, употребляет хитрым средством для довершения победы. Положение совершенно одно и то же; не мудрено, что Пушкин и без подражания, без подущения памяти, сошелся нечаянно в некоторых чертах с первым драматическим гением мира» (Шевырев 1841, 246). Мнения о сходстве этих сцен также придерживался В. Волькенштейн, с той лишь разницей, что признавал, что у Шекспира «ситуация еще более острая» (Волькенштейн 1960, 73). (Имеется в виду начало «Ричарда III», знаменитая 2-я сцена I акта, в

<sup>138</sup> Интересное предположение о формальной связи «Каменного гостя» с «Моцартом и Сальери» было сделано П. В. Анненковым, который решил, что мысль о Моцарте породила и мысль о его герое, поскольку эпиграфом к пьесе был взят стих из либретто оперы Моцарта «Дон Жуан» (Анненков 1999, 280). Но, как замечает М. М. Покровский, связь между этими двумя, как, впрочем, и другими драматическими произведениями, включая «Каменного гостя» и «Бориса Годунова», «есть и более глубокая, внутренняя связь». Далее М. М. Покровский напоминает о том, «что в шекспировский период Пушкина с особой силой интересуется тема о сильных, пробуждающих в человеке кровожадность, страстях и их трагическом действии на душу», делает вывод, что общая тема пушкинских — любовь, «чувство в известной стадии кровожадное», будь то любовь к женщине Дон Жуана (ночь с Лаурой рядом с неостывшим трупом Карлоса, циничное обращение со статуей убитого им Командора, ухаживание за Донной Анной), страсть к деньгам (скупость в «Скупом Рыцаре» сравнивается с влюбленностью), одержимость властью (в «Борисе Годунове» влюбленность сопоставляется с славоблием: «не так ли Мы смолоду влюбляемся и алчем Утех любви, но только утолим Сердечный глад мгновенным обладаньем, Уж охладев, скучаем и томимся»), все это всего лишь «разные формы страстного влечения к обладанию». Именно о такой страсти к обладанию, соседствующей с кровожадностью, предупреждал Борис Годунов сына Федора: «Кто чувствами в порочных наслаждениях В младые дни привыкнул утопать, Тот, возмужав, угрюм и кровожаден, И ум его безвременно темнеет». (Покровский 1910, 16).

<sup>139</sup> По поводу этой сцены, «смеси симуляции и влюбленности», Б. В. Томашевский писал следующее: «Она параллельна шекспировской сцене из «Ричарда III». Но расхождение Пушкина с Шекспиром в данной сцене показывает, что техника Пушкина — не техника Шекспира. Глостер во II сцене I акта остается злодеем и притворщиком, осуществляющим свой замысел. Рассудочность героя рондит трагедии Шекспира с трагедиями классиков. У Пушкина побежденным является Дон Гуан <...> Непостоянство пушкинского Дон Гуана совершенно не сходно с притворством мольеровского соблазителя-жуира» (Томашевский 1960, 312).

которой Ричард смог обольстить Анну, оплакивающую своего мужа Эдварда и свекра Генриха IV, убийцей которых и был сам Ричард)<sup>140</sup>.

Иного мнения придерживается Л. С. Осоват: «Однако Пушкин и здесь не просто воспользовался сюжетной схемой названной сцены, но подверг ее существенной переакцентуации: в его трагедии «обольститель» — сам, в сущности, обольщен, «обманщик» — сам обманут, вернее, обманывается» (Осоват 1995, 56). Их главное различие: «У Шекспира — поединок двух сильных натур, в котором победу одерживает более сильная и коварная. У Пушкина поединка, в сущности, нет: ослепленному любовью Дон Гуану не противостоит, а идет навстречу Дона Анна, которая исподволь завоевывает мужчину, предоставляя ему считать завоевателем себя. Глостер покоряет Леди Анну ложью, грубой лестью, но всегда более дьявольским напором, которому она мало-помалу уступает. Дон Гуан не прибегает ни ко лжи, ни к лести; красноречие и острословие Глостера блекнут рядом с жестокой наготой его признания, ставящего Дону Анну лицом к лицу с непосильной для нее правдой: «Я Дон Гуан, и я тебя люблю». В этот момент «просто художник» как бы приходит на помощь влюбленному человеку; Дон Гуан здесь — снова гений, и клокочущая в его словах демоническая энергия, пробудившаяся «смерти на краю» (ведь он слепо верит возлюбленной и готов даже на гибель от ее руки), повергает Дону Анну в смятение» (Ibid.).

Характерное обыгрывание шекспировской техники исследователи обнаруживают в заключительном вопросе «Каменного гостя» («Кто там идет?»): «Он создает у читателя впечатление, что перед нами отрывок чего-то большего. На самом деле это обычный после Шекспира (а может быть, появившийся и раньше) прием переключения действия. Так

<sup>140</sup> Интересное мнение высказала А. А. Ахматова: «Если сцена объяснения Гуана с Долой Анной и восходит к «Ричарду III» Шекспира, то ведь Ричард — законченный злодей, а не профессиональный соблазнитель, и действует он из соображений политических, а отнюдь не любовных, что он тут же и разъясняет зрителям. Этим Пушкин хотел сказать, что его Гуан может действовать по легкомыслию как злодей, хотя он только великосветский повеса». Далее А. А. Ахматова делает еще более точное замечание, никем не высказанное, сравнивая заключительную сцену трагедии «Каменный гость» с 2 сценой I акта (в тексте, который был в библиотеке у Пушкина, это 2 сцена II акта; в разных изданиях сцены и акты разбиты по-разному) «Ромео и Джульетта», слова Доны Анны и Джульетты:

Пушкин: <i>Дона Анна</i> Но как могли придти	Шекспир: <i>Juliet</i> How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?	А. Ахматова: <i>Джулия</i> Как ты пришел сюда, скажи мне, и каким путем?..
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,	And the place death, considering who thou art,	И это место для тебя — смерть, потому что это ты,
И ваша смерть была бы неизбежна. (VII, 169)	If any of my kinsmen find thee here. (Romeo and Juliet. Act II, sc.1).	Если кто-либо из моих родичей найдет тебя здесь.

Таким образом, А. А. Ахматова обнаружила еще одно шекспировское место в пушкинском «Каменном госте», которое хоть и не было напрямую связано с сюжетной фабулой пьесы Шекспира, но явно имело подобную же эмоциональную насыщенность (Ахматова 1958, 189).

вопросом «Офелия?» кончается монолог Гамлета; так у Пушкина в «Каменном госте» в момент триумфа Дон Гуана Дона Анна спрашивает: «Что там за стук?» — и входит Статуя (т. е. Возмездие и Смерть). Вопрос указывает на законченность наброска. Очень похожая ситуация есть и в комедии Шекспира «Мера за меру». Точно такой же вопрос: «Кто там идет?» (в ответ на стук в дверь темницы) — прерывает монолог Клавдио на следующих словах: «Пусть она (смерть) придет!». Можно полагать, что именно этот, драматически очень эффектный прием послужил отдельным образцом для финала «Каменного гостя»...» (Беляк, Виролайнен 1991, 107).

Говоря о шекспировском влиянии в «Каменном госте» Пушкина, нельзя не упомянуть о «Доне Жуане» Байрона, который, хотя и проиграл соревнование с Шекспиром как трагик, но поражал русского поэта «шекспировским разнообразием» (XI, 64).

Параллельные места из произведений Шекспира отмечались исследователями и в «Скупом рыцаре», хотя М. П. Алексеев заметил по этому поводу: «Яркий колорит западноевропейского средневековья, сообщенный Пушкиным этому произведению, а также ссылка его на мифического «Ченстона» долгое время заставляли русских критиков подозревать существование западного оригинала «Скупого рыцаря» (Алексеев 1972, 273–274). Первым шекспировское присутствие в этой «сцене» отметил еще Белинский: «По выдержанности характеров (скряги, его сына, герцога, жида), по мастерскому расположению, по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и окончательности, — словом, по всему эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира» (Белинский 1953–1959. Т. 7, 563). И. С. Тургенев в письме к П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 года процитировал из монолога Скупца стихи о совести, которые, как ему казалось, «носят слишком резкий отпечаток нерусского происхождения»:

<...> Иль скажет сын,  
 Что сердце у меня обросло мохом,  
 Что я не знал желаний, что меня  
 И совесть никогда не грызла, совесть,  
 Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,  
 Незванный гость, докучный собеседник,  
 Заимодавец грубый, эта ведьма,  
 От коей меркнет месяц и могилы  
 Смущаются и мертвых высылают?... (VII, 113)

Тургенев сделал вывод: «Чистая английская, шекспировская манера» (Тургенев 1961. Т. II, 121).

Н. О. Лернер привел несколько мест из пьес Шекспира, таких, как мрачная картина могил, извергающих мертвецов, которая встречается у него неоднократно, что дает основание видеть у Пушкина шекспировский след (Лернер 1929, 218–220). В «Рассказах о Пушкине» Н. О. Лернер

припоминает слова Макбета, когда он видит дух убитого Банко и говорит: «Если склепы и наши могилы высылают назад тех, кого мы похоронили, то наши памятники должны быть утробами коршунов» (д. III, сц. 4). Похожую сцену исхода мертвых из могил он находит в словах Просперо в «Буре» (д. V, сц. 1). И Гамлет спрашивает призрака отца (д. I, сц. 4):

Why the sepulchre,  
Where in we saw thee quietly in – urn'd,  
Hath op'd his ponderous and marble jaws,  
To cast you up again! (1863: I, 4, p. 911)<sup>141</sup>

В монологе Гамлета упоминается «тот колдовской час ночи, когда гроба зияют и заразой ад дышит в мир» (д. III, сц. 2), во II части хроники «Король Генрих IV» описывается зловещая ночь, когда «призраки разверзают свои могилы» (д. I, сц. 4). «Воображение Пушкина, – говорит Н. О. Лернер, – восприняло это создание Шекспирова воображения. Наш поэт обогатил пленивший его образ одной деталью, еще живее и мрачнее: у него могилы “смущаются”» (Лернер 1929, 218–220). А. Долинин указал на сходство «Скупого рыцаря» с двенадцатой сценой пятого акта комедии (Долинин 1992, 183). Ю. Д. Левин сравнивал поэтику метафоры Пушкина с поэтикой Шекспира и «английского маньеризма» (Левин 1969, 17–20).

Т. Шоу рассмотрел тавтологическую рифму в этом отрывке Пушкина: *совесть – совесть*. Исследователь приходит к выводу, что в «Венецианском купце» слово *remorse* употребляется один только раз, когда герцог на суде выражает надежду, что Шейлок выкажет *remorse* (акт 4, сц. 1; 1824: 167). Да и здесь оно употреблено в устаревшем значении 'жалость' (см., напр., Shakespeare 1974: 275, примеч.) и соответственно переведено как *piti* у Гизо–Летурнера (Shakespeare 1821, 13: 390). Русская параллель слову *remorse*, 'угрызение совести', соответствует этимологическому значению английского слова – барон лишь слегка меняет форму фразеологизма, когда говорит, будто его «совесть никогда не грызла», а затем начинает развертывать этот образ. В этом трагическая сторона трагикомедии баронова характера – именно она отличает его от Шейлока и Гарпагона» (Шоу 2002, 382).

Пушкинский скупец готов восстать из могилы «сторожевою тенью», только бы защитит от расточительного наследника свои сокровища. В этом сатанинском отвержении успокоения после смерти тоже есть проявление какого-то шекспировского мистицизма<sup>142</sup>, еще более усиленного: «Пушкин дает в своей трагедии философию, психологию и поэзию скупости, переходящую в трагедию скупости: золото переходит в

<sup>141</sup> «Зачем гробница,  
В которой был ты мирно упокоен,  
Разъяв свой тяжкий мраморный оскал,  
Тебя извергла вновь?» (Шекспир 1960. Т. 6, 30; перевод М. Л. Лозинского).

<sup>142</sup> Отдаленные черты драматической фантастики Шекспира можно различить в образе незнакомца, заказывающего Моцарту реквием в «Моцарте и Сальери» Пушкина.

руки недостойного наследника, а вчерашний властелин мира — только раб своей страсти» (Позов 1998, 108).

В «Каменном госте» А. А. Белый, объясняя смысл чудесного кивка головы статуи Командора в ответ на приглашение Дон Гуана, видит в этом фантастическом жесте подражание Шекспиру, чьи пьесы изобилуют разного рода призраками, ведьмами и духами, и вспоминает слова госпожи де Сталь, которая говорила, что «чудесное здесь не что иное, как ожившие призраки, роящиеся в воображении героя. Это не безжизненные мифологические божества, вмешивающиеся в дела людей и якобы диктующие им свою волю, это воплощенные грезы человека, волнуемого бурными страстями. Сверхъестественные фигуры у Шекспира всегда исполнены философского значения. Когда ведьмы пророчат Макбету, всякий понимает, что в этих уродливых фигурах автор воплотил борьбу честолюбия и добродетели» (Сталь 1988, 193). Подобным образом А. А. Белый объяснял появление ожившей статуи «как проявления состязания двух противоположных устремлений в душе Дон Гуана» (Белый 1996, 70–71).

Далеко не все исследователи считали шекспировское присутствие в «маленьких трагедиях» неоспоримым. Так, например, Ю. Спасский полагал, что при создании образа скряги в «Скупом рыцаре» Пушкин шел не столько шекспировским, сколько мольеровским путем (Спасский 1937, 416): первоначально пьеса называлась просто «Скупой», как и пьеса Мольера (1669), другая пьеса «Каменный гость» была написана в Болдино на сюжет мольеровской комедии «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665)<sup>143</sup>. Впрочем, Б. В. Томашевский весьма точно раскрыл характер разработки Пушкиным мольеровских сюжетов: «Исходным пунктом для драматических опытов Пушкина был театр. Так, в данном случае исходным моментом является «Каменный пир» Мольера. Но из пьесы французского драматурга берется лишь сюжет в его наиболее общих чертах, две–три драматические ситуации чисто сценического порядка, и совершенно изменяется система характеристики героев. В этом отношении Пушкин готов следовать Шекспиру, Моцарту, современной драме, современному роману, но не Мольеру» (Томашевский 1960, 309).

Т. Шоу обратил внимание на то, что Пушкин в заметке о шекспировском Шейлоке (из «Венецианского купца») и мольеровском Гарпагоне (из «Скупого») из «Table-talk» (XII, 159–160) сам указал «на два литературных произведения, с которыми следует сопоставлять его «Скупого рыцаря»» (Шоу 2002, 367). Несмотря на то, что обычно «пушкинская пьеса сравнивается прежде всего со «Скупым» Мольера, а Шекспир привлекается главным образом в связи с некоторыми образами в длинном — и совершенно не шейлоковском — монологе барона (сцена

<sup>143</sup> Первым, кто разработал легенду о Дон Жуане, был испанский драматург Тирсо де Молина (1571–1648), позже эта тема получила разработку в произведениях многих авторов, в том числе в опере Моцарта и в поэме Байрона.

2)», исследователь доказал, «что Пушкин опирался на шекспировского «Венецианского купца» более разнообразно» (Ibid.).

Решая вопрос о характере барона, Т. Шоу отмечает его отличие от шекспировского скупца: «Он сложен, но это не та сложность, какая была у Шейлока в «Венецианском купце». Старый барон — не только ростовщик: он рыцарь, и он говорит герцогу, что и теперь готов пойти за него в битву, если грянет война и понадобится его служба. А в «Венецианском купце» Шейлок, венецианский еврей, ссужает деньги в рост и взыскивает их с купца Антонио, главного представителя христианского торгового общества, который открыто презирает его за единственное занятие, которое позволено ему, чтобы выжить. Никаких рыцарей в Венеции «Венецианского купца» нет. Пушкинский старый барон, напротив, принадлежит к знатному роду и избрал свое ростовщическое занятие добровольно, хотя это и означало для него отстраниться от придворного «хорошего общества», в котором по праву рождения хочет жить его сын. Шейлок вспоминает библейскую историю Иакова и Лавана, желая показать, что он прав не только в своем ростовщичестве, но и в своей хитрости и тем самым может с чистой совестью искать отмщения против купца Антонио, который так открыто презирал и презирает его за его ремесло. **Справедливость** — вот что главное для Шейлока, и он убежден, что поступает справедливо, когда по ходу пьесы настаивает на буквальном исполнении «обязательства» Антонио расплатиться с ним фунтом собственного мяса, когда Антонио не может вернуть ему в срок взятые им в долг три тысячи дукатов. Старый барон в «Скупом рыцаре» тоже радуется не только своему богатству, но и страданиям тех, за чей счет он его приобретает (хотя никто никогда, по-видимому, его не презирал и не оскорблял). Однако при этом дважды в своем длинном монологе (сцена 2) он мучится **угрызениями совести** понятие, для Шейлока не существующее. Таким образом, характер барона в «Скупом рыцаре» по сути совсем иной, чем характер Шейлока» (Шоу 2002, 367–368).

Тем не менее, параллели между «Скупым рыцарем» Пушкина и «Венецианским купцом» Шекспира не исчерпываются теми отличиями, которые исследователь обнаруживает в сравнении Шейлока и скупого барона. Ведь, по словам Т. Шоу, «слово «скупой» в пьесе Пушкина приложимо по меньшей мере к трем персонажам: к старому барону, к его сыну Альберу (который сам так называет и отца и себя) и к еврею-ростовщику Соломону» (Шоу 2002, 368).

В последнем пушкинском персонаже исследователь обнаружил черты не только скупца, но и «традиционный образ средневекового еврея-ростовщика, чуждого всем рыцарским идеалам; и его присутствие только оттеняет то, как непохожи на него двое других» (Шоу 2002, 368).

Альбер «прямая противоположность «скупости» в обычном понимании слова: по природе он щедр», «чувствует себя зараженным «скупостью» (Шоу 2002, 368)»

Геройству что виною было? — скупость —  
 Да! заразиться здесь не трудно ею  
 Под кровлею одной с моим отцом. (VII, 102)

Исследователь отметил, что для понимания пьесы «очень важно знать, что значило для автора и персонажей слово *скупой* и как соотносилось это русское *скупой* с английским *covetous* в предполагаемом источнике. Слово *скупой* Пушкин мог употреблять в значении «скарредный, не любящий тратиться» — например, применительно к собственному отцу; но в литературном употреблении, в оде «Вольность» (С2.36. 36) Пушкин выражался совсем иначе, «алчная скупость», т. е. как синоним «алчности, жадности, корыстолюбия», англ. *avarice*. Барон в «Скупом рыцаре» жалеет деньги на расходы и «не хочет тратиться» на сына, но в то же время жаден в своих желаниях и средствах к стяжательству» (Шоу 2002, 368–369).

Загадочное заглавие и подзаголовок пушкинской пьесы выглядит так: «Скупой рыцарь: Сцены из ченстоновой трагикомедии *The Covetous Knight*»<sup>144</sup>. Пушкин ввел в русский обиход понимание английского слова *covetous* как *скупой*. Вслед за ним русские издания подхватили перевод заглавия «мнимой англоязычной пьесы *Covetous Knight* как «Скупой рыцарь» (Шоу 2002, 366). Т. Шоу указал, что «*covetous* — это не совсем ожидаемый английский перевод слова «скупой»; и многие исследователи, особенно в последнее время, с интересом разыскивали литературные источники, которые были известны Пушкину и могли подсказать ему его понимание английского слова, и может быть, даже скрытые в нем намеки» (Ibid.). Так, А. Долинин предположил, что на пушкинскую интерпретацию английского слова *covetous* могло повлиять место из шекспировского «Генриха V», где главный герой оправдывает свое вторжение во Францию словами: «I am not covetous for gold... / But if it be a sin to covet honour, / I am the most offending soul alive» (4.3. 24–29) («...я до золота не жаден, Но если жадность к чести — это грех, То я грешнее всех...») (Долинин 1992).

Т. Шоу обнаружил связь между «Скупым рыцарем» и «Венецианским купцом» в использовании Пушкиным тавтологических рифм. Как убедительно показал исследователь, образцом для их употребления в первой сцене «Скупого рыцаря» «послужили сцены «Венецианского купца», где действует Шейлок, — особенно сцена, где у него пытаются занять деньги (акт 1, сцена 3), и его разговор с другим евреем, Тубалом (акт 2, сцена 1). Переключка между двумя драмами заметна не столько в сценах 2–3 «Скупого рыцаря», где появляется барон, сколько в сцене 1, где Альбер пытается занять деньги у Соломона» (Шоу 2002, 370).

Т. Шоу считает, что «ростовщик Соломон воспроизводит не столько характер, сколько манеру речи Шейлока: прямые повторения, подхваты

<sup>144</sup> Под английским писателем «Ченстоном» Пушкин скорее всего имел ввиду Вильяма Шенстона (1714–1763), но у него нет пьесы с таким названием. В английской литературе вообще нет сочинений с похожим заголовком.



главных слов в репликах собеседника и повторы их в тавтологических рифмах. Шейлок тоже непрерывно повторяется. Любопытно, что и Шейлок, и старый барон представлены в соответствующих пьесах совершенно нетипичными характерами, тогда как Соломон в «Скупом рыцаре», наоборот, изображен типичным позднесредневековым еврейским ростовщиком. В то же время открытое презрение христианских заемщиков к еврейским ростовщикам представлено в обеих пьесах очень сходно» (Ibid.).

Т. Шоу особо отметил многообразие тавтологических рифм в заключительной, стихотворной сцене «Венецианского купца»: «несомненно, это самый длинный и яркий пример повторов конечных слов у Шекспира. Речь идет о кольце, которое Порция при обручении дала Бассанио, а тот по просьбе Антонио неохотно отдал его переодетому «юному и мудрому судье», который спасает жизнь Антонио. Вспомним, что фунт мяса Антонио — это залог за ссуду от Шейлока, которая позволила Бассанио посвататься к Порции и добиться ее руки. Благородный купец Антонио владеет кораблями, которые должны были ко времени расплаты прибыть с грузами, но «из-за разных злополучий» не успели вернуться, и Шейлок может настаивать на «справедливости» — он хочет получить залог, то есть наказать Антонио смертью» (Шоу 2002, 371).

Исследователь приводит следующий отрывок из «Венецианского купца», акт 5, сцена 1:

*Bassanio. . . . Sweet Portia,  
If you did know to whom I gave the ring,  
If you did know for whom I gave the ring,  
And would conceive, for what I gave the ring,  
And how unwillingly I gave the ring,  
When nought would be accepted but the ring,  
You would abate the strength of your displeasure  
Portia. If you had known the virtue of the ring,  
Or half of worthiness that gave the ring,  
Or your own honour to contain the ring,  
You would not then have parted with the ring.  
(1863: V, 1, p. 203–204)*

Так реплика Бассанио состоит из 5 строк, «каждая кончается на *ring*, все по-разному синтаксически параллельны, с предложениями на *if* и *when*; только последняя, кульминационная строка обходится без ключевого слова: если бы Порция знала все перечисленное, она бы «умерила свое негодование»» (Шоу 2002, 371). Т. Шоу отметил схожесть этого отрывка со многими отрывками в «Борисе Годунове», где ряд рифмованных строк предшествует нерифмованной концовке-кульминации<sup>145</sup>. «Ответ Порции

<sup>145</sup> Исследователь указал на ряд рифмованных строк в кульминационном месте речи Шуйского в «Борисе Годунове» (VII, 46).

— такой же период, — писал Т. Шоу, — но концовка-кульминация в последней строке повторяет еще раз то же конечное слово. Пушкин употребляет такие повторы в «Скупом рыцаре» чаще, чем где бы то ни было, однако ни разу в таких периодах, как этот шекспировский» (Шоу 2002, 372).

Исследователь указал, что «одна из главных особенностей речей Шейлока и его диалогов с другими персонажами — многочисленность повторов. Почти все они — в прозаических текстах. Однако в одном месте Солано, друг Антонио, пародирует Шейлока после того, как дочь Шейлока сбежала с христианином, забрав с собой деньги (дукаты) и драгоценные камни, которые ее мать когда-то дала ее отцу. Пять строчек кончаются на повторяемые слова «daughter» и «ducats» в последовательности АВАВА, а немного дальше «ducats» повторяются еще раз как конечное слово» (Шоу 2002, 372).

Исследователь приводит следующий отрывок из «Венецианского купца» (акт 2, сцена 8, курсив — по изданию 1863 г.):

*Solano. My daughter! — О ты ducats! — О ты daughter!*  
*Fled with a Christian! — О ты Christian ducats!*  
*Justice! the law! my ducats, and my daughter!*  
*A sealed bag, two sealed bags of ducats,*  
*Of double ducats, stol'n from me by my daughter!*  
*And jewels; two stones, two rich and precious stones,*  
*Stol'n by my daughter! Justice! find the girl!*  
*Shc hath the stones upon her, and the ducats!<sup>146</sup>*  
*Salerio. Why all the boys of Venice follow him,*  
*Crying, his stones, his daughter and his ducats.*  
 (1863: II, 8, 191)

В примечании к этому отрывку Т. Шоу отметил, что тема «сын или дочь обкрадывает своего отца», есть в обеих пьесах. Дочь Шейлока Джессика в «Венецианском купце» обкрадывает отца, скупой барон обвиняет сына Альберта в попытке обокрасть его в 3 сцене «Скупого рыцаря».

В качестве примера речи Шейлока исследователь приводит часть беседы Шейлока с другом евреем Тубалом акт 3, сцена 1, где тот жалуется на потерю дочери, денег и драгоценностей:

*Тубал: И у других бывает злополучье. У Антонио, как я слышал в Генуе...*  
*Шейлок: Что? что? злополучье, злополучье?*  
*Тубал: ...потонули корабли по дороге из Триполи.*  
*Шейлок: Благодаренье Богу! благодаренье Богу! Это правда? это правда?*  
*Тубал: Я говорил с несколькими матросами, которые спаслись.*  
*Шейлок: Благодарение тебе, добрый Тубал! Добрые вести, добрые вести, ха-ха!*  
*Где? В Генуе?*  
*Тубал: Дочь твоя в Генуе промотала, говорят, за одну ночь восемьдесят дукатов.*

<sup>146</sup> Курсив оригинального издания.

*Шейлок.* Ты ножом меня режешь: не видать мне моих денег! *Восемьдесят дукатов зараз! Восемьдесят дукатов!*  
(1863: III, 1; 162)

Таким образом, Т. Шоу показал, что «для речи Шейлока, характерны повторы как внутри собственных реплик, так и на подхвате реплик Тубала, особенно после коротких прозаических фраз» (Шоу 2002, 373).

Исследователь отметил, что «прямую аналогию первой сцене «Скупого рыцаря» — где Альбер пытается занять в долг у еврея-ростовщика, — представляет собой та сцена «Венецианского купца», где у Шейлока выпрашивает ссуду сперва Бассанио от лица Антонио, а потом сам Антонио. Мотивы здесь — те же, что повторяются и в «Скупом рыцаре»: деньги («дукаты»), количество их («три тысячи») и «слово» (устное обещание вместо наличного залога)» (Шоу 2002, 373):

*Шейлок.* Три тысячи дукатов, так.  
*Бассанио.* Да, сударь, на три месяца.  
*Шейлок.* На три месяца, так.  
*Бассанио.* И на это время, говорю я, Антонио дает вам: слово.  
*Шейлок.* Слово Антонио — залог, так.  
*Бассанио.* Вы будете так добры? так благонадежны? Вы дадите ответ?  
*Шейлок.* Три тысячи дукатов на три месяца, и от Антонио — слово.  
(«Венецианский купец», акт 1, сцена 3; 1824: 155–156)

Т. Шоу подчеркивает то, что «эти мотивы пронизывают всю сцену и всю пьесу. Антонио в этой сцене открыто обливает Шейлока презрением, даже выпрашивая у него в долг. Шейлок заранее угадывает реакцию Антонио, подстрекая его принять «веселую шутку» насчет фунта мяса Антонио в виде залога» (Шоу 2002, 374). В качестве примера исследователь приводит вопрос Шейлока и ответ Антонио из 3 сцены 1 акта «Венецианского купца», курсив — в издании 1863 г.:

*Shylock.* Fair sir, you spit on me on Wednesday last;  
You spurn'd me such a day, another time  
You call'd me — dog; and for these courtesies  
I'll lend you thus much monies.  
*Antonio.* I am as like to call thee so again,  
To spit on thee again, to spurn thee too.  
If thou wilt lend this money, lend it not  
As to thy friends; (for when did friendship take  
A breed of barren metal of his friend?)  
But lend it rather to thine enemy;  
Who, if he break, thou may'st with better face  
Exact the penalty.  
*Shylock.* Why, look how you storm!  
(1863: I, 3, 186)

Т. Шоу так же отметил мотив «пес»/«собака», который «тоже проходит сквозь всю пьесу. Антонио говорит с Шейлоком на «ты», тот обращается к нему на «вы». Шейлок все время ставит вопрос, может ли Антонио предложить залог (по-русски в «Скупом рыцаре» – «заклад», СР.1. 46–47), чтобы покрыть долг, надежны ли его «предполагаемые средства», если они зависят от возвращения его кораблей, которым угрожают пираты, море, бури и скалы». Исследователь отметил парадоксальность ситуации, которая, по мнению Т. Шоу, состоит «в том, что Шейлок дает займы Антонио только в надежде, что Антонио *не* сумеет расплатиться вовремя. Залог, которого Шейлок требует как будто «в шутку» – фунт мяса Антонио, – должен утолить его месть, а вовсе не обеспечить платеж: дальше по ходу действия, когда кончается срок расплаты, то на суде он отказывается даже от тройного платежа, а настаивает только на «залог»» (Шоу 2002, 374–375).

Т. Шоу отметил отличие «Скупого рыцаря» от «Венецианского купца» в том, что «тема скупости поделена между двумя персонажами, евреем Соломоном и старым бароном» (Шоу 2002, 375), но главное сходство между этими произведениями исследователь видит в ситуации, в которой молодой человек, прося займы у жадного еврея-ростовщика, открыто презирает его. У Шекспира и Пушкина молодые люди обращаются к своим кредиторам на «ты», они же отвечают на «вы». Исследователь указал на то, что должники Шейлока неоднократно называют его «собакой», а в «Скупом рыцаре» Соломон обзывается «собакой», «разбойником», «ростовщиком», «змеей», «плутом», «жидовской душой». Т. Шоу показал, что в создании образа Соломона Пушкин следует за Шекспиром, вернее за его Шейлоком. Незначительное отличие ситуации в «Венецианском купце» и «Скупом рыцаре» заключается в отсутствии мотива оплевывания и того, что Соломон ранее уже одалживал деньги Альберу, а Антонио просит займы у Шейлока впервые. Оба еврея-ростовщика требуют «залог». Ни Шейлок, ни Соломон не верят слову купца и рыцаря. Корабли Антонио могут прийти слишком поздно или совсем пропасть в море, подвергнуться нападению пиратов, Альбер не получит наследство, пока жив его отец, и Соломон напоминает, что тот может прожить даже дольше сына. Оба еврея находят кощунственный выход из ситуации: Шейлок предлагает Антонио поставить в качестве залога фунт его собственного мяса, Соломон предлагает отравить барона.

Таким образом, исследователь показал, что положение Соломона и Шейлока очень похоже: «еврей, который ссужает деньги христианам, а за это, даже соглашаясь на их просьбы, получает от них только презрение и оскорбления» (Шоу 2002, 375). Между тем, Т. Шоу отметил, что «характер Соломона иной, чем у Шейлока. Шейлок горд, жаждет «справедливости», умеет ненавидеть и при всем своем корыстолюбию предпочитает месть деньгам. Соломон не таков, однако он схож с Шейлоком, наряду с разными другими ростовщическими чертами, особенной манерностью

речи: склонностью повторять главное слово собеседника. У Шекспира это слово может быть или не быть последним в строчке или реплике. Но мотивы, повторяющиеся в этих словах, одни и те же у Шейлока и Соломона: деньги, их количество и «слово» («заклад»)» (Шоу 2002, 375–376).

Исследователь подробнейшим образом останавливается на рассмотрении рифмованных отрывков и рифмопар в «Скупом рыцаре». Для нас особенно актуальна связь, которую Т. Шоу обнаруживает между «Скупым рыцарем» и другим «шекспировским» произведением Пушкина – драмой «Борис Годунов», точнее ее одиннадцатой сценой, в ее первом рифмованном отрывке. Так, исследователь указал, что в длинном монологе барона во второй сцене, где он воображает как Добродетель, Труд, Гений и Музы «принесут ему свою дань – точь-в-точь как польский поэт в «Борисе Годунове» подносит Самозванцу; впрочем, у поэта стихи были латинские, а нерифмованные реплики – на русском (условно – польском языке)» (Шоу 2002, 379).

Похожую связь с драмой «Борис Годунов» Т. Шоу обнаруживает во втором рифмованном отрывке, кульминационном для всей сцены моменте, когда барон любит золото – своей державой и славой. Исследователь находит, что «начало рифмованного отрывка напоминает фразеологией заверения Шуйского в «Борисе Годунове»: «Конечно, царь: *сильна твоя держава*» (БГ. 10. 77) – так в Ветхом Завете пророк начинает «Вечно живи, о царь», а потом следуют дурные вести; в «Борисе» это вести о появлении Самозванца. Когда Пушкин писал «Скупого рыцаря», первое издание «Бориса Годунова» (написанного пятью годами раньше) как раз было в печати, так что не удивительно, что Пушкин вспоминал об этой пьесе, и от этого явились словесные отголоски из нее» (Шоу 2002, 380).

Так, исследователь приходит к выводу, что «Старый барон видит в своем не добром добытом богатстве свою «державу», а в себе властелина – хотя лишь потенциального, потому что любая трата будет разрушать его державу. Но чтобы расширять и хранить свою «державу», барон должен бороться с собственной «совестью». Это значит, что он – «узурпатор», потому что свою «державу, честь и славу» он приобрел бесчестно и бесславно. Русские ученые справедливо сравнивали воплощение этой темы с другими местами у Шекспира, где герои борются с собственной совестью: таков уже не Шейлок, а Гамлет, Макбет, а в хрониках особенно Генрих IV» (Шоу 2002, 382–383).

Т. Шоу обнаруживает сходство в разработке темы правителя, «которого терзает совесть не только за неправоное приобретение власти, но и за то, что оно перейдет к распутному наследнику» (Шоу 2002, 383), как она воплощается в образе пушкинского барона и в шекспировском Генрихе IV: «Мы ясно видим, что барон, может быть, сам не понимая, идет против своей совести, когда не заботится должным образом о своем сыне и наследнике. Сын может быть жаден («алкающей скупостью») до отцовского имущества, может даже хотеть его смерти (хотя намек

ростовщика на отраву и обвинение отца в помышлении на убийство приводят его в ярость). Отец не только скуп (*stingy*), но и жаден (*covetous*) до всего, что законно полагается его сыну, как при жизни отца, так и после смерти» (Ibid.).

В комментарии к анализу рифм «Скупого рыцаря» Т. Шоу заключает, что «подробное сопоставление «Венецианского купца» и «Скупого рыцаря» должно было бы рассмотреть сходство и контраст отношений между Шейлоком и его дочерью Джессикой, бароном и его сыном Альбером: эти отношения между родителями и детьми заслуживают большего внимания, чем оказано здесь. Пушкин в приведенной заметке говорит, что Шейлок «чадолюбив», о Бароне этого сказать невозможно. Однако Джессика чувствует себя обижаемой отцом почти так же, как Альбер бароном. В «Венецианском купце» налицо тема обкрадывания отца, равно как и тема наследования отцу независимо от отцовских желаний. В конце «Скупого рыцаря» барон умирает, а сына герцог отсылает прочь с глаз своих, пока его не позовут (то есть в ссылку, хоть и временную). Джессика получает часть наследства и в конце концов получит все остальное; Альбер после смерти отца, по-видимому, получит наследство, но не сможет пользоваться им, если (пока) герцог не объявит конец его ссылке» (Шоу 2002, 399).

«Есть и еще одно любопытное сопоставление между двумя пьесами — продолжает Т. Шоу. — Ни в той, ни в другой не сказано, на каком этапе своей жизни Шейлок или барон приобрели те черты своего характера, с которыми они являются перед читателем. Герцог вспоминает, что в годы его детства барон был совсем другим. Образ жены барона (и матери Альбера) полностью отсутствует. Напротив, у Шейлока есть бирюзовый камень, который дала ему жена перед свадьбой; это — один из двух драгоценных камней, которые украли Джессика, и начав свое мотовство, выменивает этот камень на обезьяну, а Шейлок не отдал бы его и «за целую чашу обезьян». Старый барон предполагает, что Альбер точно так же промотает его имущество, не думая о том, с каким трудом и с какими муками совести барон приобрел его. Эта тема блудного сына (или дочери) была в сознании Пушкина, когда он писал "Скупого рыцаря", как видно более всего из "Станционного смотрителя"» (Шоу 2002, 399–400). Таким образом, исследователь раскрывает основные мотивы, которые объединяют обе пьесы, а также «Венецианского купца» Шекспира и другое произведение Пушкина — повесть «Станционный смотритель».

Е. Н. Купреянова указала на прямую связь мотива картинок с сюжетом «блудного сына» в «Станционном смотрителе» и речью Фальстафа в первой сцене второй части второго акта хроники Шекспира «Генрих IV» (Купреянова 1981, 280). Наглый и беспутный собутыльник принца Гарри — Фальстаф, вымогая деньги у им же разоренной хозяйки трактира, предлагает ей заложить имущество и упоминает «историю блудного сына»:

*Fal.* Glasses, glasses, is the only drinking  
and for thy walls, — a pretty slight drollery, or  
the story of the prodigal, or the German hunt —  
ing in water — work, is worth a thousand of  
these bed — hangings and these fly — bitten tapes —  
tries. (1863: II, 1, II Henry IV, p. 426–427)<sup>147</sup>

Е. Н. Купреянова заметила, что на фоне беспутства принца Гарри и его последующего перевоплощения в достойного королевского титула Генриха IV, заслужившего прощение отца, упоминание сюжета о блудном сыне приобретает особый смысл.

Как показала Н. Н. Петрунина, «упоминание это не случайно, как не случайно вложено оно в уста Фальстафа», тем более «что тема блудного сына неизменно сопутствует этому герою, где бы у Шекспира он ни являлся. В первой части двухчастного «Генриха IV» тот же Фальстаф, облеченный властью вербовщика, навербовал в свой отряд такого сброду, что при виде его сам признается» (Петрунина 1987, 115): «that you would think, that I had a hundred and fifty tattered prodigals, lately come from swine-keeping, from eating draff and husks» (1863: IV, 3, Henry IV, p. 413)<sup>148</sup>. Н. Н. Петрунина приводит сцену из комедии «Веселые виндзорские кумушки», в которой хозяин гостиницы, показывая комнату Фальстафа, произносит: «There's his chamber, his house, his castle, his standing-bad, and truckle-bad; 'tis painted about with the story of the prodical, fresh and new»<sup>149</sup>. (IV, 5, p. 28) Обнаруживая внутреннее родство темы блудного сына в хронике Шекспира и в «Станционном смотрителе» Пушкина, Н. Н. Петрунина разграничивает их качество: «Осмысление притчи о блудном сыне как типологического соответствия истории принца Гарри осуществлено в подтексте «Генриха IV». Оно незримо формирует характеры и направляет вымышленное действие хроники, выходя на поверхность лишь дважды и оба раза — в непринужденной болтовне Фальстафа. Для Шекспира, однако, эти упоминания о библейском отроке были важны как сигнал, указывающий на существование внутренних семантически значимых связей. Апелируя к способности читателя и зрителя мыслить аналогиями, он опирался на традицию словесного и изолированного искусства, уходящую корнями в глубокую древность. В отличие от Шекспира Пушкин на первых же страницах «Станционного смотрителя» не просто упоминает об истории блудного сына, а делает отдельные ее моменты предметом восприятия и оценки героя

<sup>147</sup> «Оставь только стаканы, они нужны для питья.. А что касается стен, то какая-нибудь веселенькая картинка, или история блудного сына, или немецкая охота, написанная водяными красками, в тысячу раз лучше всех этих занавесок или изъеденных молью ковров». — Шекспир В. Генрих IV / пер. М. А. Кузьмина (Шекспир 1937. Т. III, 401–402).

<sup>148</sup> «Можно подумать, что я набрал полторы сотни одетых в лохмотья блудных сыновей, которые недавно пасти свиней и питались желудями и шелухой» — пер. М. А. Кузьмина (Шекспир 1937. Т. III, 334).

<sup>149</sup> «Вот эта комната, его жилище, его замок, его походная кровать и его походная кровать, над ней только что расписанная история блудного сына» (акт IV, сцена 5). Пер. М. А. Кузьмина (Шекспир 1937. Т. I, 587).

рассказчика повести. То, что у Шекспира было в подтексте, Пушкин выносит в текст, обнажая прием типологического сопоставления древней притчи и фабульных происшествий, как и его функцию» (Петрунина 1987, 116).

«Яркую печать шекспиризма» усматривал в «Моцарте и Сальери» М. М. Покровский: «Убийца Моцарта должен, в конце концов, поплатиться жесточайшими угрызениями совести за свое деяние<sup>150</sup>; по крайней мере, после ухода отравленного Моцарта, мы видим его в мучительнейшем раздумьи: «Ужель он прав, и я не гений? Гений и злодейство — две вещи несовместные. Неправда — а Бонаротти?... Или это сказка тупой бессмысленной толпы — и не был убийцею создатель Ватикана?...» (Покровский 1910, 15) Далее исследователь говорит, «что Сальери не банальный завистник и не изверг: в его отношениях к Моцарту колеблется сложное двойственное чувство *odi et amo*; он мстит Моцарту за то, что тот самим своим существованием стирает с лица земли не только одного Сальери, но и всех ему подобных бескорыстных тружеников». Сходную идею Покровский обнаруживает в «Венецианском купце» Шекспира: «где сталкиваются два представителя одной и той же профессии — сухой, педантичный Шейлок и благодушный гуляка, царственный купец Антонио, истинно-широкая натура. Шейлок мстит ему, между прочим, по инстинкту самосохранения: торговые приемы соперника обессиливают Шейлока и приносят ему огромные убытки: «не будет его в Венеции — могу вести торг как угодно» (Ibid.). И, наконец, М. М. Покровский делает вывод, «что самую тему о зависти Пушкин разработал приблизительно, как Шекспир в “Макбете” — как тему честолюбия: человек долгое время живет безупречно, не подозревая, что в один прекрасный момент им может завладеть страсть, ему самому противная и мучительная. Пушкин представил вместе с тем, при каких условиях преступная страсть вспыхнула в душе Сальери: в сущности, душевная жизнь его не полна, в ней много пустоты, лишь еле-еле прикрытой скромным профессиональным успехом, который вдобавок дался в результате упорнейшего труда и горьких разочарований. Это душевное утомление увеличивается, кроме того, тяжелыми

<sup>150</sup> Мотив угрызения совести, приводящей в шекспировском «Макбете» даже к галлюцинациям и в конечном итоге гибели героя, И. Ф. Бэлза вспоминает в споре с основными выводами статьи английского музыковеда Эрика Блома, который всячески пытался принизить достоинства пушкинской трагедии как в историческом, так и в художественно-психологическом плане (“is not a better work”). (E. Blom, Mozart’s Death. “Music and Letters”, 1957, October, vol. 38, № 4, p. 315-326). Э. Блом считал, что Сальери попросту оговаривает себя, будучи психически невменяемым, и риторически вопрошал: «Почем мы знаем, какие галлюцинации были у Сальери перед тем, как он перерезал себе горло». Э. Блом полагал, что Сальери, «первому императорскому музыканту», не в чем было завидовать Моцарту. Однако И. Ф. Бэлза приводит другой, «шекспировский» аргумент в пользу причастности Сальери к смерти Моцарта: «Эрик Блом, датчанин по происхождению, всю жизнь провел в Англии и, надо полагать, хорошо знал Шекспира. Но у автора «Гамлета» показано, как прибегают к яду персонажи значительно более высокопоставленные, чем императорский капельмейстер» (Бэлза 1962, 256).



воспоминаниями о самоубийстве единственной женщины, которую любил Сальери, — Изоры» (Покровский 1910, 15–16).

Б. П. Городецкий соотнес известное замечание Пушкина о ревности Отелло со словами Сальери:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был  
 Когда-нибудь завистником презренным,  
 Змеей, людьми растоптанною, вживе  
 Песок и пыль грызущею бессильно?  
 Никто!... (VII, 124)

Интересное замечание по поводу проблемы «несовместимости гения и злодейства» сделала Марина Косталевская в статье «Дуэт, диада, дуэль. (“Моцарт и Сальери”))». Рассматривая этический и поэтический антагонизм Моцарта и Сальери, исследовательница делает вывод: «В русском самосознании поставленный Пушкиным вопрос о гении и злодействе занимает место, сходное по своей актуальности с тем, которое занимает в западном сознании вопрос, поставленный Шекспиром: “To be or not to be”. Если для Гамлета эта проблема звучит испытанием свободы человека как нравственного существа, то, например, для Альберта Камю она представляет собою испытание свободы человека как живущего существа. Но суть проблемы при этом меняется» (Косталевская 1996, 55).

Л. И. Вольперт, указывая на тот факт, что Стендаль посвятил свои лучшие произведения «to the happy few» (“немногим счастливым”), проводит параллель с фразой Моцарта, уже испившего яд: «Нас мало избранных, счастливых праздных» (VII, 133), и приходит к выводу, что обе они имеют прямое отношение к словам Генриха V и заимствованы из одноименной хроники Шекспира (акт 4, сцена 3) (Вольперт 1986, 222). Общность подходов Пушкина и Шекспира в создании трагического героя отмечали Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен. По их мнению, противопоставляя Шекспиру Мольера, поэт не следовал слепо шекспировскому, а создал «принципиально новый тип»: «Если взглянуть на шекспировскую драму сквозь призму греческих аллегорий, мы увидим мир смешения космоса с хаосом. Именно смешения, а не взаимодействия... Трагедия шекспировского героя — трагедия противоречий в самой данной ему картине мира. Сама эпоха подстрекает его к своенравию, и как бы прихотливы ни были проявления его индивидуальности, его воли, его не стесняемой ничем свободы, они существуют по тем же законам, что и исторический социум, их породивший» (Беляк, Виролайнен 1991, 87). Принципиальное отличие пушкинского героя от шекспировского состоит в том, что он «обладает такой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на «поправку к мирозданию», не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в мироустройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос,

центром которого является он сам, и космос этот он противопоставляет всему остальному миру. Собственно говоря, это есть крайний индивидуализм, гипертрофированная персональность, чудовищный субъективизм, данные как полная обособленность — вплоть до вышадения из мира<sup>151</sup>. Это уже не представитель как в античности, а противопоставляющий себя роду «выродок», осуществляющий служение самому себе. И этим он в корне отличается от шекспировского героя, который подвластен своей страсти, служит страсти, служит ей, но не себе. Античный герой именно страстным путем приходит к подлинному различению добра и зла. Герой Шекспира очень хорошо знает, что плохо, а что хорошо, но влекомый, не в силах выбрать добро. Пушкинский герой не хуже шекспировского знает, как различить зло и добро, и выбирает зло не потому, что не может устоять перед ним, а потому, что в принципе отрицает существующую в мире систему различения ценностных ориентиров» (Беляк, Виралайнен 1991, 87). Таким образом, бунт античного героя, подчинение своим страстям и слабостям шекспировских персонажей доводятся Пушкиным до абсолюта, его герой часто ставит себя выше общепринятых понятий добра и зла, мнит себя в праве вершить чужие судьбы, и в этом отражаются романтические уроки русского писателя.

В свое время Ф. Ф. Зелинский предположил, что сцена прощания Антония и Клеопатры в трагедии Шекспира (д. I, сц. 3), возможно, отозвалась в пушкинской «Русалке» (1832), когда в душевных муках дочь мельника с трудом сообщает князю самое важное:

*Она*  
 Постой; тебе сказать должна я  
 Не помню что.  
*Князь*  
 Припомни.  
*Она*  
 Для тебя  
 Я все готова... нет, не то... Постой —  
 Нельзя, чтобы навеки в самом деле  
 Меня ты мог покинуть... Все не то...  
 Да! Вспомнила: сегодня у меня  
 Ребенок твой под сердцем шевельнулся.  
 (VII, 193)

Как считает Ф. Ф. Зелинский, Пушкин подсознательно припоминает здесь слова Клеопатры, обращенные к покидающему ее Антонию (д. I, сц. 3). Для сравнения приводим оригинал и перевод:

Шекспир:  
*Cleo.* Courteous lord, one word.  
 Sir, you and I must part, — but that's not it:  
 Sir, you and I have lov'd, — but there's not it;

Перевод Б. Пастернака:  
*Клеопатра*  
 Два слова, мой любезный!  
 Мы расстаемся... Нет, совсем не то.

<sup>151</sup> Следует напомнить некоторых из героев Шекспира, которые тоже могли бы свободно подойти к этой характеристике, например, тот же Гамлет, Макбет или даже Анджело.

That you know well: something it is I would, —  
 O, my oblivion is a very Antony,  
 And I am all forgotten.  
*Ant.* But that your royalty  
 Holds idleness your subject, I should take you  
 For idleness itself.  
*Cleo.* 'Tis sweating labour  
 To bear such idleness so near the heart  
 As Cleopatra this.  
 (1863: I, 3, p. 716)

Мы так любили... Нет, совсем не это.  
 Но что ж хотела я сказать? Я так  
 Забывчива, затем что я забыта.  
*Антоний*  
 Не будь ты мне царицею всего,  
 Я б мог сказать, что ты царица блажи.  
*Клеопатра*  
 Нелегкий труд, однако, эту блажь  
 Носить у сердца так, как Клеопатра  
 (Шекспир 1968, 578).

Эти слова вводили в недоумение комментаторов Шекспира, однако, как считает Ф. Ф. Зелинский, здесь Клеопатра намекает на свою беременность: «Чего не понял ни один из толкователей Шекспира, то сразу уловил, руководясь одним своим поэтическим чутьем, наш Пушкин» (Зелинский 1903b, 224). Приблизительно ту же мысль высказал позже Н. О. Лернер (Лернер 1935, 137–140).

М. Загорский возражал против сравнения «гордой и властолюбивой Клеопатры и простодушной и доверчивой девочки Пушкина», считая, что между «ними нет ни тени сходства», что сходные моменты в «Русалке» и «Антонии и Клеопатре» свидетельствуют только о близости понимания Шекспиром и Пушкиным «истины страстей» и «правды диалога на сцене» (Загорский 1940, 182). Однако еще Н. Г. Чернышевский отмечал «шекспировский элемент» в «Русалке» Пушкина и говорил, что эта неоконченная драма возникла из «Короля Лира» и «Сна в летнюю ночь» (Лернер 1935, 139).

А. Р. Кугель утверждал, что поэма из «Египетских ночей» Пушкина несет в себе все оттенки пьесы Шекспира «Антоний и Клеопатра» (Кугель 1934, 22). Иная точка зрения у Н. М. Нусинова, который считал, что Шекспир и Пушкин пользовались разными источниками: «Пушкин в «Египетских ночах» исходным пунктом для создания своего образа Клеопатры берет иной, весьма отличный от Шекспира исторический источник: не Плутарха, повествующего о «римской драме», а Аврелия Виктора» (Нусинов 1941, 320). Б. В. Томашевский доказал прямое обращение Пушкина к французскому переводу Летурнера трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» в 1824 году, когда русский поэт задумал стихотворение о Клеопатре. По мнению исследователя, это стихотворение должно было войти в «Египетские ночи». Из анализа черновых набросков этого стихотворения Б. В. Томашевский заключил, что в описаниях царицы Египта у Пушкина скорее проявилось влияние Шекспира, чем рассказа Плутарха. Исследователь особо отмечает, что «стих «Блестит ложе золотое» показывает на зависимость Пушкина от перевода Шекспира Летурнером» (Томашевский 1956–1961. Кн. 1, 60–61).

Вслед за Белинским, который считал князя «русским Дон Хуаном» (Белинский 1953–1959. Т. 7, 566), М. М. Покровский отметил сходство «Русалки» с «Каменным Гостем» (Покровский 1910, 16), при этом исследователь высказал ошибочное суждение, что эти драматические опыты были задуманы Пушкиным «или единовременно с “Борисом

Годуновым», или вскоре после него, т. е., следовательно, в период наиболее острого увлечения Шекспиром, в период своего рода первой любви к Шекспиру» (Ibid.). В этой связи совсем не случайной может показаться фактическая ошибка А. Позова, который увидел в «Маленьких трагедиях» своеобразную «прелюдию» к «Борису Годунову». По мнению В. Непомнящего, эта обратная перспектива (инверсия) «выражает живое и точное ощущение безусловно ключевого, принципиального, методологически объемлющего значения «Бориса Годунова»: ведь он уже заключает в себе возможность «маленьких трагедий»...» (Непомнящий 1998, 310).

Любопытное наблюдение сделал М. П. Алексеев, разбирая незаконченную пушкинскую пьесу «Сцены из рыцарских времен» (1835). Исследователь обратил внимание на разговор между Мартыном и Бертольдом, в котором Пушкин подчеркивал, «что Мартын и Бертольд не могут понять друг друга; для купца Мартына научное творчество есть лишь один из путей приобретения, возможность делать золото; научно-изобретательская мысль Бертольда, напротив, бескорыстна: он не ищет личных выгод, но истины, предвидя, что деятельность человеческого разума, направленная на завоевание сил природы и открытие ее законов, поистине беспредельна» (Алексеев 1972, 85–86). В черновиках рукописей до нас дошел набросок этой сцены, в котором вместо имени купца Мартына стоит имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря». Хотя М. П. Алексеев и отвергает связь имени Калибана «с характерным образом его носителя», так как в дальнейшей работе над пьесой Пушкин от него отказался, но, на наш взгляд, первоначальный выбор Пушкина не был случаен, так как шекспировский Калибан является своего рода воплощением дикого невежества и антиинтеллектуализма, полной противоположностью творческой, ищущей натуре средневекового монаха Бертольда Шварца. Вероятно, Пушкин предпочел оставить более нейтральное имя Мартын в силу стилистических, но не философских причин, так как по своим духовно-интеллектуальным запросам и Калибан, и Мартын суть одно и то же лицо<sup>152</sup>.

<sup>152</sup> Любопытно, что имя Калибана упоминается Пушкиным в разговоре с М. П. Погодиным, который сделал следующую запись в своем дневнике: «Пушк<ину> отнес реестр пьес. Хорошо! Назначил свои пиесы. Обещ<ал> прочесть Годунова во вторник. Bravo! Дал намек о Калибана роле. — А я невежда не читал его». Далее: «Читал с восхищением Калиб<ана>. Во всей трагедии должна быть аллегория, и я рад был некоторым прозрениям своим, хотел сообщить их Пушк<ину>, но не застал его. — Обед<ал> у Шев<ырева>, говорил с ним об Ироде и пр., о Шексп<ире>, о журнале. Мудрец Шекспир! На лубочном театре он прорекал миру — слышите ли вы, говорит он» (Цявловский 1913, 79). В связи с этим М. П. Алексеев высказывает предположение, что речь здесь идет или о перделке шекспировой драмы в «волшебное-романтическое» представление» А. А. Шаховского «Буря» (1821), или о персонаже пьесы Кюхельбекера «Шекспировы духи» (Алексеев 1972, 251). В последней Пушкин как раз отмечал наряженного Калибаном дядюшку Фрола Карпыча, когда писал своему лицейскому товарищу в начале декабря 1825 года: «зато Калибан прелесть», «чудо как мил» (XIII, 247–248).

Итак, в начале 20-х годов свершилось пушкинское открытие Шекспира.

На это обратили внимание уже его современники. Оно нашло отражение в переписке и творчестве поэта. В его произведениях появляются не только следы шекспировского присутствия: мотивы, образы, узнаваемые характеры героев. Случилось большее: шекспировские штудии дали поэту новый творческий и жизненный опыт. Под влиянием Шекспира изменилось пушкинское понимание истории, литературы и жизни.

Обращение к Шекспиру изменило творческие приоритеты Пушкина в английской литературе: на смену Байрону пришел Шекспир, что выражало внутренние процессы творческой эволюции поэта, и эти изменения привели к созданию драмы «Борис Годунов», а позже и «Маленьких трагедий». Дальнейшее развитие «шекспировского текста» Пушкина сделало неизбежным появление другого пушкинского шедевра — поэмы «Анджело».

## 5 ПОЭМА «АНДЖЕЛО» КАК ПЕРЕВОД И ОРИГИНАЛЬНОЕ СОЧИНЕНИЕ

### 5.1 «Анджело» в критике и литературоведении

Первый отзыв об «Анджело» появился в журнале «Молва» за 1834 года. Анонимный автор библиографической заметки обратил внимание на охлаждение к Пушкину читателей в тридцатые годы. В этом он видел причину, почему публика и критика не принимали новые произведения Пушкина. Сам рецензент признал поэму Пушкина «полной искусства, доведенного до естественности, ума, скрытого в простоте разительной и сверх того, неотъемлемо отличающейся истинным признаком зрелости поэта тем спокойствием, которое мы постигаем в творениях первоклассных писателей»<sup>153</sup>. Он отметил итальянский колорит эпохи Возрождения в поэме, который был ключом к пониманию стилистики и поэтики «Анджело»: «Боккачио, отец Декамерона, был первым начавшим писать в роде, к коему принадлежит «Анджело». Простой, самый естественный, бесстрастный, не размышляющий рассказ происшествий, как они были, есть отличительная черта сего рода произведений, являвшихся в свое время не случайно, не по прихоти литературной, а вследствие особых обстоятельств, развивавших в разные периоды времени различные роды стихотворений: сагу, романс, балладу и т. д.»<sup>154</sup>.

Высокая оценка поэмы Пушкина вызвала отповедь ревнителя «литературной правды», скрывшегося за псевдонимом «Житель Сивцева Вражка», который категорично осудил поэму в 24 номере «Молвы», назвав ее «самым плохим произведением Пушкина; если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности, и счел бы его

---

<sup>153</sup> Молва, 1834, № 22, 340–341.

<sup>154</sup> Ibid., 338.

стариную, вытасценную из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века. Так мало походит оно на Пушкинское даже самую версификацию, избыточную до невероятности усеченными прилагательными и распространенными предложениями» (Житель Сивцева Вражка 1834, 374-375). В упрек Пушкину была поставлена даже «переделка Шекспировой *Measure for Measure* из прекрасной драмы в вялую, пустую сказку» (Житель Сивцева Вражка 1834, 375). Негодующий тон его «Письма к издателю» был вызван весьма откровенно выраженными читательскими пристрастиями критика, которому нравились ранние и не нравились поздние произведения поэта: «Не подумайте, что бы я был предубежден против творца этой переделки. Напротив, уверяю вас, что никто больше меня не чувствует живейшей признательности к Пушкину за неоцененные минуты, которые он доставлял мне своими первыми произведениями, благоухавшими свежей молодостью мощного, роскошного таланта» (Ibid.).

В. Г. Белинский впервые высказался об «Анджело» в своей программной статье «Литературные мечтания» («Молва», 1834, ч. VIII, (I). № 38, с. 173-176), в которой он дал негативную оценку поэме, противопоставив ее другим, с его точки зрения, более достойным творениям поэта: «Пушкин — автор «Полтавы» и «Годунова» и Пушкин — автор «Анджело» и других мертвых, безжизненных сказок!» (Белинский 1953-1959. Т. 1, 21). Вновь В. Г. Белинский бегло отозвался о поэме в последней, одиннадцатой статье о Пушкине, опубликованной в «Отечественных записках» (1846 г., т. XLVIII, № 10, отд. V. Критика, с. 41-68). В ней Белинский еще более безжалостен: «Анджело» составляет переход от эпических поэм к драматическим; по крайней мере диалог играет в этой пьесе большую роль. «Анджело» был принят публикой очень сухо, и поделом. В этой поэме видно какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственна. Можно найти в «Анджело» счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни. Короче: эта поэма недостойна таланта Пушкина. Больше о ней нечего сказать» (Белинский 1953-1959. Т. 7, 553).

Эстетическая оценка поэмы «Анджело» долгое время оставалась самой острой в ее изучении. Вслед за В. Г. Белинским многие критики невысоко отзывались о поэме «Анджело»<sup>155</sup>. Иные оценки художественных

<sup>155</sup> Отрицательная оценка поэмы Белинским была усвоена в советском пушкиноведении. Так, Б. В. Томашевский писал: «Поэма эта не имела успеха в свое время, и, пожалуй, в этом отношении ее судьба не изменилась и до наших дней». Исследователь считал, что Пушкин ставил перед собой задачу «присвоить своему эпосу приемы психологического развертывания образа героя» (Томашевский 1956-1961. Кн. 2, 407, 408). Но не менее показательна беспепелляционная оценка поэмы Пушкина таким тонким и проницательным критиком русского зарубежья, как В. В. Вейдле: «Вслед за Жуковским не погнушался и он впрячься в тяжкий рыдван западной литературы и тащить его по русским ухабам, даже и выбиваясь иногда из сил. «Мера за меру» — странная и кажется не совсем удавшаяся драма Шекспира, но попытка Пушкина сгустить ее в поэму (что бы ни думал о ней сам Пушкин) удалась еще гораздо менее. Точно также и стихотворное переложение из Беньянова

достоинств давали поэме Ап. Григорьев (Григорьев 1855), А. В. Дружинин (Дружинин 1867, 448), Н. И. Стороженко. Так, на пушкинских торжествах 1880 года нигилистическую оценку Белинским поэмы «Анджело» оспорил известный шекспировед Н. И. Стороженко, который указал на достоинства психологической разработки характеров поэмы и подчеркнул переводческий талант Пушкина: «Рассматриваемый как психологический этюд, Анджело окажется весьма замечательным произведением, а мастерской перевод нескольких сцен показывает, что мы лишились в Пушкине великого переводчика Шекспира» (Стороженко 1880, 227). Эти оценки долгое время не могли преодолеть инерции отрицательных суждений «неистового Виссариона». И. М. Нусинов видел причину непонимания «Анджело» В. Г. Белинским в самом отношении критика к Шекспиру, для которого английский драматург являлся «гением художественного совершенства» и который считал, что «воссоздать по-новому какой-нибудь мотив Шекспира невозможно. Никакое живое сотворчество здесь больше немыслимо» (Нусинов 1941, 351). Не уверен, что русский критик подобным образом недооценивал Пушкина в сравнении с великим Шекспиром, но исследователь верно замечает: «Встреча Шекспира с автором «Правдивой истории о короле Лире и его трех дочерях» или даже Гете с Марло были встречи гигантов с карликами или в лучшем случае со средними людьми. Встреча Пушкина с Шекспиром, с Гете была встреча равных» (Нусинов 1941, 253). Приведу в подтверждение этих слов мнение В. В. Вейдле: «По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гете, но достаточно прочесть «Сцену из Фауста», «Подражания Данту» и монолог скупого рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже немало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самим собою» (Вейдле 1991, 36).

Первый обстоятельный анализ поэмы Пушкина дал Н. И. Черняев, который провел сравнительный анализ поэмы и пьесы Шекспира «Мера за меру» и отметил пушкинские отступления от оригинала: объединение событий вокруг Анджело, сокращение некоторых персонажей и сцен, связанных с комическим развитием действия, снятие мотива женитьбы герцога на Изабелле<sup>156</sup> (у Пушкина Мариана стала женой Анджело, у Шекспира она была брошенной невестой) и т. д. (Черняев 1900). Следуя за автором рецензии в «Молве», Н. И. Черняев отметил итальянский колорит

---

«Странника», несмотря на восторг Достоевского, к лучшим его созданиям отнюдь не принадлежит» (Вейдле 1991, 33).

<sup>156</sup> Интересно, что имя шекспировской героини Изабела Пушкин пишет без двойного —*л*, тогда как в оригинале *Isabella*, но оставляет имя Джульетта без второй —*т*-, как и у героини Шекспира *Juliet*. Пушкинские имена звучат на русском языке более естественно. С пушкинской орфографией далеко не всегда считаются цитируемые авторы.



«Анджело»<sup>157</sup>, указал на то, что Пушкин перенес события поэмы в эпоху Возрождения XV–XVI веков, раскрыл новеллистический характер поэмы. Н. И. Черняев полагал, что тема милости в «Анджело», в отличие от Шекспира, была обусловлена пушкинским желанием воздействовать на свой «жестокий век», подсказать правителям идеи гуманности и даже провел исторические параллели между Дуком и Александром I, Анджело и Аракчеевым<sup>158</sup>. По мнению исследователя, Пушкин наделил Дука «кротостью, мягкостью и рыцарским благородством, — чертами характера, напоминавшими ему Александра I...» (Черняев 1900, 158, 163–164).

И. М. Нусинов дал достаточно обстоятельное сопоставление шекспировской «Меры за меру» и пушкинской поэмы «Анджело» (Нусинов 1941, 349–378). Исследователя интересовала проблема самобытности поэмы, основные мотивы, оригинальное разрешение Пушкиным шекспировского конфликта. По его словам, «Пушкин внес эпическую сдержанность, спокойствие и лаконичность. Он придал произведению характер почти библейского сказа, содержащего мудрое поучение» (Нусинов 1941, 354). И. М. Нусинов оправдал смену Пушкиным драматического жанра на эпико-драматический: «В эпической форме Пушкин передает все то, что происходит до начала конфликта, до момента, пока вид и слова Изабеллы не начинают внушать Анджело его греховных, чудовищно преступных замыслов. До этого момента, собственно, никаких еще драматических коллизий нет и нет необходимости в драматическом жанре» (Ibid.). Исследователь считает: «Драматический конфликт, коллизия страсти и долга у Анджело, коллизия чести и человеколюбия, чести и сострадания у Изабеллы и Анджело, Изабеллы и Клавдио. Драматизм их встреч выражен у Пушкина в соответствующей драматургической форме. Дальше никаких больше конфликтов и коллизий ни у кого нет, никто никаких колебаний между враждующими чувствами и устремлениями не переживает. Пушкин опять оставляет драматическую форму и переходит к столь же эпически-сдержанному, почти афористически-лаконичному рассказу» (Нусинов 1941, 355). Несмотря на, казалось бы, очевидность этих выводов, исследователь делает важное замечание по поводу драматической системы Пушкина вообще<sup>159</sup>: «он пользуется лишь драмой для раскрытия драматического конфликта в самом непосредственном смысле этого слова, и любой кусок драматургического полотна заполнен драматическими коллизиями. Ни одна сцена трагедий Пушкина не служит лишь для

<sup>157</sup> Позже этой теме была посвящена специальная статья: Розанов 1934, 377–389.

<sup>158</sup> На это замечание Г. П. Макогоненко возразил: «Данное толкование чуждо Пушкину: уже с трагедии «Борис Годунов» он принципиально отказался от аллюзий. Действительное содержание поэмы и глубже, и историчнее, а ее современность иного — философско-политического плана» (Макогоненко 1982, 103).

<sup>159</sup> По мнению И. М. Нусинова, исключение составляет только историческая трагедия «Борис Годунов», чей объем обусловлен масштабом показанных в ней событий: «Но и «Борис Годунов» по своей предельной сжатости, ясности и лаконичности мало знает подобных себе трагедий» (Нусинов 1941, 356).

развития сюжета, ни один монолог или диалог не выполняет одних только сюжетных функций. Каждая сцена, любой монолог или диалог вытекает из того драматического конфликта, из той коллизии, из того неразрешенного противоречия, во власти которых данный персонаж находится. Поэтому любой эпизод драматичен» (Нусинов 1941, 356).

Некоторые итоги изучения поэмы в русском и советском литературоведении подведены в коллективном труде «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», изданном в 1965 году под редакцией Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. В обзоре об «Анджело», подготовленном В. Б. Сандомирской, систематизированы мнения и оценки прижизненной критики, дан анализ специальных работ по поэме, и в первую очередь, работ Н. И. Черняева и М. Н. Розанова (Сандомирская 1966, 394–398). Впрочем, обзор В. Б. Сандомирской не может претендовать на подведение итогов, так как уже после выхода ее статьи появились специальные исследования о поэме «Анджело»: статьи «Пушкин и Шекспир» М. П. Алексеева (Алексеев 1972)<sup>160</sup>, «Об источниках поэмы Пушкина "Анджело"» Ю. Д. Левина (Левин 1968, 79–85), «Загадочная поэма» Б. С. Мейлаха (Мейлах 1975, 141–153), «Идейная структура поэмы Пушкина "Анджело"» Ю. М. Лотмана (Лотман Ю. 1995, 237–252)<sup>161</sup>, «"Пиковая дама", "Анджело" и "Медный всадник"» Л. С. Сидякова (Сидяков 1976, 186–192), «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» Ю. Д. Левина (Левин 1974, 77), глава в монографии Г. П. Макогоненко «Творчество А. С. Пушкина в 1830–е годы (1833–1836)» (Макогоненко 1982, 98–130). Кроме того, по известным политическим причинам в обзоре отсутствовали работы зарубежных исследователей.

В своей работе об «Анджело» Б. С. Мейлах воспользовался давней дефиницией А. В. Дружинина («загадочная» поэма), но пояснил, что «загадочность» пушкинского произведения обусловлена банальным непониманием политической проблематики поэмы, нежеланием отнестись к ее тексту без предубеждения и проанализировать «Анджело» беспристрастно (Мейлах 1975, 141–153).

Первую обстоятельную постановку проблем изучения поэмы представил Ю. М. Лотман в указанной выше статье «Идейная структура поэмы Пушкина "Анджело"». Исследователь дал объяснение, почему Пушкин выбрал для переработки, подражания и отчасти перевода именно эту шекспировскую пьесу, чем «Мера за меру» привлекла русского поэта, указал на ее политическую актуальность для современников и лично для поэта. По мнению ученого, идейную структуру поэмы определяют две идеи — идея мифа, а точнее трансформация мифа об умирающем и воскресающем боге, и идея милости как основы идеального государственного правления. Ю. М. Лотман полагал, что сюжет пьесы

<sup>160</sup> Впервые работа М. П. Алексеева появилась в коллективной монографии «Шекспир и русская литература» (Москва — Ленинград, 1965, глава «Пушкин»), поэме «Анджело» посвящены с. 196–198.

<sup>161</sup> Впервые статья опубликована в кн.: Пушкинский сборник. Учен. записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков, 1973.

Шекспира воссоздавал схему мифа: праведник Герцог удаляется (скрывается или умирает), на его место приходит лжеспаситель Анджело, в конце концов истинный спаситель возвращается (или воскресает), отстраняет от власти и наказывает ханжу и лицемера Анджело; происходит возрождение общества (Лотман Ю.1995, 442)<sup>162</sup>.

Как полагал Ю. М. Лотман, Пушкин принялся за переделку «Меры за меру», так как увлекся именно мифологической стороной сюжета пьесы. Исследователь обнаруживает в поэме «Анджело» открытую политическую аллюзию из русской истории – неожиданная и таинственная смерть «доброего» царя Александра I в 1825 году и вступлением на престол нового царя Николая I, точнее со слухами о неминуемом возвращении Александра I, утверждении им справедливости в обществе и наказании «лжеспасителя». Позже эти слухи трансформировались в легенду об Александре I – старце Федоре Кузьмиче.

В том, что Пушкину были известны эти слухи, исследователь не ставит под сомнение, а доказательство своих аргументов Ю. М. Лотман выстраивает, «несколько необычным» образом проанализировав отрывки, которые Пушкин «не пересказал (или не перевел)» (Лотман Ю. 1995, 242). Так, ученый приходит к выводу, «что места, которые для русского читателя могли прозвучать как слишком откровенные намеки на хорошо известные ему события и слухи, Пушкин последовательно исключал» (Ibid.). Точно так же, как это происходило в слухах, собранных московским дворовым Федором Федоровым и описанных солдатом музыкальной команды Евдокимом, которые, по авторитетному мнению Ю. М. Лотмана, были нарочно записаны им в неполном варианте, так как туда не входил мотив *возвращения* героя, который «вытекает из самой сущности легенды о мнимой смерти и ее связи с мифом о смерти (уходе, исчезновении) и воскресении (возвращении), воцарении в новом блеске» (Лотман Ю. 1995, 240). Ю. М. Лотман объяснял отсутствие в записях предсказаний возвращения Александра I тем, что «если повторять и тем более фиксировать на бумаге слухи о том, что Александр I избежал смерти, было вполне безопасно (особенно в связи с их антидекабристской окраской), то вторая часть приобретала совсем иной смысл: разговор о возвращении на

<sup>162</sup> Полемизируя по этому поводу с Ю. М. Лотманом, Г. П. Макогоненко приводит в качестве аргумента то, что Анджело «проводит политику, определенную Герцогом, а Герцог решил руками Анджело навести строгий порядок в государстве: «...он именем моим / Пускай карает, я же в стороне / Останусь и злословью не повергнусь» «Пускай он именем моим разит, / А я останусь в стороне от боя / И незапятнан...» (Шекспир 1957–1960. Т. 6, 173). Оттого-то Герцог по возвращении (а у Шекспира он нигде и не уезжал!) ведет себя не по мифологическим канонам, а по законам сюжета шекспировской пьесы: он не наказывает Анджело (миф требует наказания лжеспасителя), а прощает его. Пьеса и кончается свадьбами: Герцог женится на Изабелле, Анджело – на своей, ранее отвергнутой им невесте. «Отступления» Шекспира от мифа (если, конечно, допустить, как полагает Ю. М. Лотман, что Шекспир положил в основу мифологический сюжет) принципиальны – они его разрушают. Поэтому в лучшем случае (если это кому-нибудь надо!) можно говорить об отражении в шекспировской пьесе каких-то осколков давно утратившего актуальность древнего мифа...» (Макогоненко 1982, 105). Нельзя не согласиться с этим возражением.

престол бывшего царя не мог не означать того, что правящий царь «ненастоящий» (Лотман Ю. 1995, 241). Ю. М. Лотман настаивает: «То, что слухи эти были известны широкому кругу современников, — факт документальный. Странно было бы полагать, что Пушкин их не знал» (Лотман Ю. 1995, 242). Тем не менее категоричность этого заявления неоправданна, так как оно «не подтверждается ни одним фактом, ни одним свидетельством» (Макогоненко 1982, 106). Документального подтверждения знания Пушкиным этих слухов нет ни в бумагах, ни в письмах, ни в воспоминаниях современников. Похоже, Ю. М. Лотман придал слухам и их возможному влиянию на пушкинский интерес к шекспировскому сюжету преувеличенное значение, предложив увлекательную гипотезу, но не исторический факт.

В полемике с Ю. М. Лотманом Г. П. Макогоненко отрицал мифологическую основу и политические аллюзии в пьесе «Мера за меру» и в пушкинской поэме. Он отмечал характерную деталь: «в поэме Пушкин объясняет русскому читателю источник, откуда шекспировский Герцог позаимствовал идею проверки поведения оставленного им вместо себя властителя. Характеризуя взгляды и замыслы Герцога, Пушкин писал: «Романы он любил и, может быть, хотел Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду». Пушкин, словно предвидя будущие сомнения в поведении Герцога у Шекспира и Дука в своей поэме, твердо и решительно назвал источник этого широко распространенного сюжета: халиф Гарун Аль-Рашид, а не миф об умирающем и воскресающем боге» (Макогоненко 1982, 107).

Категоричность своей схемы Ю. М. Лотман смягчает оговорками, вроде того, что «слухи» передают только часть мифологического сюжета, что в них нет возвращения Александра I и устранения плохого правителя и лжеспасителя. Ю. М. Лотман объясняет отсутствие главного элемента структуры мифа тем, что было опасно записывать эту часть мифа. Критику его гипотезы дал Г. П. Макогоненко: к «существованию поэмы она не имеет никакого отношения. Не имеет, потому что не лежит в основе поэмы мифологический сюжет, потому что нет в поэме политических аллюзий, потому что чужды были Пушкину эсхатологические представления» (Макогоненко 1982, 107). Г. П. Макогоненко заключает: «Только исторический, социальный реализм и протеизм Пушкина могут объяснить его обращение к мировому сюжету шекспировской пьесы (не мифологическому!), его желание дать свое, обусловленное национальным опытом, решение важнейшей политической проблемы, стоящей в центре поэмы, — власть и справедливость» (Ibid.).

Кроме мифологического пласта, в структуре поэмы «Анджело» Ю. М. Лотман отметил пласт, связанный с темой милости. «Пушкинская поэма, — утверждал исследователь, — апология не справедливости, а милости, не Закона, а Человека» (Лотман Ю. 1995, 247). В этой связи основополагающее значение в поэме исследователь придает последней сцене, где Дук проявляет милость к преступившему закон Анджело: «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» (Лотман Ю. 1995, 250)<sup>163</sup>.

Анализируя сцену суда Герцога над Анджело, в которой Шекспир обсуждает вопрос о том, могут ли намерения наказываться так же, как деяния<sup>164</sup>, Ю. М. Лотман отмечает, что в пушкинском «Анджело» этой полемики нет, но объясняет ее отсутствие политической злободневностью данной ситуации, так как наиболее тяжким «преступлением заговорщиков суд считал *намерение* цареубийства» (Лотман Ю. 1995, 244). Среди современников поэта это решение суда вызвало известную полемику, против такого подхода к делу выступал друг Пушкина князь П. А. Вяземский (См.: Лотман Ю. 1960, 134. Фомичев 1986, 238). Но стоит ли полагать, что Пушкин, который в свое время в письме барону А. А. Дельвигу<sup>165</sup>, высказывал надежду, что царь проявит великодушие, и призывал взглянуть «на трагедию взглядом Шекспира» (XIII, 159), по какой-то причине стал настолько боязлив, что спустя столько лет вдруг решил обойти столь острые политические углы? Оснований для поиска в стихах Пушкина политических аллюзий, конечно, достаточно, но это не означает, что все они были очевидны для самого поэта и уж тем более входили в его план перевода «Меры за меру». Необходимо отметить и тот факт, что к моменту написания «Анджело» со времени возникновения слухов об уходе Александра I, возмущения в обществе жестоким преследованием декабристов и тем более намека на фигуру Константина, который сам не очень-то желал обременить себя властью, прошло достаточно много времени, что эти политические обстоятельства не могли угрожать поэту расправой или даже преследованием, что возможность запрета поэмы цензурой выглядит еще менее вероятной. К тому же, к 1833 году реакция на декабристское восстание заметно ослабла, и трактовка поэмы как ответа на репрессии Николая I является мало актуальной<sup>166</sup>.

<sup>163</sup> По этому поводу Г. П. Макогоненко писал, «что идея, будто Пушкин к концу жизни пришел к проповеди милосердия, была уже высказана давно — в частности, В. В. Никольским. Он доказывал, что все последние произведения Пушкина внутренне связаны общей концепцией, которая формулировалась им так: «Свободная преданность долгу внизу, правосудное, но милосердное могущество наверху» (см. его книгу «Идеалы Пушкина». СПб., 1887. С. 47)» (Макогоненко 1982, 108).

<sup>164</sup> *Duke: His act did not o'ertake his bad intent,  
And must be buried but as an intent,  
That perish'd be the way: through are not  
Subintens but merely thoughts* (1863: V, 1, p. 116).

<sup>165</sup> Письмо барону А. А. Дельвигу было написано около 15-го февраля 1826 г. во время Михайловской ссылки поэта. Тот факт, что за самим автором и за его корреспонденцией был установлен постоянный надзор, не исключал вероятности, что чаяния Пушкина на великодушный суд царя являлись прямым призывом поэта к Николаю I. Во всяком случае до царя доносились все более-менее важные мысли, выуженные из писем Пушкина.

<sup>166</sup> Ср. вывод С. А. Фомичева: «Суть утвердившейся в пушкиноведении трактовки «Анджело» состоит в том, что поэт проповедует здесь милосердие верховной власти к осужденным декабристам, преобразовывая для воплощения своей задушевной мысли шекспировский сюжет» (Фомичев 1986, 231).

Тем не менее в исключении Пушкиным мотива назначения наместником Анджело, а не более старшего и мудрого Эскала<sup>167</sup>, Ю. М. Лотман видел особый смысл, поскольку использование этого мотива Пушкиным «могло звучать как намек на устранение от власти Константина (роль этого эпизода в общей драме 1825 г. была слишком хорошо памятна)» (Лотман Ю. 1995, 243).

Суждение о том, что идея милости лежала в основе пушкинской концепции творчества 1830-х годов, Ю. М. Лотман развил в статье «Идейная структура „Капитанской дочки“»: «Пушкин мечтает о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях». В романе «Капитанская дочка» в основе авторской позиции «лежит стремление к политике, возводящей человечность в государственный принцип, не заменяющей человеческие отношения политическими, а превращающей политику в человечность» (Лотман Ю. 1995, 14)<sup>168</sup>. Эти взгляды, по мнению Ю. М. Лотмана, стали «вехой в истории русского социального утопизма» (Ibid.). Пушкин отказался от противостояния с существующей формой власти и общества: «Во вторую половину 1830-х гг. для Пушкина характерны утопические попытки отделить личность царя от государственного аппарата. Отделив его — живого человека — от бездушной бюрократической машины, он надеялся сам, ощущая утопичность своих надежд... на помощь человека, стоящего во главе государства, в деле преобразования общества на человеческой основе, создания общества, превращающего человечность и доброту из личного свойства в государственный принцип. Таков Дук в „Анджело“, Петр в „Пире Петра Великого“» (Лотман Ю. 1995, 16, 18)<sup>169</sup>.

Основной причиной обращения Пушкина к пьесе Шекспира исследователи чаще всего называют политические интересы поэта, а также его семейные проблемы.

В свое время В. Вересаев высказал предположение, что в «Анджело» нашла отражение «мучительная» жизненная ситуация, «в которой находился поэт с тех пор, как царь стал оказывать Наталье Николаевне особенное внимание. Поэма была как бы заклинанием» (Вересаев 1990. Т. 2, 184).

По мнению ряда исследователей, развитая Шекспиром в «Мере за меру» тема власти и неизбежность творимого ею зла была в центре творческих исканий Пушкина в 1833 году (См.: Левин 1968, 79–85; Левин 1974, 81–85; Макогоненко 1982, 110–130). Так, Г. П. Макогоненко находил, что «в решении темы власти он (Шекспир. — Н. З.) выступал с

167

Duke: ...Old Escalus,

Though first in question? Is thy secondary (1863: I, 1, p. 94).

168

О французском контексте тем милости и правосудия в творчестве Пушкина 30-х годов см.: Неклюдова 2000, 204–215.

169

Ошибку в названии стихотворения (правильно — «Пир Петра Первого») Г. П. Макогоненко трактует не как оплошность, а как намеренную проговоруку исследователя, считая, что «концепция «милости» идеализирует Петра», тогда как «отказ Пушкина в данном случае от эпитета «великий» носит принципиальный характер» (Макогоненко 1982, 109).

обобщением опыта человечества. Английский писатель, опираясь на практику королевской власти в Англии, рассказал в своей пьесе о событиях в Вене. Более того: Шекспир, не ограничившись в этом случае английским опытом, использует сюжет одной из новелл итальянского писателя XVI века Джиральди Чинтио. Об этом источнике Пушкин знал и потому брал острополитический мировой сюжет, чтобы разрешить его с учетом и русского опыта. Тем самым предопределялась необходимость смещения акцентов и изменения ситуации сюжетного развития действия в шекспировской пьесе» (Макогоненко 1982, 110–111). В пьесе Шекспира «политическая тема расщепляется на два мотива – противоречия государственной власти и неизбежность злоупотреблений правителя. Первый момент звучал приглушенно, второй оказался главным – в центре пьесы было испытание Анджело властью, которого он не выдерживает» (Макогоненко 1982, 111). По мнению Г. П. Макогоненко, сюжет пьесы заключается в истории разращения Анджело властью, который «не только восстанавливает действие давнего бесчеловечного закона о наказании смертью за прелюбодеяние. Анджело деспотически его осуществляет на практике, обрекая на смерть Клавдио, который любит свою избранницу Джульетту и собирается на ней жениться. Бесчеловечность и жестокость закона и деспотизм власти, его применяющей, в данной ситуации проявляется наглядно. Все дело в том, что нет преступления, оно фикция, наказываются любящие, власть разрушает счастье <...> Анджело сам совершает преступление. Шекспир точно раскрывает лицемерие Анджело, слабость человека, не устоявшего перед соблазном воспользоваться властью для утоления страсти. Человеческую слабость Анджело и прощает Герцог в конце пьесы» (Макогоненко 1982, 111–112).

Пушкин меняет и тему, и сюжет пьесы Шекспира: «Вместо психологической драмы с испытанием Анджело властью он пишет поэму о трагедии власти – о невозможности монархии (самодержавия) быть гуманным правлением. Меняется потому и исходная ситуация – вместо шекспировской коллизии Герцог наблюдает за поведением оставленного им правителя – в поэме Пушкина дается *противостояние двух типов правления – просвещенной монархии Дука и деспотической – Анджело*, чтобы выяснить их равную неспособность осуществлять справедливую политику, направлять власть на благо граждан, утверждать человеческие порядки в государстве. Социологизм мышления Пушкина позволил ему прийти к этим выводам» (Макогоненко 1982, 112). Не соглашусь с этим утверждением Г. П. Макогоненко. Ведь если Пушкин верил, что «предобрый Дук» не способен «осуществлять справедливую политику», то зачем же он возвращает его к правлению, тем более делает этот эпизод апофеозом торжества справедливости и милосердия. Напротив, предобрый Дук и только, с точки зрения русского поэта, может осуществлять справедливый суд и праведную власть. Ему дано человеческое сострадание, ему знакома христианская традиция прощения

виновных. Но исследователь не замечает этого и продолжает вести разговор о «проблеме просвещенного абсолютизма», которая «после 14 декабря 1825 года» якобы «была для Пушкина в общественном и личном плане самой главной и самой сложной. В этой связи возникла в его творчестве тема Петра. Последнее ее решение было дано в поэме «Медный всадник». В поэме «Анджело» правление Дука раскрывается именно как правление просвещенного монарха. Человечество давно вынашивало идеал доброго, мудрого, справедливого монарха, возлагая на него все надежды; эта мечта («человечества сон золотой!») воплотилась в концепцию просвещенного монарха. Таким Пушкин и изображает Дука» (Ibid.). Г. П. Макогоненко продолжает: «В действительности, указывает Пушкин, непреодолимые противоречия свойственны и просвещенному правлению: «Но власть верховная не терпит слабых рук», ибо наступает развал общественного порядка. «В суде его дремал карающий закон», потакание злу узаконивает любое преступление: «Зло явное, терпимое давно, Молчанием суда уже дозволено». Доброта Дука мешает ему навести порядок. Чувствуя свое бессилие, он и решает передать власть строгому монарху» (Макогоненко 1982, 112–113). И здесь можно возразить, что поэтический взгляд Пушкина глубже и универсальнее тривиальных политических убеждений. В уходе Дука есть не только признание своей слабости как правителя, это скорее шаг мировоззренческий. Образ действий пушкинского Дука диктуют не только политические и этические, но и религиозные причины. По мнению же Г. П. Макогоненко, Пушкин в отличие от Шекспира «начинает испытывать не человека властью (Анджело), а саму власть, два противостоящих друг другу типа монархического правления» (Макогоненко 1982, 113). Обличая «строгую власть», исследователь пишет: она «не только не оказалась способной навести в государстве желанный порядок, но, превратившись в деспотизм, тиранию, уничтожает всякую элементарную законность, увеличивает количество зла в обществе, наиболее откровенно проявляет бесчеловечность монархического правления, его преступность, чудовищное лицемерие правителя–монарха» (Ibid.). Здесь исследователь явно сгущает краски, поскольку и Шекспир, и Пушкин дают читателю понять и ощутить разницу в том, что Анджело не Дук. Этот очевидный факт проистекает из принципиального различия их сугубо личных человеческих качеств и этических установок.

Недавно сторону Г. П. Макогоненко в полемике с Ю. М. Лотманом в статье «Два гения — один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело»)» поддержал режиссер С. Д. Черкасский. По его мнению, исследование Пушкиным и Шекспиром природы власти привело к одному и тому же выводу: «Просвещенная монархия Дука, точно так же, как раньше либерально–распуценная монархия Герцога и точно так же, как деспотия Анджело, испытание на гуманность не прошла. <...> Теорема была доказана дважды. Таков результат исследования одного сюжета под пером двух гениев» (Черкасский 2002, 102).



Для С. Д. Черкасского нет разницы в поведении Герцога и Анджело у Шекспира, Дука и Анджело у Пушкина: все они одержимы «милосердием бесовским», оба героя тождественны, посягают не столько на тело, сколь на душу послушницы, которая «предназначена Богу», добиваются одного, но разными путями: «Только то, чего Анджело пытался добиться угрозой убить брата, то есть шантажом, жестокостью власти, Герцог пытается добиться возвращением ей живого брата, то есть милосердием власти. Так жестокость и милосердие власти оказываются зарифмованными финальным событием пьесы. И жестокий правитель, и добрый правитель хотят от девушки одного и того же — удовлетворения своих чувств и страстей» (Черкасский 2002, 91). Самое забавное в этом обличении власти — повод, который вызвал праведный гнев исследователя: предложение Герцога (и Дука) руки и сердца героине. Конечно, можно понять эту ситуацию и как «одинаковую природу страсти двух мужчин к Изабелле», но такая трактовка снижает смысл драмы и поэмы и противоречит исследованию тех страстей, которые волновали Шекспира («The nature of our people, / Our city's institutions, and the terms / For common justice») и Пушкина («Народный дух, Законы, ход правленья»). Интерпретация исследователя (Герцог/Дук и Анджело тождественны, похотливы, любая власть — зло) усугубляется его невосприимчивостью к конфликту Закона и Милосердия в этих произведениях Шекспира и Пушкина: смысл названия шекспировской пьесы «Мера за меру» понимается в ветхозаветном смысле (око за око, зуб за зуб). При таком подходе из драмы Шекспира и поэмы Пушкина исчезают новозаветный контекст и евангельский смысл названия пьесы Шекспира и сюжета поэмы Пушкина.

Точнее всего спор Г. П. Макогоненко с Ю. М. Лотманом разрешен в книге Эрки Пеуранена «Лирика А. С. Пушкина 1830–х годов»: «Тема милосердия у Пушкина всегда связывалась с высоким душевным строем, и у властителей он это качество считал одним из самых важных. В поэме «Анджело» (1833)<sup>170</sup> мотив милосердия находит наиболее яркое выражение. Пушкин ставит редкий по своей напряженности художественный эксперимент. Не меняя ничего во внешних обстоятельствах, но вместо «предоброго старого Дука», «чадолюбивого отца», ставит у власти Анджело, «мужа опытного, не нового в искусстве властвовать». Анджело, «обычаем суровый, / Бледнеющий в трудах, ученье и посте, / За нравы строгие прославленный везде, / Стеснивший весь себя оградой законной, / С нахмуренным лицом и волей непреклонной...», человек достойный, ни в чем не уступающий Дуку, кроме одного: он лишен доброты. Он должен стоять между законом и его исполнением, лично отвечать за закон в каждом частном случае, но он не

<sup>170</sup> «Несмотря на то, что мы соотносим поэму “Анджело” с кругом идей, связанных с конкретной для Пушкина темой милосердия, мы далеки от того, чтобы трактовать ее как намек на реальных царей. Кстати, такая попытка была сделана Д. П. Якубовичем в его комментариях к рукописи поэмы: “добрый Дук” — Александр и его преемник “с нахмуренным лицом и волей непреклонной” Николай. (Рукописи Пушкина. Тетрадь № 237447. “Комментарий”, стр. 54)». (Сноска в цитируемом тексте. — Н. З.)

желает выполнять эту роль и таким образом внести в закон человечность. А именно так Пушкин, сын своего века, понимал роль просвещенного монарха» (Пеуранен 1978, 44–45). Конфликт Закона и Милосердия обнаруживает и их взаимообусловленную и неожиданную связь: «В поэме «Анджело» комплекс идей милосердия, закона и смерти не только чрезвычайно устойчив, но и един. Закон привлекает за собой смерть, которую отворотить может только милосердие. А акт милосердия ставит человека в совершенно исключительные отношения с законом, который обычно в пушкинских контекстах и «выше нас» и в отличие от человека «вечен». В данном случае не важно, что законы, по которым судят Клавдио, когда-то были созданы человеком и, разумеется, не в таком смысле они вечные, как законы природы, которым любой человек подвластен. Но и эти «человеческие» законы общества для отдельного индивида оказываются такими же неумолимыми, «казнящими». Иное дело, что их действие не всегда освящено разумной необходимостью и что они устаревают и отмирают. Процесс отмирания закона представляется Анджели сном, так как он лишен «милосердия» и неспособен отменить закон»:

Закон не умирал, но был лишь в усыпленье,  
Теперь проснулся он.

Таким образом, тема милосердия оборачивается темой личной ответственности. Анджело отвергает обвинение в жестокости: «Не я, закон казнит». Он по-своему прав, когда рассуждает о законе вообще: «Карая одного, спасаю многих и т. п.», но когда он вступает в более «интимное общение» с законом и у него появляется «эмоциональное восприятие закона», он начинает обходить его. Так, «трехопадение» Анджело не есть следствие только его слабости перед красотой, но следствие отсутствия в нем милосердия, о котором в поэме говорится: «Земных властителей ничто не украшает, / Как милосердие» (Пеуранен 1978, 45).

В научной литературе достаточно полно отмечены реминисценции и аллюзии, связанные с замыслом пушкинского перевода и переделки «Меры за меру» Шекспира. Так, Ю. М. Лотман отметил «бессознательные реминисценции» из шекспировской пьесы в творчестве Пушкина (Лотман Ю. 1995, 238). В качестве примера исследователь приводит слова капитанши из «Капитанской дочки»: «Разбери Прохорова с Устиньей, кто прав, кто виноват. Да обоих накажи» (VIII, 296), в которых Ю. М. Лотман видел несознательное заимствование формулы судебной мудрости из «Меры за меру», где Анджело, рассматривая дело Пены и Помпея, наказывает Эскалу: «Я ухожу. Вы выслушайте их. / Надеюсь, повод выдрать всех найдете» (Шекспир 1957–1960. Т. 6, 184. Перевод Т. Щепкиной–Куперник).

Вслед за Ю. М. Лотманом А. Н. Архангельский «связывает новеллистический сюжет поэмы с русским национальным мифом об исчезающем и возвращающемся царе» (Архангельский 1999, 38) и

усматривает в Дуке фольклорные черты. Исследователь замечает, что в поэме Пушкина «Дуку отведено место, по крайней мере сомасштабное тому, какое занимает Анджело. Прежде всего именно сквозь образ Дука просвечивает пушкинская современность; сюжет ненавязчиво русифицируется» (Архангельский 1999, 37). Подобную «русификацию» исследователь находит в описании города, «в котором правит Дук» и где, по мнению А. Н. Архангельского, «Пушкин сознательно использует узнаваемые языковые формулы эпохи Александра I: «друг мира, истины, художеств и наук» и др.» (Ibid.). Исследователь обнаруживает, что Пушкин «со смехом приводит раскавыченную цитату из своего собственного письма к К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 г. («что грудь кормилицы ребенок уж кусал» — «не совсем соглашаюсь с строгим твоим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?»), причем эта формула сразу была повторена П. А. Вяземским в одной из статей, опубликованных в «Московском телеграфе», и вышла за пределы «домашнего» словоупотребления пушкинского литературного круга (Архангельский 1999, 37–38). А. Н. Архангельский делает интересное наблюдение: «В рассказе о правлении Дука и передаче власти в руки Анджело пародийно воспроизведены формулы «жизнеописания» русского провинциала Ивана Петровича Белкина, вымышленного автора «Повестей Белкина» (1830). Белкин тоже был большим охотником до романов, тоже ослабил строгий порядок, перепоручив дела старой ключнице, которой крестьяне — как подданные Дука — «вовсе не боялись». Наконец, Белкин согласился передать бразды правления строгому другу, предложившему «восстановить прежний, им упущенный порядок»; друг, подобно Анджело, довел дело до «суда» над вороватым старостой, но Белкин, подобно Дуку, не допустил сурового приговора (ибо, потеряв интерес к «следствию», заснул)» (Архангельский 1999, 38). Это наблюдение исследователя тем более интересно, что за личиной вымышленного автора «Повестей Белкина» находился их реальный творец — сам Пушкин.

Еще дальше в рассмотрении исторических связей с фабулой поэмы Пушкина заходит А. П. Рассадина, который локализовал «российский фон» поэмы «Анджело», связав ее творческую историю с реальными событиями во время пушкинского пребывания в Симбирске осенью 1833 года. Именно эти события, а не политическая конъюнктура, по мнению А. П. Рассадина, могли побудить Пушкина отказаться от идеи перевода пьесы Шекспира. Исследователь связывает это решение поэта с тем, что Пушкин по просьбе писателя Владимира Одоевского обязался разобраться в истории, в которую попал отчим Одоевского П. Сеченов. Дело в том, что, направляясь на новую службу в Сызрань, тот помог в побеге в Спасский женский монастырь некоей В. Кравковой, которая решила стать послушницей из-за отказа родителей дать благословение на ее брак. Родня девицы обвинила полицмейстера Сеченова в похищении девушки, а проводивший расследование губернатор и дальний родственник жены

Пушкина Загряжский направил письмо министру внутренних дел Блудову с тем, чтобы отстранить Сеченова от новой должности. Сеченов надеялся с помощью петербургских связей пасынка отстоять свою версию происшедшего. Но, как отметила М. Турьян, которая обнаружила в архиве и прокомментировала эту скандальную историю (Турьян 1983, 183–192), Одоевский не доверял отчиму, известному своими любовными похождениями, и просил Пушкина разобраться в этой романтической истории. В доказательство своих наблюдений А. П. Рассадин приводит характеристику девицы Кравковой, которую Пушкин дал в письме к Одоевскому от 30 октября 1833 года, кстати, написанном через три дня после окончания «Анджело»: «Теперь донесу Вашему сиятельству, что, будучи в Симбирске, видел я скромную отшельницу, о которой мы с Вами говорили перед моим отъездом. Не дурна. Кажется губернатор гораздо усерднее покровительствует ей, нежели губернаторша. Вот все, что мог я заметить. Дело ее, кажется, кончено» (XIII, 90). По мнению исследователя, в этом письме «знаковые определения «скромная» и «отшельница», отнесенные к девице Кравковой, уже были использованы поэтом в образной характеристике Изабелы» (Рассадин А. 2001, 221). Конечно, в этой характеристике реальной послушницы необходимо учитывать ту долю иронии, которую Пушкин вкладывал в свое сообщение. В конце концов Кравкову с трудом можно принять за пушкинскую Изабелу, художественный образ поэта. На «скромную отшельницу» девица Кравкова явно не походила, и скандал с ее побегом из отчего дома, намеками на связь с П. Сеченовым, последующее увольнение со службы самого губернатора Загряжского, по свидетельству И. Гончарова, за женолюбие, лишнее тому подтверждение (Турьян 1983, 190).

Таким образом, несмотря на то, что перечисленные выше гипотезы, на первый взгляд, могут показаться банальным совпадением, а не планомерным и просчитанным творческим ходом Пушкина, указанные факты могли вызвать особый интерес поэта к разносторонней пьесе Шекспира, разжечь острый творческий интерес к ее героям и фабуле, осмыслить комедию Шекспира через призму русского национального колорита и русского фольклора. Все это, как заметил А. Н. Архангельский, помогло Пушкину локализовать и русифицировать поэму: «шекспировские страсти весело наложены Пушкиным на российский фон, а российский фон трагически вписан в круг вечных общечеловеческих проблем» (Архангельский 1999, 33–34).

Не менее загадочной и непонятной выглядит поэма с точки зрения западных пушкинистов. Так, А. П. Бриггс отмечает «исключительность и нетипичность» («exceptional and atypical») поэмы «Анджело». Следуя примеру шекспироведов, которые для обозначения наиболее сложных и неоднозначных пьес английского драматурга ввели термин «problem plays» (например, для той же «Меры за меру»), исследователь называет

«Анджело» Пушкина «проблемной поэмой» («problem poem»)¹⁷¹. А. П. Бриггс объясняет ее «проблемность» предельно просто: «никто не знает, что с ней делать. Фактически нет четкого мнения относительно ее достоинств. Критики всегда признавали в ней либо превосходную попытку в чем-то сложном, которая имеет некоторые недостатки, или неудачную попытку в чем-то невозможном, в котором отразились лишь отголоски таланта Пушкина»¹⁷². А. П. Бриггс соглашается с мнением С. Мирского, который лучше всего, на его взгляд, охарактеризовал отрицательное отношение к этой поэме и объяснил, почему, холодно встреченная разочарованными современниками, она и у потомков не снискала большего, даже при общем «идолопоклонстве» Пушкину в двадцатом веке (Mirsky 1926, 207). А. П. Бриггс делает вывод: «С того времени это мнение против нее только укрепилось»¹⁷³. Он приводит суждения об «Анджело» зарубежных исследователей творчества Пушкина: Джон Бейли (John Bayley) говорил, что поэма «Анджело» «безвкусна» ('has no flavour') (Bayley 1971, 186), Уолтер Викери (Walter Vickery), что «она оставляет некоторое чувство отвращения к человеческому» ('it leaves behind a certain feeling of distaste for human kind') (Vickery 1970, 141), а Татьяна Вульф (T. Wolf), что «Пушкин извлек суть пьесы, но при этом пожертвовал ее жизнью» ('Pushkin extracted the kernel of the play, but in doing so he sacrificed its life')» (Wolf 1952, 197). Тем не менее А. П. Бриггс указал, что «создание «Анджело» совпало с работой над бесспорным шедевром Пушкина «Медный всадник», и уже только потому поэма несла печать его зрелости и наивысшего вдохновения. Только по этой причине она заслуживает пристального рассмотрения»¹⁷⁴.

А. П. Бриггс не видит ничего странного в пушкинском обращении к Шекспиру, но то, что его «выбор падет на бесформенную, неестественную «Меру за меру» — едва ли можно было предугадать»¹⁷⁵. Он приводит оценку этой пьесы, данную Джоном Уейном (John Wain): «Эта пьеса — без сомнения, наиболее интересный провал Шекспира, но все-таки провал, и все указывает на это»¹⁷⁶. Возможное объяснение «странного выбора» у Пушкина («strange choice») исследователь находит во мнении Уолтера

¹⁷¹ В свое время Уолтер Викери назвал «Анджело» в заглавии своей статьи «a problem piece» («проблемным произведением»). См.: Vickery 1974, 67–68.

¹⁷² «Pushkin's problem poem is *Andzhelo*. No one knows what to make of it. There is virtually no received opinion as to its quality. Critics always have to admit either it is an excellent attempt at something difficult which has a number of drawbacks or that it is a misguided attempt at something impossible in which there are some leftovers of Pushkinian quality. The nonplussed attitude universally adopted of Pushkinian quality» (Briggs 1983, 112).

¹⁷³ «Since that time opinion has, if anything, hardened against it» (Briggs 1983, 112).

¹⁷⁴ «Moreover, the writing of *Andzhelo* coincided with the composition of Pushkin's undisputed masterpiece *The Bronze Horsemen* and was thus credited in his maturity and at an inspirational high point. For these reasons alone it deserves a close scrutiny» (Briggs 1983, 112–113).

¹⁷⁵ «It comes as no surprise that he should revert to Shakespeare, but the choice of the shapeless, unnatural *Measure for Measure* is scarcely what one might have expected» (Briggs 1983, 113).

¹⁷⁶ «This play is no doubt Shakespeare's most interesting failure, all things considered, it is» (Wain 1978, 92).

Викери (Walter Vickery): «Пушкинский интерес к «Мере за меру» кроется в личном чувстве уязвленности и ревности, спровоцированными вниманием царя к его жене»<sup>177</sup>. Оба исследователя не обратили внимания на то, какую роль играли затронутые в шекспировской пьесе темы и проблемы для самого Пушкина, например, тема милости, проблема отношения власть имущего тирана и подданных, проблема идеального правителя, которые входили в круг политических вопросов, живо занимавших Пушкина. Впрочем, А. П. Бриггс отмечает, что предположение У. Викери «помогает, но не решает всех художественных проблем, возникающих в связи с «Анджело». Решая эти проблемы, А. П. Бриггс замечает: «Конечно, Пушкин как всегда уменьшил и облагородил свой материал, но он снова отказался и от узнаваемого современного мира, в котором разворачиваются все его наиболее удачные произведения, он игнорирует даже документальное прошлое и вводит отдаленную вымышленную территорию. Место действия, однако, Италия, но нигде и никто не знает это место»<sup>178</sup>.

Исследователь невольно задается вопросом: «Почему Александр Пушкин на успешной стадии своей карьеры внезапно обращается к чужеземной форме, неуклюжему и стилизованному размеру стиха? Почему он занялся предметом, лишенным правдоподобия и современной злободневности?»<sup>179</sup>

А. П. Бриггс отметил, что Пушкин сократил сюжет «Меры за меру» и число главных героев с двадцати пяти до девяти, указал на весьма необычный для «немусульманского общества» («non-Muslim society») архаичный характер «старого закона», который восстанавливает Анджело (Briggs 1983, 113).

«С одной стороны, пишет А. П. Бриггс, Пушкин приспособливает и упрощает историю Шекспира, тем самым усиливая ее правдоподобие, особенно в кульминационном моменте и развязке, которая у Шекспира непростительно растягивается до целого акта, разворачивая при этом сюжет мучительного испытания Клавдио. С другой стороны, в ней нет того реалистического правдоподобия жизненной истории, как в модернизированном «Графе Нулине»»<sup>180</sup>. Исследователь

<sup>177</sup> «Pushkin's interest in *Measure for measure* had its basis in Pushkin's own feeling of vulnerability and jealousy caused by the Tsar's attention to his wife» (Vickery 1974, 336). Напомню, что ранее это предположение высказывал В. Вересаев (Вересаев 1990. Т. 2, 184).

<sup>178</sup> «Certainly Pushkin reduced and refined his material as always, but he turned away once more from the recognisable modern world in which all his most successful works are set, ignored even the documented past and entered a remote fictional territory. The settings is actually Italian but nowhere and no one in it is at all familiar» (Briggs 1983, 113).

<sup>179</sup> «Why did Alexander Pushkin, at this advance stage of his career, suddenly turn to this alien form, an awkward and stylised line of verse? Why did he tackle a subject lacking any kind of verisimilitude and contemporary relevance?» (Briggs 1983, 113).

<sup>180</sup> «On the one hand Pushkin adjusts and simplifies Shakespeare's story, much increasing its verisimilitude, especially at the climax and denouement which Shakespeare drags out unforgivably for a whole act, convoluting the plot into still further torments foe Claudio. On the other, there is nowhere near enough truth-to-life for him to present this as a straight story modernised like *Count Nulin* or made to seem like real history» (Briggs 1983, 113-114).

считает ошибкой «обвинять Пушкина в отсутствии вкуса или неопределенности цели; должно быть, он знал, что делал и, должно быть, сделал это способом, который первоначально избрал, поскольку он неоднократно защищал и хвалил поэму, несмотря на антипатию или равнодушие его читателей. История и форма, в которой она переработана, стилизованны, предоставлены искусно, удалены от норм правления в повседневной жизни и от большинства пушкинских литературных опытов. Это был осознанный шаг. Это, в свою очередь, должно стать полезным ключом в оценке «Анджело»<sup>181</sup>.

В связи с этим А. П. Бриггс делает одно важное замечание, что поэма «не должна сравниваться с большинством его других поэм без выгоды для нее, поскольку одни и те же критерии едва ли могут к ней применяться. Ее должно оценивать иначе и рассматривать, насколько это возможно, обособленно. Она задумывалась не для того, чтобы возбуждать повествовательный интерес, подобно «Графу Нулину» или «Братьям-разбойникам», не для того, чтобы отразить истинный дух прошлых веков, отдаленного края или чужеземных людей, подобно «Борису Годунову» или четверем «Южным поэмам», она лишена сатиры и пародии, при всей ее близости к оригинальной пьесе она, конечно, не рассказывает историю ради самой истории»<sup>182</sup>.

По мнению А. П. Бриггса, Пушкин ставит в поэме этические проблемы личной ответственности, лицемерия и великодушия, которые хотя и «представлены здесь уникальным для Пушкина образом, но небезызвестным для литературы вообще»<sup>183</sup>. Исследователь предлагает рассматривать поэму как произведение, принадлежащие к довольно редкой категории литературы, странно балансирующей между нравучением и искусством, куда, например, можно отнести «Назидательные новеллы» Сервантеса и некоторые из более поздних рассказов Толстого типа «Три старца», «Чем люди живы». Проводя параллель между этими произведениями, А. П. Бриггс отмечает их общие черты: «простые, но нереальные истории («simple but unreal stories») рассказаны так, чтобы провозгласить пользу конкретных моральных принципов. При чем, нереальность, неестественность, стилизация и

<sup>181</sup> «It seems mistaken to accuse Pushkin of a laps of taste or an inaccurate aim must have known what he was doing and must have done it in the way he originally intended, in view of his repeated defence and approval of the poem notwithstanding the antipathy or idifference of his readers. The story, and the form in which it is recounted, re both of them stylised, rendered artificial, removed from the norm governing both everyday life and most of Pushkin's literally experience. This was a conscious step. That, in turn, must be the helpful clue in evaluating *Andzhelo*» (Briggs 1983, 114).

<sup>182</sup> «It must not be compared with the bulk of his other poems for the comparison is without profit. The same criteria can hardly be applied. It should be set apart, judged differently and considered as far as possible *in vacuo*. It is not meant to effervesce with narrative interest like *Count Nulin* or *The Robber Brothers*, nor to recapture the true spirit of a past age, remote area or alien people, like *Boris Godunov* or the four Southern poems, it is devoid of satire and parody, for all its closeness to the original play, and it certainly does not tell a story for its own sake» (Briggs 1983, 114).

<sup>183</sup> «...they are presented here in a way which is unique in Pushkin but not unknown to literature in general». (Briggs 1983, 114).

неправдоподобие сюжетов не только не умаляют их эстетический потенциал и нравоучительный пафос, а только усиливают их воздействие: «Сама нереальность событий и повествования только подчеркивает моральную правоту, которая всегда остается неизменной: что положительные чувства и естественная любовь более важны, чем законотворчество, что честность и искренность могут выражаться в людских поступках, а не в том, что они говорят, — в общих словах, что здравый смысл, альтруизм, простая доброта души и человеческой природы должны одержать победу над глупостью, назойливостью, необычным карьеризмом и двуличностью. Чем нереальней и стилизованней поведение героев и изложение сюжета, тем сильнее писатель указывает на пропасть между миром обыкновенного здравого смысла и пустого позерства, которые являются потенциальным развитием человеческого поведения, осуществляемого иногда некоторыми личностями, которые теряют чувство действительности»<sup>184</sup>. Свою мысль исследователь объясняет аналогией: «Эту сложную идею можно попытаться упростить, обратившись к другой художественной форме, к иконописи. В ней мы также сталкиваемся со стилизацией и таким отношением к закону правдоподобия, что в некотором случае они фактически искажены. Перспектива, например, часто перевернута в иконе так, что параллельные линии расходятся, удаляясь от смотрящего. Смысл здесь, очевидно, не в том, чтобы представить реальный физический мир, но в поощрении разума и духа воспарять ввысь в состояние восприятия. В то же самое время простота концентрирует внимание, устраняя отвлеченность. Вот почему нетренированному глазу выражение лиц на иконах кажутся мрачными или торжественными, тогда как на самом деле они задумывались просто лишенными всякого выражения. Таким образом рука вдохновенного художника готовит разум зрителя к духовному опыту. Подобными приемами писатель может иногда создавать упрощенное, нереалистичное произведение, чтобы передать идею своему читателю. В таких случаях главный компонент — совершенный художественный навык, без которого идея превращается в нелепость»<sup>185</sup>.

<sup>184</sup> «The very unreality of the events and the narrative actually underscores the moral truth which is always the same: that good sense and natural love are more important than rule-making, that honesty and sincerity may be expressed only in what people do, not in what they say — in general terms that common sense, altruism, simple goodness of spirit and human nature must triumph over stupidity, officiousness, inordinate self-seeking and duplicity. The more unreal and stylised are the behaviour of the characters and the presentation of the story, the more the write emphasises the gulf between the everyday world of common sense and the inane posturings which are a potential development of human behaviour realised occasionally by some individuals who lose their sense of reality” (Briggs 1983, 114–115).

<sup>185</sup> “This complicated idea may be assisted towards simplification by reference to a different art form, the painting of icons. Here, too, we encounter stylisation and such defiance of the law of verisimilitude that in certain instance they are actually inverted. Perspective, for instance, is often reversed in an icon so that parallel lines is obviously not to represent the real physical world but to encourage the mind and spirit to soar upwards in a state of receptivity. At the same time simplicity concentrates the attention by eliminating distractions. This is why the faces on icons which look to the untrained eye like gloomy or solemn countenances are intended to be merely devoid of expression. Thus the hand



А. П. Бриггс считает невозможным «объявить определенный приговор «Анджело» как произведению искусства»<sup>186</sup>. Он справедливо задает вопрос: «Кто может сказать, «успешен» ли «Анджело» или нет?» По его мнению, все зависит от готовности читателя принять стиль и поэтику нового творения: «Это произведение отстоит так же далеко от себе подобных, что сравнение между ними подобно соединению Грегорианского хора с симфонией Моцарта или икон Рублева и картин Репина»<sup>187</sup>.

Можно сказать, что исследователями установлены история текста, литературные источники поэмы, дан сравнительный анализ фабульных и сюжетных различий драмы Шекспира и поэмы Пушкина, сделаны попытки критического анализа перевода «Меры за меру», но, несмотря на все эти достижения, замысел поэмы по-прежнему «остается в значительной мере «белым пятном» в исследовании идейно-творческой эволюции Пушкина» (Сандомирская 1966, 398).

До сих пор загадочно звучат легендарные слова Пушкина о поэме «Анджело»: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал» (Пушкин 1998. Т. 2, 233). Попытаемся разобраться в загадках пушкинской поэмы.

## 5.2 Проблема незаконченного перевода «Меры за меру»

Возникновение замысла поэмы «Анджело» восходит к 1833-му году, когда Пушкин пытался перевести комедию Шекспира «Мера за меру». Об этом свидетельствовал П. И. Бартенев со слов П. В. Нащокина, друга Пушкина, хорошо осведомленного о творческих замыслах поэта: «Читая Шекспира, он пленился его драмой "Мера за меру", хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перевода, подобно своему Фаусту, он переделал шекспирово создание в своем Анджели» (Пушкин 1998. Т. 2, 233).

Объяснение Нащокина, почему Пушкин отказался от перевода, нельзя считать убедительным. Пушкин, действительно, сначала

---

of the devoted artist prepares the mind of the onlooker for a spiritual experience. By not dissimilar methods a fictional writer may sometimes create a simplified, unrealistic work in order to impress an idea upon his readers. In all such case the essential ingredient is consummate artistic skill without which the idea collapses into absurdity» (Briggs 1983, 115).

<sup>186</sup> «it is impossible to pronounce an unequivocal verdict on *Andzhelo* as a work of art» (Briggs 1983, 115).

<sup>187</sup> «How can one say whether *Andzhelo* is 'successful' or not? Everything depends upon the reader's readiness to accept the methods and standards of a new medium. This work stands so far away from its fellows that a comparison between them is like bringing together a Gregorian chant and a Mozart symphony or paintings by Rublev and Repin» (Briggs 1983, 115).

попытался перевести комедию Шекспира с английского подлинника (поэт перевел 29 строк 1-ой сцены, уместив их в 24 русских стиха), и лишь во время работы ему пришла идея переделать «Меру за меру» в поэму «Анджело». Однако вслед за Ю. Д. Левиным мы не можем принять объяснение Нащокина: изменение творческих планов поэта вряд ли было вызвано состоянием русской сцены, так как это же обстоятельство «не мешало Пушкину обращаться к драматической форме и в 1830-е годы ("Русалка", "Сцены из рыцарских времен")» (Левин 1974, 79–80). Ю. Д. Левин видит иную причину изменения творческого замысла Пушкина: «Скорее можно предположить, что русский поэт, привлеченный содержанием драмы Шекспира, нашел, что она плохо построена: сцены недостаточно связаны, сюжет излишне запутан, развитие действия прерывается побочными эпизодами и т. д. ... Пушкина могла также оттолкнуть и циническая грубость уличных и тюремных сцен» (Левин 1974, 80).

Ранее подобные суждения о причинах пушкинского отказа от перевода пьесы высказывали зарубежные исследователи. Так, интересное предположение, почему Пушкин решил «улучшить» "Меру за меру", высказал профессор Эрнест Джозеф Симмонс (Ernest Joseph Simmons). Анализ его гипотезы можно найти в предисловии к книге Самуэла Кросса. Отвечая на вопрос: «Почему Пушкин выбрал именно эту пьесу?» — Симмонс писал: «Пьесу («Мера за меру». — *H. 3.*) низвергали или оправдывали большинство критиков, от Джонсона (Johnson) и Кольриджа (Coleridge) до Свайнбура (Swinbure) и Брандеса (Brandes). Сэр Артур Квиллер — Коач (Sir Arthur Quiller-Coach) называет «Меру за меру» «великой пьесой — в каждой из частей; но несмотря на это, части ее не согласуются между собой». Пушкин, по-видимому, воспринимал ее таким же образом. Он был вдохновлен этой пьесой, начинал переводить ее, бросил эту затею и, наконец, создал обновленную версию, отчасти в повествовательной форме... Увлеченный этим характером, но недовольный неуклюжестью мастера, Пушкин сочиняет "Анджело". Как бы то ни было, поэма лишена основных недостатков "Меры за меру": грубой непристойности, неловкой комичности, гнетущего параллелизма ролей и сцен, а также ослепительных излишеств. В "Анджело" развитие действия происходит плавно и стремительно с изящной модификацией. За бортом остались такие неважные и достаточно путанные характеры, как Эскал (Esclus), Бернандин (Barnardine), Локоть (Elbow), Помпей (Pompey) и другие. Дук обременен годами и опытом, поэтому избавлен от упреков за столь неожиданное предложение Изабелле в последней сцене. Луцио менее значителен в своей отвратительной мудрости, Изабелла не так бездушна. Выше всех Анджело — он представлен человеком внутренних противоречий, пребывающим в трагическом конфликте с самим собой, не столь подлым и беспринципным<sup>188</sup>. Исследователь приходит к выводу,

188

"It (Measure For Measure. — *H. 3.*) has been lamented and apologised for by most of the critics, from Johnson and Coleridge to Swinbure and Brandes. Sir Arthur Quiller-Coach pronounces

что, благодаря изменениям Пушкина, поэма "Анджело" приобретает психологическую достоверность и более совершенную структуру, которая отсутствовала в "Мере за меру".

«Мера за меру» — одна из так называемых «проблемных пьес», или «мрачных комедий» Шекспира (Пинский 1971, 100). Она написана скорее всего в 1604 году, так как есть запись о ее представлении в театре "Ревелс Аккаунт" (Revels Account) от 26-го декабря 1604 года: «By his Maiesties plaiers. On St. Stiuens night in the Hall A play Caled Measure for Mesr. Shaxberd» (Shakespeare 1978).

По этому поводу известный американский шекспировед С. Шенбаум писал: «...в ночь на св. Стивена (26 декабря) труппа Шекспира забавляла двор в Банкетном зале дворца Уайтхолл новой комедией, вероятно, впервые сыгранной в предыдущем летнем сезоне. В этой комедии "Мера за меру" тема справедливости и милосердия трактовалась явно в расчете на сочувствие нового монарха (Джеймса I Английского. — Н. 3.). Герцог Винченцио, подобно Джеймсу, питавшему отвращение к толпе, представлял собой фигуру идеализированного носителя власти, который, бесспорно, мог понравиться новому королю. Однако предположение о том, что "Мера за меру" была пьесой, специально задуманной и написанной для представления при дворе, без сомнения, является натяжкой» (Шенбаум 1985, 320).

Наиболее полные сведения по истории текста пьесы содержатся в статье Бриана Гиббона «Источники и их трансформация» в новом кембриджском издании «Меры за меру» Шекспира (Gibbons 1991). Ее автор считает, что комедия «Мера за меру» основана на народных рассказах и материалах древнего общеевропейского эпоса: это «рассказы о продажном магистрате и бесчестном наместнике, лицемерном правителе и подмене любовников. Каждый из этих рассказов имеет характерный моральный и эмоциональный заряд примитивного народного сказа» (Gibbons 1991, 56).

Когда Шекспир приступил к созданию пьесы «Мера за меру», он уже был знаком со сложными, психологически запутанными версиями подобных историй в итальянских новеллах Боккаччо и его последователей. Главный источник пьесы Шекспира — одна из новелл в сборнике Джамбаписто Джиральди Чинтио «Экатоммити» (G. V. Giraldis

---

*Measure for Measure* "a great play — in parts — and in despite that its parts do not fit". Pushkin must have react the same way. He was drawn to this play, began to translate it, gave up the task, and finally embarked on a modified version, partly in narrative form... Attracted by this character, and annoyed by the gaucherie of a craftsman, Pushkin composed *Angelo*. Whatever it merit, *Angelo* is free from main faults of *Measure For Measure*, from its coarse bawdy, crude comedy, top — heavy parallelism of actors and scenes and glaring superfluities. In *Angelo* the action moves smoothly and swiftly with finer modification. Overboard have gone such dispensable and rather confusing characters as Esaculus, Abhorson, the Bamardine, Elbow, Pompey and others. The Duke is burdened with years and experience, and is spared the ordeal of making "Oh, so sudden" a proposal to Isabella in the last scene. Lucio is less of an importable nuisance on the sage, and Isabella less of a soulless prig. Above all else, Angelo is portrayed as a man of inner contradictions, caught in tragic conflict with himself and less obviously mean and unscrupulous" — Cross, S. H. 1937, 77.

Cinthio «Hecatommithi») (1565)<sup>189</sup>. В основу ее был положен инцидент, происшедший вблизи Милана с губернатором провинции Фернандо Гонзага (Fernando Gonzaga)<sup>190</sup>. Чинтио (Cinthio) создал в своих новеллах сложную интеллектуальную и структурную напряженность, сохранив естественность повествования. Надо сказать, что «Мера за Мсру» была не единственной пьесой, написанной на сюжет новелл Чинтио из сборника «Экатоммити»: так, источником знаменитой трагедии Шекспира «Отелло» была новелла Чинтио «О венецианском мавре». В отличие от пьесы Шекспира, действие которой разворачивается в Вене, в рассказе Чинтио события происходят в Иннсбруке (Innsbruck), куда римский император Максимилиан (Maximilian) послал править Джуристе (Juriste), прототипа шекспировского Анджело. Джуристе предупрежден императором, что он не может рассчитывать на прощение, если нарушит закон. Джуристе, обрадован назначением, но он не из тех, кто хорошо знает себя. Джуристе успешно справлялся со своими обязанностями до тех пор, пока не распорядился обезглавить молодого человека, обвиненного в насилии. Сестра осужденного юноши Эпития (Epita) обучена философии и знает толк в риторике. Она просит правителя помиловать брата, говоря, что он молод, ему только шестнадцать, что он любит женщину, которую обесчестил и готов вступить с нею в законный брак, что закон написан для того, дабы предупредить преступление, нежели покарать за него. Джуристе сражен не речами девушки, а ее красотой. Он соглашается отменить казнь ее брата, но требует взамен выполнения своих условий, дабы удовлетворить страсть к Эпитии. Развитие фабулы в основном соответствует фабуле шекспировской пьесы, но есть и отличия. На следующий день после переговоров с братом Эпития дает согласие на сделку с Джуристе, тот обещает ей сохранить жизнь брату. После ужина с Эпитией, прежде чем отвести ее в свою спальню, он тайно отдает приказ обезглавить ее брата. Наутро Джуристе отправляет Эпитию домой, обещая послать брата следом за ней. Тюремщик облакает тело ее брата в черную ткань, кладет отсеченную голову в ноги и отправляет катафалк к Эпитии, которая потрясена случившимся, но притворяется невозмутимой и замышляет месть, решая обратиться с жалобой к императору. Она накладывает на себя траур и тайно отправляется с жалобой к Максимилиану. Джуристе, не зная, зачем его вызывал император,

<sup>189</sup> В этой связи ошибочным является мнение А. Н. Архангельского, который считает, что именно Чинтио, а не Шекспир обработал фабулу «Меры за меру», а не наоборот. Так, А. Н. Архангельский пишет, что Пушкин учел, «возможно, и новеллу итальянского писателя Джиральди Чинтио, обработавшего фабулу Шекспира и сократившего число участников интриги до четырех. («Роли» Анджело здесь соответствует сюжетная линия Джуристе.)» (Архангельский 1999, 33). Между тем сборник пьес Чинтио «Экатоммити», в который вошла новелла, давшая сюжет пьесе Шекспира «Мера за меру», был издан в Италии в 1565 году, тогда как пьеса Шекспира написана только в 1604 году, а ее автору в год публикации книги Чинтио исполнился только год.

<sup>190</sup> На русском языке изложение этого исторического факта и возникшего на его основе бродячего сюжета о несправедном наместнике можно прочитать в статье: Черкасский 2002, 82–89.

неожиданно оказывается лицом к лицу с обесчещенной им Эпитией. Поначалу Джуристе пытается оговорить ее, затем объявляет, что он обезглавил ее брата, чтобы отстоять закон. В ответ Эпития говорит, что Джуристе совершил два греха, тогда как ее брат совершил лишь один. Джуристе взывает императора к милосердию, Эпития — к законности. Максимилиан велит Джуристе вступить в брак с Эпитией. После свадьбы император издает указ, по которому Джуристе должен быть казнен так же, как брат Эпитии. Молодая жена просит императора помиловать мужа. Сердце Максимилиана смягчается, он сохраняет жизнь Джуристе, который, отдавая должное добродетелям Эпитии, живет с ней в любви и согласии.

Следует назвать еще две новеллы из «Экатоммити» Чинтио, фабула которых близка фабуле пьесы Шекспира: это 52-я новелла о губернаторе, терпящем неудачу в шантаже жены торговца и умирающем, раскаявшись в своем преступлении, и 56-я новелла о жене портного, которая успешно избежала посягательств судьи, обратившись к заступничеству герцога. Надо отметить, что в отличие от Эпитии обе женщины сохраняют благочестие, подобно шекспировской Изабелле.

Позже на тот же самый сюжет Чинтио написал драму «Эпития» (в 1573, опубликована в 1583 уже после его смерти). Написанная в неоклассической манере, она содержит некоторые значительные отличия от новеллы. Он ввел в пьесу сестру Джуристе по имени Анджела, которая и молит о сохранении жизни своему незадачливому брату в финале пьесы. Есть там и капитан тюрьмы, который не подчиняется Джуристе и сохраняет жизнь брату Эпитии, предъявляя вместо головы юноши голову похожего на него убийцы. Все эти детали гораздо ближе к шекспировскому тексту, чем текст новеллы. Известие о том, что жизнь ее брата сохранена, заставляет Эпитию отказаться от мести и обратиться с мольбой о помиловании Джуристе. Обе версии Эпитии у Чинтио, хотя и содержат отличия, показывают живой интерес автора к социальным и психологическим факторам, влияющим на моральные решения героев.

Другим источником комедии «Мера за меру» Шекспира послужила пьеса английского драматурга Джорджа Уэтстона (George Wetstone, «Promos and Cassandra», 1578), которая также была основана на новеллах Чинтио.

Таковы основные источники, которыми пользовался Шекспир при создании своей пьесы.

Свою творческую историю имеет и пушкинская переделка шекспировской драмы «Мера за меру».

Поэме Пушкина «Анджело» предшествовал незаконченный перевод первой сцены комедии «Мера за меру», который Пушкин предпринял в 1833 году (январь—сентябрь). Долгое время перевод Пушкина был известен в неточной копии П. В. Анненкова, неполно и неисправно опубликованной И. А. Шляпкиным в 1903 г. (Шляпкин 1903, 71–74). Считалось, что подлинник неизвестен. Так, следом за И. А. Шляпкиным

текст копии воспроизвел в шеститомном собрании сочинений Пушкина Б. В. Томашевский (Пушкин 1935. Т. III, 674–675). Только в 1936 году Д. В. Якубович опубликовал весь текст этого перевода (Якубович 1936, 144–148), что, по мнению М. П. Алексеева, «позволило лучше вникнуть в самый процесс работы над ним Пушкина и отделить его — как самостоятельный этап — от создания вовсе заслонившего его "Анджело"» (Алексеев 1972, 276).

В частности, Д. В. Якубович дал точную транскрипцию текста, сводку вариантов рукописи Пушкина с переводом начала «Меры за меру», которую исследователь обнаружил в архиве Института русской литературы Академии наук (Пушкинский дом). По ней Д. В. Якубович установил, «что копия Анненкова представляла собою лишь беловую сводку Пушкинского текста, причем кое-что было прочитано ошибочно, некоторые детали были не отмечены, несколько фраз Анненков вовсе не заметил» (Якубович 1936, 144). Исследователь особо указал, что «в передаче Анненкова–Шляпкина являлось возможным считать, что Пушкин не надписал имен действующих лиц I сцены I действия (Дука и Эскала). Кроме того, два последние стиха, переведенные Пушкиным, просто были пропущены. Наконец, беловым текстом был совершенно закрыт самый процесс работы поэта над переводом. А между тем мы не обладаем достаточно большим материалом для уяснения этапов работы Пушкина–переводчика, и здесь каждая новая мелочь, приоткрывающая картину этого первоначального процесса, может быть значительной» (Ibid.).

Приведем описание рукописи, сделанное Д. В. Якубовичем: «Пушкинский текст писан на двух листках белой бумаги, из которых один — узкая длинная полоска бумаги, второй — представляет собою так сказать боковой, смежный, клапан, оставшийся как средняя часть от другой сверху и снизу вырезанной полосы. Размер сохранившейся полосы 109x358 мм; размер клапана 113x39 мм. Весь текст писан черными чернилами. На обороте основной полосы жандармская цифра «35», показывающая, что документ после смерти Пушкина остался в его бумагах. После Анненкова рукопись находилась у П. Е. Щеголева и от него поступила в Пушкинский дом» (Якубович 1936, 144–145).

Анализ транскрипции текста рукописи пушкинского перевода позволил исследователю прийти к следующим выводам: «Прежде всего, несомненно на отрезанной (за исключением оставшегося «клапана»), второй полосе листа у Пушкина были еще черновики, относящиеся к той же попытке перевода из Шекспира. Некоторые концы букв, бывших на отрезанных частях, сохранились слева от Пушкинского текста. Может быть, Пушкин перевел и две вводные реплики (У Шекспира трагедия начинается так: *Duke: Escalus! / Escal: My lord*). Далее Пушкин предполагал сохранить в своем переводе и шекспировское место действия — город Вену. Старое чтение этого стиха давало возможность думать, что Пушкин хотел уже в переводе изменить колорит таким же образом, как это сделал потом в своем «Анджело», где действие происходит вопреки Шекспиру:



What figure of us think you he will bear?  
 For, you must know, we have with special soul  
 Elected him our absence to supply;  
 Lent him our terror, drest him with our love;  
 And given his deputation all the organs  
 Of our own power: What think you of it?  
*Escal.* If any in Vienna be of worth  
 To undergo such ample grace and honour,  
 It is Lord Angelo.  
*Enter Angelo.*  
*Duke.* Look, where he comes.

*Ang.* Always obedient to your grace's will,  
 I come to know your pleasure.

*Duke.* Angelo,  
 There is a kind of character in thy life,  
 That, to the observer, doth thy history  
 Fully unfold. (1863: I, 1, p. 94)

*Ескал*  
 Если в целой Вене  
 Сей почести достоин кто-нибудь,  
 Так это Анджело.  
*Дук*  
 Вот он идет.  
*Анджело*  
 Послушен вашей милостивой воле,  
 Спешу принять я ваши приказанья.  
*Дук*  
 Анджело, жизнь твоя являет  
 То, что с тобою совершится впрямь.  
 (III, 324–325)

Русскому поэту чуждо многословие оригинала Шекспира и некоторых его переводчиков. Для сравнения приведу три перевода на русский язык, выполненные профессиональными переводчиками:

Т. Щепкина-Куперник <i>Герцог</i> Вам пояснять, в чем сущность управления, Считал бы я излишней тратой слов, Раз мне известно, что познания ваши Намного превосходят все советы, Которые я мог бы дать. Осталось Облечь нам только этой властью ваши Высокие достоинства и — к делу Их применить. Дух нашего народа, Уставы государства и язык Законов наших знаете вы лучше, Богаче вы и опытом и знаньем, Чем кто-либо на памяти моей, Вот полномочье! Следуйте ему. — <i>(Дает ему полномочие.)</i> Просите Анджело прийти сюда. <i>Один из свиты уходит.</i> <i>Герцог</i> Как, думаете вы, он нас	М. А. Зенкевич <i>Герцог</i> Вас поучать тому, как надо править, Мне кажется излишним и ненужным. Осведомлен я, что познания ваши В том превосходят все те указания, Какие я дать в силах вам: итак, Положимся на разум ваш и опыт, То дело их. Вы знаете и нравы И учрежденья города, законы И судопроизводство так, как вряд ли Их знает кто-либо другой из лиц, Известных нам. Примите же наказ Для исполненья точного. Позвать, Просите Анджело сюда явиться. <i>Уходит один из слуг.</i> Как думаете, он заменит нас? Вам должно знать: с особою	О. Сорока <i>Герцог</i> Ученого учить — вас наставлять В премудростях правленья мы не станем. Вы в этом посильней меня. Скажу лишь, Что полагаюсь я на вас вполне. Дух нашего народа, городские Порядки, правосудия устав Постигли вы и опытни на редкость. Вот наше предписание. От него Прошу не отклоняться. Позовите К нам Анджело. <i>Уходит один из слуг.</i> Придется по плечу ли Роль нашего наместника ему? Ведь не простой он будет заместитель — Даю ему всю силу и грозу; В мое отсутствие уполномочен Творить и милость он, и суд, и казнь. Как ваше мненье?
---	--	--



заменит?	любовью	
Его по воле сердца мы избрали,	Избрали мы его нас замещать.	
Чтобы, пока отсутствовать мы будем,	Он будет наша кара, наша милость,	
Он мог достойно здесь нас представлять,	Ему передаем всю полноту Верховной власти нашей.	
Ссудив ему наш гнев и вверив милость,	Ваше мненье?	
Всея нашей власти полноту ему		
Вручили мы! Как смотрите на это?		
<i>Эскал</i>	<i>Эскал</i>	<i>Эскал</i>
О! Если в Вене кто-нибудь достоин	Уж если в Вене кто-нибудь достоин	Если в целой Вене
Такую честь и милость оправдать,	Такой великой милости и честь,	Есть человек, достойный чести той,
То это Анджело.	Так это Анджело.	Так это Анджело.
<i>Герцог</i>	<i>Герцог</i>	<i>Герцог</i>
Да, вот и он!	А вот и он.	А вот и он.
<i>Входит Анджело</i>		<i>Входит Анджело</i>
<i>Анджело</i>	<i>Анджело</i>	
Всегда покорен вашей воле, герцог,	Как вашей милости слуга, являюсь	Всегда послушен воле государя, Явился за приказом.
Прошу сказать — чем я могу служить?	Узнать, что вам угодно.	

Оригинал Шекспира более многословен, чем русские переводы: у Шекспира на 214 слов приходится 953 знака; в переводе Пушкина на 125 слов — 605 знаков; у Т. Щепкиной-Куперник на 161 слово — 792 знака, у М. А. Зенкевича на 151 слово — 751 знак, у О. Сороки на 133 слова — 647 знака.

Пушкин краток в своем переводе, что отражает общую тенденцию как в подходе поэта к переводу мест из «Меры за меру» в незаконченном переводе, так и в поэме «Анджело». В дальнейшем мы проследим, как в переводе некоторых диалогов шекспировских героев, их отдельных реплик и поэтических образов и в поэме-переделке-переводе-пересказе «Анджело» Пушкин остается верен лаконичному выражению мысли, попытаемся дать оценку переводческого мастерства Пушкина, проанализировав перевод категорий, идиом, эквивалентной-безэквивалентной лексики, сохранение синтаксиса и стихотворного размера шекспировской пьесы. Оговорюсь, что в анализе перевода Пушкина мы остановимся только на особенно сложных, нуждающихся в объяснении и комментарии случаях, в которых следование тексту Шекспира кажется наименее очевидным.

Посмотрим, как Пушкин переводит отдельные слова Шекспира, подыскивая им языковые эквиваленты и сохраняя их общий смысл.

Так, уже в первой строке «Меры за меру» русский поэт сталкивается со словоупотреблением, достаточно сложным для подбора языкового эквивалента:

Шекспир:

*Duke.* Of government the properties to unfold,  
(1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Дук.  
Вам объяснить правления начала<sup>191</sup>

Шекспир употребляет английское существительное «properties» во множественном числе. Пушкин перевел это слово как «начало» в смысле основа, Т. Щепкина-Куперник перевела его как «сущность», О. Сорока – как «премудрость». Пушкин упрощает вторую часть этого предложения:

Шекспир:

Would seem in me to affect speech and  
discourse<sup>192</sup> (1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Излишним было б для меня трудом

Подбирая смысловые эквиваленты, Пушкин передает общий смысл фразы Шекспира о тщетности разъяснения того, как необходимо управлять, он не стремится сохранить шекспировский мотив «дуковской» «увлеченности своими речами и словами».

Далее у Шекспира следует грамматически запутанное предложение:

Шекспир:

Since I am put to know, that your own science,  
Exceeds, in that, the lists of all advice  
My strength can give you<sup>193</sup> (1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Не нужно вам ничьих советов. – Знанием<sup>194</sup>  
Превыше сами вы всего. (III, 324)

Пушкин переводит категорию «science» (познание, понимание) как «знание». Конечно, «познание» является наиболее предпочтительным переводом, на этом слове, кстати, остановили свой выбор М. Зенкевич и Т. Щепкина-Куперник.

Перевод Пушкина, впрочем, как и его более поздняя трансформация в «Анджело», подчинен одной стилистической задаче – лаконизму, и в этом поэт особенно последователен.

Пушкин краток в переложении смысла следующей фразы герцога у Шекспира:

Шекспир:

Then no more remains  
But that to your sufficiency, as your worth is  
able,  
And let them work<sup>195</sup>. (1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Мне только  
Во всем на вас осталось положиться<sup>196</sup>

<sup>191</sup> В варианте перебеленного автографа: «Вам объяснить правления науку» (III, 937). Возможно, на первоначальный подбор Пушкина эквивалента английскому слову «properties» как «наука», могло повлиять слово «science», которое встречается у Шекспира ниже через одну строку: «Since I am put to know, that your own science».

<sup>192</sup> Пер.: «Покажется, что я увлечен своими речами и словами».

<sup>193</sup> Пер.: «Поскольку мне известно, что ваши собственные познания превосходят список советов, которые способна дать моя мудрость»

<sup>194</sup> В варианте перебеленного автографа:

а. Не нужны вам мои б. Не нужно вам моих советов. в. Не нужно вам моих советов.  
предначертанья, Знаю Самы

(III, 937).



Elected him our absence to supply;  
Lent him our terror, drest him with our love;  
And given his deputation all the organs  
Of our own power: What think you of it?<sup>201</sup>  
(1863: I, 1, p. 94)

Вы знаете, что нами он назначен  
Нас заменить в отсутствии, что мы<sup>202</sup>  
И Милостью и страхом облекли<sup>203</sup>  
Наместника всей нашей власти, что же  
Об нем вы мните?

Любопытно, что в своем переводе русский поэт ставит милость на первое место, тогда как в шекспировском оригинале вначале стоит *terror*. Шекспировский порядок слов был сохранен в варианте перебеленного автографа, где вместо «страха» наместник наделяется «Судом и Милостью» (III, 937). Существительное *terror* (страх, ужас) переводят по-разному: Т. Щепкина–Куперник – *гнев*, М. А. Зенкевич – *кара* и О. Сорока – *гроза*, тогда как английское *love* и Пушкин, и его последователи переводят, обращая внимание на евангельский смысл любви: *милость*.

Относительно краток русский поэт в переводе ответа Эскала:

Шекспир:  
*Escal.* If any in Vienna be of worth  
To undergo such ample grace and honour,  
It is Lord Angelo.  
*Enter Angelo.* (1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:  
*Эскал*  
Если в целой Вене  
Сей почести достоин кто-нибудь,  
Так это Анджело.

Пушкин исключает существительное с явной христианской семантикой *grace* (благодать, милость) по отношению к незадачливому герою своей поэмы, ограничившись переводом более нейтрального слова *honour* (честь, почесть), но употребляет это слово в следующем эпизоде.

Шекспир:  
*Duke.* Look, where he comes.

Пушкин:  
*Дук*  
Вот он идет.

<sup>201</sup> Пер.: «Как думаете, он сможет заменить нас? / Знайте, с особою любовью / Избрали мы его свое отсутствие им заменить. / Ссудили ему наш гнев, одели в милость, / Ему передаем всю полноту / Верховной власти нашей. Какое ваше мнение?»

<sup>202</sup> В варианте перебеленного автографа:

а. Начато: Вы знаете, что мы

б. Вы знаете, что положили

в. Начато: Вы знаете, что мы его

г. Вы знаете, что нами назначен

Он заменить в отсутствии — что мы

(III, 938).

<sup>203</sup> Позже, работая над своей переделкой-переводом «Анджело», Пушкин заимствует эти категории, описывая власть, вверяемую в руки наместника:

Его-то старый Дук наместником нарек,  
И в ужас ополчил, и милостью облек,  
Неограниченны права ему вручил, —

Так, *власть* переведена в поэме Пушкина как *права*, *страх* становится *ужасом*, но английское *love* в обоих случаях переводится как *милость*. В позднейших исправлениях первой белой редакции поэмы: «Верховной милостью (курсив мой. — Н. З.) и ужасом облек / Неограниченны права <ему> вручая» (V, 434).

*Ang.* Always obedient to your grace's will,  
I come to know your pleasure. (1863: I, 1,  
p. 94)

*Анджело*  
Послушен вашей милостивой воле<sup>204</sup>,  
Спешу принять я ваши приказанья<sup>205</sup>.

Пушкин точно переводит фразы Герцога и Анджело, вкладывая в уста Анджело относящийся к Дуку русский эквивалент английскому «*grace's will*» — «милостивая воля».

В переводе заключительных слов Дука русский поэт снова стремится к краткости:

*Duke.* Angelo,  
There is a kind of character in thy life,  
That, to the observer, doth thy history  
Fully unfold<sup>206</sup>. (1863: I, 1, p. 94)

*Дук*  
Анджело, жизнь твоя являет  
То, что с тобою совершится впредь<sup>207</sup>.  
(III, 324–325)

У Шекспира «*the observer*» наблюдатель, способный угадать судьбу героя. У Пушкина сама жизнь героя являет его будущее. В варианте перебеленного автографа отразилась попытка подбора эквивалента к английскому слову «*history*» как «истории», но впоследствии Пушкин отказывается от дословного перевода и подыскивает новые средства для передачи общего смысла фразы Дука.

С возможной полнотой и точностью Пушкин попытался передать смысл шекспировского текста. Вместе с тем поэт внес в перевод некоторые коррективы: исчезают повторы, некоторые образы и реплики героев Шекспира, сокращается все, что в той или иной мере перегружало развитие действия. Пушкин сфокусировал свой переводческий интерес на достижении краткости в передаче смысла оригинала.

Перевод прервался после первого обмена репликами Анджело и Дука.

Неубедительно объяснение А. А. Долинина, почему Пушкин отказался от полного перевода пьесы Шекспира «Мера за меру». Исследователь полагает, что Пушкин «обрывает работу, споткнувшись о достаточно сложно построенную шекспировскую фразу, открывающую второй монолог Дука» (Долинин 2001, 47)<sup>208</sup>:

<sup>204</sup> В варианте перебеленного автографа: «Всегда послушен вашей воли». (III, 938). «Всегда» соответствует шекспировскому «*always*», но отсутствует эквивалент английскому «*grace's*», который появился в конечном варианте.

<sup>205</sup> В варианте перебеленного автографа: «Пришел узнать я ваши приказанья» (III, 938). Этот вариант является дословным переводом: «*I come to know your pleasure*».

<sup>206</sup> Пер.: «Анджело, / В жизни твоей есть особый почерк. / Что наблюдателю легко в нем разгадать твою историю».

<sup>207</sup> В варианте перебеленного автографа:

а. Историю

б. То чтоб

в. Очам то что с тобою будет  
впредь

См.: (III, 938).

<sup>208</sup> Это замечание исследователя перекликается с оценкой пушкинских переводов А. Н. Гривенко, который, говоря о технике автоцитирования, применяемой Пушкиным в его переводах, замечает: «У Пушкина много неоконченных переводов; законченными можно считать небольшие фрагменты, лирические миниатюры, краткие афоризмы. Глухие намеки на то, что Пушкин по каким-то причинам отказывается от начатых переводов, можно заменить прямолинейной

Angelo,  
 There is a kind of character in thy life,  
 That to th' observer doth thy history  
 Fully unfold<sup>209</sup>. (1863: I, 1, p. 94)

А. А. Долинин дает отрицательную оценку пушкинскому переводу: «Вариант Пушкина неудовлетворителен во всех отношениях («Анджело, жизнь твоя являет/ То, что с тобою совершится впредь» и показывает, насколько чужд и неудобен ему шекспировский стиль, которому он не находит русского эквивалента», и предлагает читателю свой перевод этого места: «Анджело, тому, кто следил за историей твоей жизни, она полностью открывает, каким характером ты обладаешь» (Долинин 2001, 47). Между тем, утверждения и предложение исследователя не столь уж бесспорны. Конечно, А. А. Долинин прав в оценке недословного, свободного и даже лаконичного перевода Пушкина, но при одном условии: если не брать во внимание особенности подхода русского поэта к переводу как таковому. Пушкин, и об этом уже говорилось выше, не только отвергал саму идею буквального перевода, но и отличался особым лаконизмом, экономией поэтических средств, равно как и свободой в подборе языковых эквивалентов. Пушкин стремился не столько к точной передаче оригинала, сколько к сотворчеству, в котором выражал универсальный поэтический смысл, к постижению которого стремился он сам и, как полагал, переводимый им автор. Простой перевод для Пушкина не представлял особого интереса: он начинал, увлекался — в результате получалось иное, в равной степени и оригинальное, и зависимое от источника произведение.

В принципе, большого противоречия между пушкинским вариантом и шекспировским оригиналом нет. Да и так ли далек от оригинала лаконичный перевод Пушкина, что можно было бы уверенно говорить, что именно на этом месте Пушкин «споткнулся» и бросил перевод «Меры за меру», удачно справляясь, тем не менее, с переводом других сложных мест шекспировского текста, например, в диалогах Анджело и Изабеллы. Трудно предположить, что Пушкину были непонятны такие слова и выражения, как «kind of character in thy life», «the observer», «history fully unfold». Ведь, если отстраниться от грамматического буквализма в передаче синтаксиса, искажения смысла шекспировского текста в пушкинском переводе нет. Особенно, если принять во внимание то, что для Пушкина, впрочем, как и для Шекспира, гораздо важнее не «прошлое», а «будущее» Анджело. В этой связи нам кажется возможным

---

констатацией — Пушкину не доставало переводческой усидчивости. Подчеркнем еще одно обстоятельство: с французского Пушкин в основном переводил, но, когда перед ним был французский перевод (с английского, испанского, португальского и т.д.), он угадывал оригинал, угадывал далеко не всегда верно» (Гривенко 2002, 91). Отсутствие конкретных примеров всегда делает подобные, пусть даже отчасти справедливые замечания голословными и поверхностными.

<sup>209</sup> Любопытно, что перевод Пушкиным именно этих стихов был пропущен в копии Анненкова–Шляпкина и впервые напечатан только Д. В. Якубовичем (Якубович 1936, 144).

предположить, что русский поэт оказывается вполне в праве поступить таким вот вольным образом и интерпретировать «history» шекспировского оригинала, как не прошлое или настоящее, а будущее своего героя.

Можно спорить также и о том, насколько точен перевод самого исследователя. Укажу на одну неточность, которую допускает А. А. Долинин, предлагая свой перевод стихов Шекспира и искажая их смысл. Исследователь меняет определяемое слово и относит придаточное к другому слову, не к тому, что в тексте Шекспира. Буквально это выражение Шекспира можно перевести так: «Анджело, в твоей жизни есть особые черты, по которым наблюдатель может полностью раскрыть твою историю». Приведу для сравнения варианты перевода этого фрагмента профессиональными переводчиками:

Т. Щепкина-Куперник	М. А. Зенкевич	О. Сорока
Герцог:	Герцог:	Герцог:
Есть в жизни у тебя черты такие,	Анджело, Особый знак	Анджело!
Что наблюдателю по ним легко	жизнь твою, И по нему	У жизни у твоей особый почерк,
Прочешь всю будущность твою.	предназначение Легко прочешь.	И можно, разобрав его, прочешь Твою всю быль.
(Щ.-К., 162)	(М.З., 354)	(О.С., 276)

Перевод Пушкина точнее и выразительнее тех вариантов, которые предлагают переводчики и исследователь. Добавлю, что он не вызвал никаких нареканий со стороны Д. В. Якубовича, впервые опубликовавшего эти две строки и указавшего их источник в пьесе Шекспира (Якубович 1936, 148).

А. А. Долинин видит преодоление Шекспира в самом акте создания поэмы «Анджело»: «Только дистанцировавшись от Шекспира, только вольно пересказав основную сюжетную линию «Меры за меру» в поэме «Анджело» (причем, пересказав, как показал Ю. Д. Левин, не столько по оригиналу, сколько по прозаическому переложению для детей Чарлза Лэма<sup>210</sup>), – другими словами, только приспособив «чужое» к «своему», – Пушкин смог творчески освоить шекспировскую проблематику и даже ввести в повествование фрагменты перевода комедии» (Долинин 2001, 47). В этом утверждении есть некое противоречие: получается, что Пушкин постоянно обращается и к тексту пьесы Шекспира (кроит по оригиналу диалоги своих героев), и к прозаическому пересказу Ч. Лэма<sup>211</sup>, томик которого находится в его библиотеке, к тому же на английском языке, знание которого, по словам А. А. Долинина, было ограничено. Аргументация Ю. Д. Левина основана на предположении, что Лэм, перелагая Шекспира, превращал его в «сказочника». Подтверждение

<sup>210</sup> Автор скорее всего имеет в виду заметку Ю. Д. Левина «Об источниках поэмы Пушкина "Анджело"» (Левин 1968, 255–258). Ту же проблему Ю. Д. Левин мельком затрагивает в другой статье: Левин 1974, 58–85.

<sup>211</sup> Lamb, Ch. Tales from Shakespeare. Designed for the use of young person. 5<sup>th</sup> ed. London, 1831. Заметку об этой книге см.: Модзалевский 1910, 267, № 1068.

обращения Пушкина к Лэму Ю. Д. Левин видит в том, пушкинская пьеса «сама представляет собою нечто среднее между стихотворной новеллой, притчей и сказкой (отметим попутно, что поэт одновременно работал над сказками» (Левин 1974, 81). Однако в обеих статьях Ю. Д. Левина не представлен текстологический анализ связей между текстом Ч. Лэма и поэмой Пушкина. Вся доказательная база исследователя основывается на жанровой близости сказочного пересказа шекспировской пьесы английским романтиком и пушкинской поэмы, на том, что Ч. Лэм «исключив второстепенные эпизоды, сделал то самое исключение из «Меры за меру», которого довольно близко придерживался Пушкин» (Ibid.). Впрочем, Ю. Д. Левин оговаривается, что «и с Лэмом он (Пушкин. — Н. З.) обращался так же свободно, как и с Шекспиром, т. е. брал у каждого то, что ему годилось, отбрасывая лишнее и добавляя необходимое» (Ibid.). Нисколько не пытаюсь приуменьшить актуальность параллели, проведенной Ю. Д. Левиным между Ч. Лэмом и Пушкиным, обратим, однако, внимание на необходимость аргументированного текстологического обоснования связи «Tales from Shakespeare. Designed for the use of young person» Ч. Лэма и поэмы «Анджело» Пушкина, а пока, нам кажется, будет вполне справедливым не переоценивать факт наличия этой книги в библиотеке русского поэта<sup>212</sup>.

Перевод Пушкина получил высокую оценку как образцовый и поучительный. Он демонстрирует «удивительный в своем роде факт»: «Общепринято среди переводчиков мнение, что английский язык как бы короче русского, в английском больше односложных слов, экономнее грамматические конструкции, отсюда и стихотворная английская строка обычно короче и вместительнее русской. «Стремление передать в переводе, — писал, например, М. М. Морозов, — все детали подлинника при условии сохранения его метра неизбежно ведет поэтому к искусственному сжатию синтаксиса, словно под тяжестью пресса; в результате перевод теряет свободу и естественность, теряет поэтичность»<sup>213</sup> У Пушкина натужности не чувствуются» (Урнов М., Урнов Д. 1968, 147). По поводу лаконичной пушкинской редакции («Народный дух, законы, ход правленья») шекспировского текста («The nature of our people, / Our city's institutions, and the terms / For common justice») авторы замечают: «И

<sup>212</sup> Противоречие такой переоценки роли «Tales from Shakespeare. Designed for the use of young person» Ч. Лэма, которой вслед за Ю. Д. Левиным придерживается А. А. Долинин, мы находим в следующем указании исследователя на две шекспировские реминисценции в поэме «Анджело». Первая: «Когда рассказчик в начале поэмы, описывая мягкое, благодушное правление Дука, сравнивает его с «дряхлым зверем», а распустившийся народ, начавший «щелкать по носу правосудие» — с младенцем, кусающим грудь кормилицы, — за этими тропами стоит источник — монолог Герцога в первом акте комедии (сцена 3)» (Долинин 2001, 47). Ранее на это обратил внимание И. М. Нусинов (Нусинов 1941, 368). Вторая: «Восходит к Шекспиру и метафорическое описание лицемерных молитв Анджело: «Устами праздными жевал он имя Бога» (ср.: «<...> heaven in my mouth, / As if I did but only chew his name» [акт II, сцена 4])» (Долинин 2001, 47).

<sup>213</sup> Морозов 1954, 272. (Сноска в цитируемом источнике. — Н. З.)



странно, три шекспировские строки так естественно (очень уместное требование специалиста. — Н.З.) вылились в одну. Простор» (Ibid.).

Вопреки быгующему мнению о том, что знание английского языка у Пушкина было недостаточным, поэт блестяще справился с проблемой перевода начала «Меры за меру» Шекспира. Не меньшего успеха в мастерстве перевода он достиг и в творческом развитии своего замысла — в создании поэмы «Анджело». В этом, думаю, может убедить сопоставление и сравнительный анализ поэмы «Анджело» Пушкина с оригинальным текстом Шекспира и относительно современным переводом Т. Щепкиной-Куперник, а в отдельных случаях и с переводами других авторов.

### 5.3 «Анджело» как вольный перевод

Итак, вместо перевода пьесы Шекспира Пушкин создал поэму о герое. Оригинальность подобного творческого результата безусловна, вместе с тем эта самобытная разработка чужого сюжета скрывает такой важный аспект содержания поэмы, как пушкинское стремление к конгениальному переводу. Пушкин не только вдохновился и увлекся замыслом Шекспира, но и, как верный ученик, брал уроки мастерства у гения, посвятив себя ремеслу перевода.

Дополнением к выше сказанному может быть наше гипотетическое предположение о том, что Пушкин во время работы над «Анджело» не только постоянно перечитывал текст «Меры за меру», причем в английском варианте, но и переводил фрагменты оригинального текста. Об этом свидетельствуют шекспировские образы, эпитеты, целые отрывки с сохранившейся грамматической и лексической структурой английского оригинала. К сожалению, черновики этого «подстрочного» перевода не сохранились, но возможность существования подобного текста нам кажется очевидной. На это отчасти указывают сохранившиеся отрывки черновика поэмы, варианты беловой рукописи, позднейшие исправления первой беловой редакции, которые отражают огромную работу поэта в подборе наиболее приемлемых вариантов для своего текста. В некоторых случаях черновые варианты стихов поэмы «Анджело» оказываются ближе к оригиналу Шекспира, нежели более поздние редакции. В связи с этим, нам кажется, что только при условии выполнения подобной подготовительной переводческой работы возможно столь близкое следование шекспировскому оригиналу, которое отразилось в пушкинской поэме.

Первые семь строф поэмы «Анджело» — вольное переложение фабулы первой и второй сцен первого акта пьесы Шекспира. Между тем, в переложении Пушкин часто использует образы и сравнения Шекспира, что демонстрирует прямую зависимость текста «Анджело» от «Меры за меру».

Еще И. М. Нусинов заметил, что в изображении начальной картины кризиса власти, который побуждает «предоброго, старого Дука» передать бразды правления в руки более сурового Анджео, Пушкин пересказывает слова шекспировского герцога брату Фоме в четвертой сцене первого акта (Нусинов 1941, 367–368):

Шекспир:	Щепкина-Куперник:
We have strict statutes and most biting laws, (The needful bits and curbs to headstrong steeds) Which for this nineteen years we have let sleep; Even like an o'ergrown lion in a cave, That goes not out to prey: Now, as fond fathers, Having bound up the threat'ning twigs of birch, Only to stick it in their children's sight, For terror, not to use; in time the rod Becomes more mock'd than fear'd; so our decrees, Dead to infliction, to themselves are dead; And liberty plucks justice by the nose; The baby beats the nurse, and quite athwart Goes all decorum. (1863: I, 4, p. 96)	У нас суров закон, уставы строги (Узда нужна для лошадей упрямых), Но вот уже почти пятнадцать лет, <sup>214</sup> Как мы из виду упустили их, – Как устаревший лев, что из пещеры Не хочет на добычу выходить, Как баловник–отец подчас ребенку Показывает розги, чтобы ими Не наказать, а только напугать, И постепенно делаются розги Предметом не боязни, а насмешки <sup>215</sup> , Так если мы закон не соблюдаем, То сам собою отмирает он. Свобода водит за нос правосудье. Дитя бьет мамку. И идут вверх дном Житейские приличья. (Ш.–К., 172–173)

Пушкин использует ряд образов, по–своему перелагая их в поэме:

В суде его дремал карающий Закон,  
**Как дряхлый зверь<sup>216</sup> уже к ловитве неспособный<sup>217</sup>.**  
Дук это чувствовал в душе своей незлобной  
И часто сетовал. Сам ясно видел он,  
Что хуже дедушек с дня на день были внуки,  
Что **грудь кормилицы ребенок уж кусал,**  
Что правосудие сидело сложа руки  
**И по носу его ленивый не щелкал.** (V, 107)

Итак, слова Шекспира «**an o'ergrown lion in a cave, That goes not out to prey**» Пушкин переводит «**Как дряхлый зверь уже к ловитве неспособный**», а выражения «**liberty plucks justice by the nose**» и «**The baby beats the nurse**» поэт свободно перефразировал, подобрав свой эквивалент – «**Что грудь кормилицы ребенок уж кусал, / Что**

<sup>214</sup> У Шекспира герцог и Клавдио говорят, что закон бездействовал девятнадцать лет (по другим изданиям четырнадцать лет), соответственно и переводчики «Меры за меру» на русский язык называют разные сроки, не всегда соблюдая варианты хронологии оригинала: у Т. Щепкиной–Куперник «пятнадцать лет», у Ф. Миллера «восемнадцать», у М. А. Зенкевича «лет четырнадцать», у О. Сороки «полтора десятка».

<sup>215</sup> В вариантах белой рукописи (стихи 58–59) отражена пушкинская интерпретация шекспировского мотива «розги»: «Как розги в страх <детей> <?> повешенные в школе / Не долго станут их бояться шалуны» (V, 426).

<sup>216</sup> Здесь и далее жирный шрифт в текста Шекспира и переводе Пушкина наш. — Н. З.

<sup>217</sup> В белой рукописи у Пушкина было: «Как дряхлый *лев* (курсив мой — Н. З.) уже к ловитве неспособный», что соответствовало шекспировскому оригинальному образу «an o'ergrown lion». См.: (V, 425).

**правосудие сидело сложа руки / И по носу его ленивый не щелкал».** Пушкин специально развертывает картину беззакония, дабы дать мотивировку жестоких ответных действий Анджело.

Во втором стихе поэмы «Пушкин, следуя за Шекспиром, дает ответ на вопрос, почему же герцог сам не может восстановить силу и власть суровых законов» (Нусинов 1941, 368). Пушкинский пересказ выглядит следующим образом:

Нередко добрый Дук, раскаяньем смущенный,  
Хотел восстановить порядок упущенный;  
Но как? **Зло явное**, терпимое давно,  
Молчанием суда уже дозволено,  
И вдруг его казнить совсем несправедливо  
И странно было бы – тому же особливо,  
Кто первый<sup>218</sup> сам его потворством ободрял. (V, 107)

У Шекспира Герцог Винченцио говорит брату Фоме:

Шекспир:

М. А. Зенкевич:

<p>I do fear, too dreadful: Sith 'twas my fault to give the people scope, 'Twould be my tyranny to strike, and gall them For what I bid them do: for we bid this be done, When <b>evil deeds</b> have their permissive pass, And not the punishment. (1863: I, 4, p. 96)</p>	<p>Боюсь, что слишком; Я очень много воли дал народу, И тиранией было бы карать За то, что я дозволил; преступленья Мы разрешаем сами, коль они Ненаказуемы. (М.З., 369)</p>
--	--

Так, по словам И. М. Нусинова, «Пушкин отличается здесь от Шекспира лишь в некоторых оттенках в мотивировке того, что герцог перекладывает задачу восстановления власти на другого». Добавим, что Пушкин также слегка усиливает экспрессивность подбираемых языковых эквивалентов. Так, «evil deeds» (дословно – дурные поступки, преступленья) Пушкин гиперболизирует до «Зла явного», придавая ему почти вселенский масштаб.

И. М. Нусинов указал, что из диалога Луцио и Изабеллы (акт 1, сцена 4) Пушкин использует характеристику Анджело и способа его правления, причем «давая ее частично от автора, частично как слова самого Анджело» (Нусинов 1941, 366). По мнению исследователя, «эта замена опять-таки, мы думаем, служит реалистическому углублению, ибо портрет Анджело становится менее убедительным оттого, что его рисует «повеса, вздорный враль» Луцио» (Ibid.).

Так, Пушкин от лица автора дает следующее описание Анджело:

Был некто Анджело, муж опытный, не новый  
В искусстве властвовать, обычаем суровый,

<sup>218</sup> В белой рукописи у Пушкина вариант: «Кто преступленья сам потворством ободрял» (V, 425).

Бледнеющий в трудах, ученье и посте,  
 За нравы строгие прославленный везде<sup>219</sup>,  
 Стеснивший весь себя оградой законной,  
 С нахмуренным лицом и с волей непреклонной<sup>220</sup> <...> (V, 108)

Сравним это описание с характеристикой Анджело, которую у Шекспира дает Луцио:

Шекспир:

Upon his place,  
 And with full line of his authority,  
 Governs Lord Angelo; a man, whose  
 blood  
 Is very snow-broth; one who never feels  
 The wanton stings and motions of the  
 sense;  
 But doth rebate and blunt his natural  
 edge  
 With **profits of the mind, study and fast.**  
 (Act I, Scene V, p. 97)

М. А. Зенкевич:

Взамен его,  
 И облечен всей полнотою власти,  
 Поставлен Анджело — тот муж, чья  
 кровь,  
 Как снеговая жижа, он не знает  
 Ни жала страсти, ни волнений чувств;  
 Их остроту природную он тупит  
**Наукой, размышленьем и постом.**  
 (М.З., 370)

Как считал И. М. Нусинов, «эти слова Луцио являются для Пушкина первоисточником характеристики Анджело» (Нусинов 1941, 371). В первом описании героя поэт оставляет главную и единственную положительную черту характеристики шекспировского героя: его наместник дни свои проводит в трудолюбивых занятиях наукой и постах.

Рассказ Луцио у Шекспира продолжается его сообщением о введении Анджело «нового» закона:

Шекспир:

He (to give fear to use and liberty,  
**Which have, for long, run by the hideous  
 law,  
 As mice by lions**) hath pick'd out an act,  
 Under whose heavy sense your brother's  
 life  
 Falls into forfeit: he arrests him on it;  
 And follows close the rigour of the  
 statute,  
 To make him an example: all hope is  
 gone,  
 Unless you have the grace by your fair  
 prayer

Т. Щепкина-Куперник:

Чтоб устрашить обычай и свободу,  
**Которые до сей поры бесстрашно,  
 Как мыши возле львов, сновали смело**  
**Близ гнусного закона,** воскресил он  
 Закон жестокий тот, под чьим ударом  
 Жизнь брата вашего погибнуть может.  
 Его он приказал арестовать  
 И хочет применить на нем всю силу  
 Ужасного закона для примера.  
 И нет надежды, если не удастся  
 Вам Анджело смягчить мольбою нежной.  
 Вот сущность порученья, что просил  
 Ваш бедный брат меня вам передать.

<sup>219</sup> Ср. зачеркнутые варианты белой рукописи:

а. За нравы строгие прославленный везде      б. Всегда бледнеющий в ученьи и посте  
 Всегда бледнеющий в ученьи и посте      За нравы строгие прославленный везде  
 (V, 425).

<sup>220</sup> Ср. зачеркнутые варианты белой рукописи:

а. Ни с кем не связанный и      б. Не связанный ни с кем,      в. Стеснивший весь себя  
 вовсе не любезный      ни мало не любезный      оградой законной  
 С нахмуренным челом и с      С нахмуренным челом и с      С нахмуренным челом и  
 волею железной      волею железной      волей непреклонной

To soften Angelo: And that's my pith (Ш.-К., 176-177)  
Of business 'twixt you and your poor  
brother.

(Act I, Scene V, p. 97)

И. М. Нусинов отметил, что из этой характеристики «ужасного закона» Пушкин заимствует шекспировское сравнение со львом и мышами (Нусинов 1941, 371). Так, пушкинский Анджело дает суровый наказ своим помощникам:

**Пора нам зло пугнуть. В балованном народе<sup>221</sup>**  
**Преобразились привычки уж в права**  
И шмыгают кругом закона на свободе,  
Как мыши около зевающего льва. (V, 109)

В своем переводе Пушкин усиливает требование исполнения суровых законов, излагая точку зрения Анджело:

**Закон не должен быть пужало из тряпицы,**  
**На коем наконец уже садятся птицы.** (V, 109)

У Шекспира эта мысль выражена следующим образом:

<p>Шекспир:</p> <p>We must not make a <b>scare-crow</b> of the law, Setting it up to fear the birds of prey, And let it keep one shape, till custom make it Their perch, and not their terror.</p> <p>(Act II, Scene I, p. 97)</p>	<p>Т. Щепкина-Куперник:</p> <p>Но ведь нельзя же из закона делать Нам <b>пугало воронье</b>, что стоит, Не двигаясь, пока, привыкнув, птицы Не обратят его в нашест.</p> <p>(Ш.-К., 179)</p>
--	--

Пушкин осваивает и обрабатывает текст Шекспира, использует его образы, добавляя новые оттенки значения, свободно переносит их из одного места в другое, вкладывает в уста разных героев и усваивает их в авторской речи.

Так, Пушкин довольно свободно обходится с диалогом Клавдио и Луцио, сокращая и во многом делая его звучание более естественным, приземленным:

<p>Шекспир:</p> <p>I have done so, but he's not to be found. I prithee, Lucio, do me this kind service: This day my sister should the cloister enter And there receive her approbation: Acquaint her with the danger of my state: Implore her, in my voice, that she make</p>	<p>Т. Щепкина-Куперник:</p> <p>Я посылал: его нельзя найти. И вот тебя прошу я об услуге: Сестра моя сегодня в монастырь Послушницей должна была вступить. Найди ее, скажи, что мне грозит, И за меня моли, чтоб попыталась Жестокого наместника смягчить</p>
---	---

<sup>221</sup> В позднейших исправлениях первой белой редакции черновой набросок этих стихов отражает большую близость к шекспировскому оригиналу в переводе «use and liberty» как «обычая и свободы», замененного поэтом позже на «зло»:

friends	И упротить: в ней вся моя надежда.
To the strict deputy; bid herself assay him:	У юности ее, быть может, свой,
I have great hope in that; for in her youth	Немой, но выразительный язык,
There is a prone and speechless dialect,	Что трогает людей; к тому ж сестра,
Such as move men; beside, she hath	Когда захочет, разумом и речью
prosperous art	Умеет убеждать.
When she will play with reason and	(Ш.-К., 171)
discourse,	
And well she can persuade.	

(Act I, Scene III, p. 96)

Приведу для сравнения близкие по смыслу, но более нейтральные слова Клавдио у Пушкина:

Друг, — молвил Клавдио, — молю! не откажи:  
 Сходи ты в монастырь к сестре моей. Скажи,  
 Что должен я на смерть идти; чтоб поспешила  
 Она спасти меня, друзей бы упростила,  
 Иль даже бы пошла к наместнику сама.  
 В ней много, Луцио, искусства и ума,  
 Бог дал ее речам уверчивость и сладость,  
 К тому ж и без речей рыдающая младость  
 Мягчит сердца людей. (V, 109-110)

Последние полстиха звучат ближе к Шекспиру в белой рукописи: «Влечет сердца людей» (V, 427).

Начиная с диалога Луцио и Изабелы в восьмой строфе, поэма Пушкина становится вольным переводом Шекспира. Так она выглядит с точки зрения языка: поэт стремится к точной передаче смысла слов и выражений, хотя делает это более сжато и кратко, пропуская маловажные детали и объяснения, которыми полон текст англоязычного оригинала<sup>222</sup>.

Эта строфа совпадает с четвертой сценой первого акта (сцена в женском монастыре). В тот момент, когда Луцио приносит Изабеле известие о том, что случилось с ее братом, мы видим краткое создание,

---

«Пора нам обуздать обычай и свободу <?>

<Преобратилися> они уж в права

[И шмыгают кругом Закона] <смех народу>,

Как мыши по хребту разлегшегося льва» (V, 434-435).

Столь близкое соответствие многих мест поэмы Пушкина оригиналу Шекспира и их последующее исправление в попытке отстраниться от буквализма перевода могут свидетельствовать в пользу предположения, высказанного Д. В. Якубовичем о том, что более полный перевод «Меры за меру» предшествовал написанию «Анджелю». (Якубович 1936, 147-148).

<sup>222</sup> Так, например, еще И. М. Нусинов отметил, что Пушкин сокращает сцену, предшествующую встрече Луцио и Изабеллы. В этой сцене Франциска «рассказывает Изабелле вещи, которые ей, вероятно, должны быть известны из ее общения с монастырским миром. Пушкин как бы исходит из того, что монастырский устав известен не только Изабелле, но и Луцио и читателю, поэтому он ограничивается указанием, что навстречу Луцио вышла, «перебирая четки, полузатворница», которой, по ее положению, можно вступить в разговор с мужчиной» (См.: Нусинов 1941, 363).

которое пробуждает чувство уважения даже у такого «гуляки беззаботного» и «вздорного враля», как Луцио.

Итак, обратимся к текстам Шекспира и Пушкина и рассмотрим, что повторяет и переводит, а от чего отказывается русский поэт, каким образом Пушкин сокращает диалоги, вставляет в них свои пересказы, дает свои характеристики героям, оставаясь вместе с тем близким к тексту шекспировского оригинала.

Появление Луцио в монастыре заставляет монахиню Франциску удалиться, начало его диалога с Изабеллой выглядит так:

Шекспир:

М. А. Зенкевич<sup>223</sup>:

Isab. Peace and prosperity! Who is't  
that calls? Мир вам и благоденствие. Кто там?  
(М.З., 368)

В этом месте Пушкин объединяет пересказ и перевод:

Его приветствует, перебирая четки,  
Полузатворница: "Кого угодно вам?"<sup>224</sup>

Дословно Пушкин переводит только вопрос, предпочитая пересказ приветствия, чем добавляет большую выразительность описанию первого появления Изабеллы.

Далее Луцио обращается к пока неизвестной ему девице:

Шекспир:

Пушкин:

*Lucio.* Nail, virgin, if you be; as those  
cheek-roses — "Девица (и судя по розовым щекам,  
Proclaim you are no less! Can you so stead Уверен я, что вы девица в самом деле),  
me, Не лъзя ли доложить прекрасной  
As bring me to the sight of Isabella, Изабеле,  
A novice of this place, and the fair sister Что к ней меня прислал ее несчастный  
To her unhappy brother, Claudio? (I, 5, p. брат?"<sup>226</sup> (V, 110)  
97)<sup>225</sup>.

Как видим, Пушкин сокращает шекспировский текст, опуская при этом приветствие и, к тому же, смягчая игривый тон Луцио по отношению к юной монахине: «Nail, virgin, **if you be**; as those cheek roses / Proclaim you are no less!» («Привет вам, дева! **Если только, впрочем, Вы — дева** (как

<sup>223</sup> Среди переводов комедии «Мера за меру», выполненных разными авторами, нет более или менее адекватного, поэтому здесь и далее я привожу наиболее близкий, на мой взгляд, к шекспировскому оригиналу вариант из переводов М. А. Зенкевича, Т. Щепкиной-Куперник, О. Сороки.

<sup>224</sup> В белой рукописи вариант: «Полу-отшельница. Кого угодно вам?» (V, 427).

<sup>225</sup> В переводе Т. Щепкиной-Куперник этот фрагмент выглядит так:

Привет вам, дева! Если только, впрочем,  
Вы — дева (как легко предположить  
По этим розам на щеках). Скажите,  
Нельзя ли повидать мне Изабеллу?  
Она в монастыре на послушанье,  
Несчастный Клавдио — ей брат. (Ш.-К., 174-175)

<sup>226</sup> В белой рукописи вариант: «Что бедный Клавдио ее несчастный брат...» (V, 427).

легко предположить По этим розам на щеках»)). Русский поэт оставляет шекспировский образ «cheek-roses» – «розовых щек» или, точнее «щеки-розы» (пер. М. А. Зенкевича), сохраняет шекспировские эпитеты в отношении Изабеллы (fair – «прекрасная») и Клавдио (unhappy brother – «несчастный брат»). Давая точный пересвод шекспировских образов, Пушкин свободен в переводе фраз, передающих действие. Так, вместо: «bring me to the sight of Isabella», то есть «нельзя ли повидать мне Изабеллу», у Пушкина читаем: «нельзя ли доложить прекрасной Изabelle».

Далее в шекспировской пьесе следуют слова Изабеллы:

<p>Шекспир: Why her unhappy brother? let me ask; The rather, for I now must make you know I am that Isabella, and his sister<sup>227</sup>. (1863: I, 5, p. 97)</p>	<p>Пушкин: "Несчастный?.. почему? что с ним? скажите смело: Я Клавдио сестра". (V, 110)</p>
---	---

Пушкин снова прибегает не к дословному, а более свободному, более экономичному в объеме, усеченному, но точному (близко передающему смысл текста оригинала) переводу.

Сцену продолжают слова Луцио:

<p>Шекспир: Gentle and fair, your brother kindly greets you: Not to be weary with you, he's in prison<sup>228</sup>. (1863: I, 5, p. 97)</p>	<p>Пушкин: Нет, право? очень рад. Он кланяется вам сердечно. Вот в чем дело: Ваш брат в тюрьме. (V, 110)</p>
--	--

В пушкинском переводе ощущается легкость языка повесы, стилистически его речь гораздо ближе тому слогу, которым мог говорить молодой повеса, современник поэта или даже сам Пушкин. Выражению «your brother kindly greets you» Пушкин, в отличие от поздних профессиональных переводчиков («ваш брат Вам шлет привет» – Т. Щепкина-Куперник, «Вам Клавдио поклон свой посылает» – Ф. Миллер (Шекспир 1902, 228), «Прелестная, вам брат прислал поклон» – М. А. Зенкевич (М. З., 369), «Привет-поклон, красавица, от брата» – О. Сорока (О. С., 284), дает более точный эквивалент («Он кланяется вам сердечно»). Именно этот пушкинский образ действия («сердечно») отсутствует во всех приведенных выше переводах. Любопытно, что детали, которые не трогают профессионалов и опускаются ими, получают особый акцент и

<sup>227</sup> М. А. Зенкевич переводит этот фрагмент так:  
Несчастный! Почему – спросить позволите?  
Тем более, когда вам сообщу –  
Я Изабелла и его сестра. (М. З., 369)

<sup>228</sup> Т. Щепкиной-Куперник:  
Прекрасная и кроткая, ваш брат  
Вам шлет привет. Но я хочу быть краток:  
Ваш брат в тюрьме. (Щ.-К., 175)



внимание Пушкина и, наоборот, то, что важно для переводчиков, не существенно для поэта.

Например, ошеломленная новостью Изабелла спрашивает Луцио:

Шекспир:  
Woe me! for what? (1863: I, 5, p. 97)

Т. Щепкина-Куперник:  
О горе! Но за что? (Щ.-К., 175)

У Пушкина реплика звучит гораздо суше, может быть, даже скупой, без излишней эмоциональной окраски и, следовательно, более правдоподобно и, как нам кажется, реалистично: «За что?»

Шекспировский Луцио отвечает на этот вопрос, слегка заигрывая с монахиней (этого диалога нет в стихах Пушкина):

Шекспир:  
For that, which, if myself might be his  
judge,  
He should receive his punishment in  
thanks:  
He hath got his friend with child. (1863: I,  
5, p. 97)

Т. Щепкина-Куперник:  
За то, за что, будь я его судьей,  
Я б наказаньем сделал благодарность:  
Подруге он ребенка подарил.  
(Щ.-К., 175)<sup>229</sup>

Изабелла не верит Луцио:

Шекспир:  
Sir, make me not your story. (1863: I, 5, p.  
97)

О. Сорока:  
Не надо, сударь, этих шуток.  
(О.С., 284)

Как видно из приведенных выше реплик, смягченных или вообще выпавших из текста Пушкина, речь шекспировского Луцио более свободна и фамильярна. Хотя, пытаюсь убедить Изабеллу в правдивости своих слов, он льстиво называет ее «святой» (sainted), «небесной» (enskied), но делает это через вереницу признаний, в которых обнаруживает свое влечение к девицам (maids) и особенно девственницам (virgins):

Шекспир:  
It is true.  
I would not — thought 'tis my familiar sin  
With maids to seem the lapwing, and to  
jets,  
Tongue far from heart,—play with all  
virgins so:  
I hold you as a thing enskied and sainted;  
And to be talk'd with in sincerity,  
As with a saint. (1863: I, 5, p. 97)

Т. Щепкина-Куперник:  
Я не шучу. Хоть мой грешок любимый  
С девицами дурачиться, шутить  
И вздор болтать... но не со всякой стал  
бы  
Я так себя вести. Вы для меня  
Святое и небесное создание,  
Бесплотный дух, отрекшийся от мира,  
И с вами говорю чистосердечно,  
Как со святой. (Щ.-К., 175)

<sup>229</sup> Ср. перевод М. А. Зенкевича: "За то, за что — будь я его судья — Он получил бы только благодарность: Своей подруге сделал он ребенка" (М.З., 369).

Именно та же болтливая небрежность и игривость чувствуется в вольном рассказе Луцио о любовных похождениях Клавдио:

<p>Шекспир:</p> <p>Do not believe it. Fewness and truth, 'tis thus: Your brother and his lover have embrac'd: As those that feed grow full; as blossoming time, That from the seedness the bare fallow brings To teeming foison; even so her plenteous womb Expresseth his full tilth and husbandry<sup>230</sup>. (1863: I, 5, p. 97)</p>	<p>Т. Щепкиной-Куперник:</p> <p>Не думайте! Вот вкратце вам вся правда: Ваш брат с своей возлюбленной сошелся. Как тот, кто ест, полнеет, как весна Цветущая из брошенных семян, Из борозды выводит пышность жатвы, – Так лоно отягченное подруги Несет, как урожай, его ребенка... (Щ.-К., 175–176)</p>
--	--

Пушкин посчитал необходимым опустить эти пространные речи Луцио, поэт намеренно избегает представления легкого флирта шекспировского «гуляки». Пушкин сокращает довольно утомительный диалог Луцио и Изабеллы, чем придает этой сцене особый динамизм. Суть их разговора он излагает в следующих строках:

Тут он в подробные пустился описанья,  
Немного жесткие своею наготой  
Для девственных ушей отшельницы младой,  
Но со вниманием все выслушала дева  
Без приторных причуд стыдливости и гнева. (V, 110)

Итак, сцена диалога между Луцио и Изабелой у Пушкина близка к оригиналу, но в ней поэтом сделаны важные отступления, в которых проявляется авторская оценка героев. У Пушкина все проще и типично, поэт намеренно лишает шекспировский оригинал несколько сниженного комичного оттенка в обрисовке этой сцены.

Вслед за шекспировским объяснением щекотливого положения, в которое попал Клавдио, Пушкин снимает рассказ Луцио об исчезновении герцога, характеристику Анджело и способа его правления. Как мы уже отмечали выше, И. М. Нусинов указал на то, что эту характеристику Анджело и его режима Пушкин использовал в самом начале своей поэмы как слова автора и самого Анджело (Нусинов 1941, 366). Но Пушкин переводит несколько стихов из речи Луцио:

<sup>230</sup> У Шекспира тайна забав влюбленных раскрылась, когда они стали слишком явно проявляться у невесты («The stealth of our most mutual entertainment / With character too gross is writ on Juliet» (Act I, Scene II)), тогда как у Пушкина: «Младых любовников свидетели застали, / Ославили в суде взаимный их позор, / И юноше прочли законный приговор».

Шекспир:  
 all hope is gone,  
 Unless you have the grace by your fair  
 prayer  
 To soften Angelo: and that's my pith of  
 business  
 'Twixt you and your poor brother<sup>231</sup>. (1863:  
 I, 5, p. 97)

Пушкин:  
 — Теперь, — примолвил он, — осталось  
 лишь мольбами  
 Вам тронуть Анджело, и вот о чем  
 просил  
 Вас братец. (V, 110)

Пушкин почти точно переводит смысл слов Луцио, но, упрощая фразу, избегает употребления излишне экспрессивных шекспировских эпитетов «*fair prayer*» и «*poor brother*». Почему Пушкин стремится к дословному переводу, сохраняя все эпитеты Шекспира в одном месте и исключая их в другом, вопрос сложный. Так, в начале сцены диалога Луцио и Изабеллы Пушкин стремится к точности выражения всех смысловых оттенков текста «Меры за меру». Он дословно переводит эпитеты Клавдио (*unhappy brother* — «несчастный брат») и Изабеллы (*fair* — «прекрасная»), но опускает их в заключительных словах героя. Очевидно, дав однажды характеристику своим героям, поэт счел излишним повторять ее в другом месте, ведь принципиальной разницы в оценке судьбы Клавдио между эпитетами «несчастный» и «бедный» нет. С другой стороны, пушкинское чувство меры, его эстетическое чутье и стремление к краткости выражения диктовали другие, чисто художественные условия, в которых насыщение фраз героев слишком драматически окрашенными оценочными эпитетами было непозволительным излишеством. Вспомним, что поэт изменил драматический жанр на эпический и, следовательно, новый жанр диктовал свои законы.

Руководствуясь этими соображениями, Пушкин опускает следующие реплики героев Шекспира:

*Isab.* Doth he so seek his life?  
*Lucio.* Has censur'd him  
 Already; and, as I hear, the provost hath  
 A warrant for his execution<sup>232</sup>. (1863: I, 5, p. 97)

Думаю, нет необходимости обстоятельно объяснять причины, по которым русский поэт опустил эти слова героев — для него это было повторением сказанного выше.

<sup>231</sup> В переводе Т. Щепкиной-Куперник слова Луцио звучат так:  
 И нет надежды, если не удастся  
 Вам Анджело смягчить мольбою нежной.  
 Вот сущность порученья, что просил  
 Ваш бедный брат меня вам передать. (Щ.-К., 177)

<sup>232</sup> Т. Щепкина-Куперник:  
*Изабелла*  
 Он хочет жизнь его отнять?  
 Луцио  
 Его  
 Приговорил он к смерти, и тюремщик  
 Уж получил приказ его казнить. (Щ.-К., 177)

Сравним, как поэт поступает со следующими репликами героев Шекспира:

Шекспир:	Пушкин:
<i>Isab.</i> Alas! what poor ability's in me To do him good? <i>Lucio.</i> Assay the power you have. <i>Isab.</i> My power? Alas! I doubt, <sup>233</sup> (1863: I, 5, p. 97)	— "Боже мой, — девица отвечала, — Когда б от слов моих я пользы ожидала!. <sup>234</sup> Но сомневаюсь; во мне не станет сил..." (V, 110)

Пушкин опускает слова Луцио, но близко передает содержание реплик Изабеллы. Точно так же поэт поступает со следующими словами Луцио:

Шекспир:	Пушкин:
Our doubts are traitors, And make us lose the good we oft might win, By fearing to attempt: Go to Lord Angelo, And let him learn to know, when maidens sue, Men give like gods; but when they weep and kneel, All their petitions are as freely theirs As they themselves would owe them <sup>235</sup> . (1863: I, 5, p. 97)	— Сомненья нам враги, — тот с жаром возразил, — Нас неудачею предатели страшат И благо верное достать не допускают <sup>236</sup> . Ступайте к Анджело, и знайте от меня, Что если девица, колена преклоня Перед мужчиною, и просит и рыдает, Как Бог он все дает, чего ни пожелает. (V, 110-111)

Этими словами Пушкин завершает сцену, оставляя за ее пределами еще несколько малозначимых для развития сюжета и действия заключительных реплик Изабелы и Луцио, отчасти пересказывая их далее:

Девица, отпросясь у матери честной,  
С усердным Луцио к вельможе поспешила<sup>237</sup>

<sup>233</sup> Т. Щепкина-Куперник:

*Изабелла*

О! Чем же я, несчастная, могу

Помочь?

*Луцио*

Вы попытайте ваши силы.

*Изабелла*

Увы! Какие силы? Сомневаюсь... (Ш.-К., 177)

<sup>234</sup> В беловой рукописи вариант: «Когда б от слов моих успеха я» (V, 427).

<sup>235</sup> Т. Щепкина-Куперник:

*Луцио*

Сомнения — предатели: они

Проигрывать нас часто заставляют

Там, где могли б мы выиграть, мешая

Нам попытаться. К Анджело ступайте!

Пусть он узнает: там, где просят девы,

Дают мужчины щедро, точно боги.

А если уж, склонив колени, девы

Начнут рыдать, — о, их мольбы тогда

Свершаются, как собственная воля. (Ш.-К., 177)

<sup>236</sup> В беловой рукописи вариант: «И верное добро [творить] достать не допускают» (V, 427).

И, на колена встав, смиренною мольбой  
За брата своего наместника молила. (V, 111)

В шекспировском оригинале диалогом Луцио и Изабеллы заканчивается первый акт. Следом идет первая сцена второго акта, чье действие происходит в зале дома Анджело. Так, вслед за частными сокращениями в предыдущих сценах Пушкин исключает диалог Эскала и Анджело о том, каким должен быть закон. Можно лишь предположить, что Пушкина не привлекла риторика героев — для него предпочтительнее было не состязание слов, а развитие действия через поступки героев. Кроме Анджело и Эскала, в сцене действуют судья, тюремщик, стража, Локоть, Пена и Помпей. Прозаический рассказ комических героев, а также фарсовая сцена судебного разбирательства их дела тоже не заинтересовала поэта. Разработка этих сцен явно требовала драматической формы, от которой отказался Пушкин.

Между тем, эта сцена знаменательна еще и тем, что в ней Шекспир дает формулу, по которой Анджело осуществляет свой «справедливый» суд, упоминая в своем сравнении Россию:

Шекспир:

This will last out a night in Russia,  
When nights are longest there: I'll take  
my leave,  
And leave you to the hearing of the  
cause;  
Hoping, you'll find good cause to  
whip them all. (1863: II, 1, p. 99)

Т. Щепкина-Куперник:

Все это тянется, как ночь в России,  
Когда она всего длиннее там...  
Я уйду. Вы выслушайте их.  
Надеюсь, повод выдрать всех найдете.  
(Щ.-К., 184)

Исследователи ранее отмечали что, Пушкин вряд ли не обратил бы внимание на это сравнение, однако он опускает его из своей поэмы. Видимо, комедийный характер всей сцены не годился для драматической поэмы, и поэт сократил эту сцену.

И. М. Нусинов отмечал: «Общность идеи позволяет Пушкину в основном следовать за Шекспиром в сценах встречи Анджело и Изабеллы. Но это следование опять-таки идет по линии афористической концентрации диалога и усиления драматической напряженности действия» (Нусинов 1941, 376).

Из пушкинского текста не исчезло и то равнодушное, сухое и холодное отношение, которое выказывает Анджело к мольбам Изабеллы:

"Девица, — отвечал суровый человек, —  
Спасти его нельзя; твой брат свой отжил век;  
Он должен умереть".  
(V, 111).

<sup>237</sup> В белой рукописи вариант: «С учтивым Луцио [в палаты] к вельможе поспешила» (V, 427).

У Шекспира Анджело также суров и хладнокровен, его равнодушие выражается прежде всего в том, что поначалу он даже не желает выслушать Изабеллу, перебивает ее, раздраженно требуя говорить о деле без всяких предысторий и т. п. В ответе на просьбу Изабеллы Анджело Шекспира более рассудителен и многословен. Он деловито наставляет Изабеллу, говоря, что нельзя карать вину и щадить виновника, так как любой грех еще до совершения обречен на осуждение:

Шекспир:	Т. Щепкина-Куперник:
<p><i>Ang.</i> Condemn the fault, and not the actor of it!          Why, every fault's condemn'd, ere it be done:          Mine were the very cipher of a function,          To fine the faults, whose fine stands in record,          And let go by the actor.          (1863: II, 2, p. 100)</p>	<p>Как! Грех — карать, а грешника щадить?          Но каждый грех еще до совершенья          Уж осужден. Обязанность свою          Я обратил бы в нуль, когда бы стал          Карать вину и отпускать свободным          Преступника! (Щ.-К., 193)</p>

Очевидно, что при всем стремлении Т. Щепкиной-Куперник к точности ее перевод излишне экспрессивен.

В сцене первой встречи Изабеллы и Анджело Пушкин сокращает начало диалога, где Изабелла дает свое понимание преступления брата и закликает Анджело пощадить брата. С отказа Анджело Пушкин начинает следовать за Шекспиром, но опять-таки безжалостно сокращает эту сцену, ограничиваясь пересказом:

Заплавав, Изабела  
 Склонилась перед ним и прочь идти хотела,  
 Но *добрый* Луцио девицу удержал

Интересно, с какой легкостью у Пушкина *Луцио* из «гуляки» и «повесы» превращается в «доброего», а выше и в «усердного» («С *усердным* Луцио к вельможе поспешила») человека. Пушкин так переводит его подбадривания и «инструктаж», который он дает Изабелле:

Шекспир:	Пушкин:
<p><i>Lucio.</i> [To Isab.] Give't not o'er so: to him again, entreat him;          Kneel down before him, hang upon his gown;          You are too cold: if you should need a pin,          You could not with more tame a tongue desire it:          To him, I say!<sup>238</sup> (1863: II, 2, p. 100)</p>	<p><b>"Не отступайте так,</b> — он тихо ей сказал, — <b>Просите вновь его; бросайтесь на колени, Хватайтесь за плащ, рыдайте; слезы, пени, Все средства женского искусства вы должны Теперь употребить. Вы слишком холодны, Как будто речь идет меж вами про иголку.</b>          Конечно, если так, не будет, верно, толку.  <b>Не отставайте же! еще!»</b><sup>239</sup> (V, 111)</p>

<sup>238</sup> Т. Щепкина-Куперник:  
 Не отступайте так!  
 К нему! Просите, киньтесь на колени.  
 Хватайте за полы его, молитесь!  
 Вы слишком холодны! Просите так вяло  
 Нельзя ведь и булавки. Попытайтесь! (Щ.-К., 193)

Так, добавляя несколько связующих фраз, которые усиливают положение Луцио и его требования к Изабелле, Пушкин остается верен оригиналу.

Ограничиваясь пересказом, Пушкин избегает монотонных повторов в диалоге героев:

Она опять  
Усердною мольбой стыдливо умолять  
Жестокосердного блюстителя Закона<sup>240</sup>.

Пушкин не переводит возмущение Изабеллы, вызванное нежеланием Анджело пересмотреть дело Клавдио:

Шекспир:

Too late? why, no; I, that do speak a word.  
May call it back again.  
(1863: II, 2, p. 100)

Т. Щепкина-Куперник:

Ужели поздно?  
О нет! Ведь если я сказала слово,  
То и назад я взять его могу. (Щ.-К., 194)

В ряде случаев Пушкин настолько сдержан в интерпретации шекспировской пьесы, что некоторые вещи он оставляет без изменения, сохраняя даже самые мелкие детали, которые опускает, например, Т. Щепкина-Куперник.

Шекспир:

Well believe this,  
No ceremony that to great ones 'longs,

Пушкин:

"Поверь мне, говорит, — ни царская  
корона,

<sup>239</sup> В беловой рукописи вариант:

а. Хватайтесь за плащ; рыдайте; просьбы,  
пени  
Употребляйте все. Вы слишком холодны  
Ну точно речь идет меж вами про иголку  
Не отставайте же — ну! ну!

б. Хватайтесь за плащ; рыдайте; просьбы,  
пени  
Все средства вашего искусства вы должны  
Теперь употребить. Вы слишком холодны  
Конечно: если так не будет верно толку  
Как будто речь идет меж вами про иголку  
Не отставайте же ну! < ну! >

(V, 427–428).

<sup>240</sup>

Ср. у Шекспира:

*Isabella*  
Must he needs die?  
*Angelo*  
Maiden, no remedy.  
*Isabella*  
Yes; I do think that you might pardon him,  
And neither heaven nor man grieve at the mercy.  
*Angelo*  
I will not do't.  
*Isabella*  
But can you, if you would?  
*Angelo*  
Look, what I will not, that I cannot do.  
*Isabella*  
But might you do't, and do the world no wrong,  
If so your heart were touch'd with that remorse  
A s mine is to him?  
*Angelo*  
He's sentenced; 'tis too late.

Not the king's crown, nor the deputed sword,  
The marshal's truncheon, nor the judge's robe,  
Become them with one half so good a grace,  
As mercy does. If he had been as you  
And you as he, you would have slept like him;  
but he, like you, would not have been so stern. (1863: II, 2, p. 100)<sup>241</sup>

Ни меч наместника, ни бархат судии,  
Ни полководца жезл — все почести сии<sup>242</sup> —  
Земных властителей ничто не украшает,  
Как милосердие. Оно их возвышает.  
Когда б во власть твою мой брат был облечен,  
А ты был Клавдио, ты мог бы пасть, как он,  
Но брат бы не был строг, как ты"<sup>243</sup>. (V, 111)

Пушкин сохраняет все образы шекспировских сравнений, заменяя на «бархат судии» (у Шекспира: «the judge's robe»), но эта замена почти равноценна.

Все это подтверждает то, что, переделывая шекспировскую драму и создавая поэму, русский поэт изучал пьесу и там, где возможно, давал точный перевод.

Анджело Шекспира обрывает Изабеллу мягко и устало:

"Pray you, be gone". (1863: II, 2, p. 100)

У Пушкина смущенный ее укором Анджело, «сверкая мрачным взором», произносит:

"Оставь меня, прошу" (V, 112)<sup>244</sup>

Описывая смущение Анджело укором Изабеллы, Пушкин дает нам почти режиссерскую ремарку, а в его «сверкающем мрачном взоре» и при этом

<sup>241</sup> В переводе Т. Щепкиной-Куперник этот монолог звучит так:

Поверьте мне: все украшенья власти —  
Корона, меч наместника, и жезл  
Вождя, и тога судии — ничто  
Не может озарить таким сияньем,  
Как милость. Если бы на вашем месте  
Был брат, а вы на месте брата были, —  
И вы могли бы пасть, как он; но он,  
Он не был бы так строг, как вы. (Щ.-К., 194)

<sup>242</sup> В белой рукописи вариант:

а. Ни полководца жезл — [все] символы б. Ни полководца жезл — [все торжества сии] ни

(V, 428).

<sup>243</sup> Ср. с отрывком черновика поэмы:  
О верь мне, молвила, ни царская корона  
Ни принадлежности торжественного трона  
Ни меч наместника ни бархат судии  
Ни булава вождя, все утвари сии  
Земных властителей ничто не украшает  
Как милосердие — оно их возвышает —  
Когда б во власть твою мой брат был облечен  
А ты был Клавдио — ты мог бы пасть как он. (V, 422).

<sup>244</sup> Ср., например, перевод Т. Щепкиной-Куперник, который неадекватен оригиналу из-за восклицательной интонации, — ее Анджело негодует: "Довольно!" (Щ.-К., 194).



тихом говоре есть то демоническое противоречивое свойство, которым любили наделять своих героев романтики.

Далее Пушкин опускает несколько важных строк, в которых Изабела пытается представить себя в роли судьи, а Анджело — просителем:

Шекспир:

I would to heaven I had your potency,  
And you were Isabel! should it be thus?  
No; I would tell what 'twere to be a judge,  
And what a prisoner. (1863: II, 2, p. 100)

Т. Щепкина-Куперник:

О, если б я имела вашу власть!  
О, если бы вы были Изабеллой!  
Ужели было б так? О нет! Понять  
Сумела б я, что значит быть судьей,  
А что — приговоренным. (Щ.-К., 194)

Пушкин предпочитает опустить эти слова Изабелы, которые, по сути, повторяют те, в которых она ставила на место Анджело Клавдио. Очевидно, Пушкин стремился отойти от перегруженных повторов оригинала, оставляя только ключевые, с точки зрения поэта, фразы героев Шекспира. Так, для Пушкина оказывается знаковым обращение Изабелы к Анджело, где она говорит о том, что было бы, если бы Он (Господь) судил без милосердия:

"Подумай, — говорила, —  
Подумай, если Тот, чья праведная сила  
Прощает и целит, судил бы грешных нас  
Без милосердия; скажи: что было б с нами?  
Подумай — и любви услышишь в сердце глас,  
И милость нежная твоими дхнет устами,  
И новый человек ты будешь"<sup>245</sup>. (V, 112)

Сравним строки Пушкина с оригиналом Шекспира и переводом Т. Щепкиной-Куперник:

Шекспир:

Alas! alas!  
Why, all the souls that were, were forfeit  
once;  
And He that might the vantage best have  
took,  
Found out the remedy: How would you  
be.  
If He, which is the top of judgment, should  
But judge you as you are? O, think on that;  
And mercy then will breathe within your  
lips,  
Like man new made. (1863: II. 2. p. 100)

Т. Щепкина-Куперник:

О горе, горе!  
Но люди были все осуждены,  
Однако тот, чья власть земной превыше,  
Нашел прощенье? Что же будет с вами,  
Когда придет верховный судия  
Судить вас? О, подумайте об этом —  
И милости дыхание повеет  
Из ваших уст, и станете тогда  
Вы новым человеком. (Щ.-К., 195)

Пушкин снова предельно сжимает текст Шекспира, уменяя смысл трех предложений в два. Шекспировское «the souls» можно перевести как абстрактное «все» (Ф. Миллер), как «люди» (Т. Щепкина-Куперник), как «души» (М. А. Зенкевич), как «род людской» (О. Сорока), но Пушкин переводит английское существительное русским субстантивированным

<sup>245</sup> В Беловой рукописи вариант: «Как свет увидевший младенец» (V, 428).

прилагательным «грешные», которое является усечением устойчивой русской идиомы «грешные души». Казалось бы, Пушкин в отличие от профессиональных переводчиков зашел слишком далеко, но шекспировское «the souls» находится в едином контексте с «that were forfeit onse» (дословно: «души, которые однажды были приговорены»), то есть согрешили, пали. Тут-то и раскрывается тонкое чутье Пушкина в передаче нюансов шекспировского текста. Он подбирает наиболее точный эквивалент многословному английскому оригиналу и делает это с мастерством истинного профессионала.

О милосердии Высшего суда в английском оригинале сказано: «He that might the vantage best have took / Found out the remedy» (*досл. перевод: Он, чье положение всех выше, обрел прощенье*). Пушкин переводит: «Тот, чья праведная сила / Прощает и целит». Английскому существительному «the remedy»<sup>246</sup>, которое имеет два значения: обычное («лекарство», «средство исцеления») и юридическое («средство судебной защиты»), Пушкин подбирает свой эквивалент, выражающий оба оттенка значения английского слова. У него — праведная сила «прощает и целит». Тем более интересной становится смысловая трансформация, которой подвергаются слова Шекспира: *How would you be / If He, which is the top of judgment, should / But judge you as you are?* («Что было б с вами, / Если бы Он, судья всевышний, стал / Судить вас так как вы?»). Пушкин меняет местоимение второго лица «you» (тебя) на русское третьего лица «нас», эквивалентом которому в английском языке является местоимение «us»: «судил бы грешных нас / Без милосердия; скажи: что было б с нами?» Любопытно, что в эти слова Изабеллы Пушкин дважды вкрапливает мотив «милосердия» и «милости»: «Подумай — и любви услышишь в сердце глас, / И милость нежная твоими дхнет устами, / И новый человек ты будешь». Свой дословный перевод этого предложения Пушкин обогащает поэтическим призывом героини, обращенным к жестокосердному оппоненту прислушаться к голосу любви<sup>247</sup>. Поэт свободно развивает то, о чем умалчивает оригинал: *O, think of that; / And mercy then will breathe within your lips, / Like man new made.* Английское слово *mercy* (синоним существительного *pity* — «милосердие, пощада, жалость», синоним *kindness* — «доброта») у Пушкина приобретает еще большую эмоциональную нагрузку в сочетании с экспрессивным эпитетом «нежная милость». Английскому существительному *lips* (губы) придается более возвышенный оттенок в русском переводе — уста. «Like man new made» (дословно: как заново созданный) Пушкин просто переводит как «новый человек». Для сравнения приведем переводы последователей Пушкина: его понятие «новый человек» сохраняют Ф. Миллер и Т. Щепкина-

<sup>246</sup> Это слово заимствует Изабелла из отговорки Анджело:  
Maiden, no remedy.

<sup>247</sup> Шекспировская Изабелла призывает Анджело судить сердцем в самом начале их спора:  
But might you do't, and do the world no wrong,  
If so your *heart were touch'd* with that remorse  
As mine is to him?

Куперник, как «воскрешенный» переводит М. А. Зенкевич. Мотив «*man new made*» опускается в переводе Осии Сороки.

На мольбы Изабелы Анджело цинично отвечает:

Шекспир:

*Ang.* Be you content, fair maid;  
**It is the law, not I, condemns your brother:**  
 Were he my kinsman, brother, or my son,  
 It should be thus with him; — **he must die tomorrow.** (1863: II, 2, p. 100)<sup>248</sup>

Пушкин:

"Поди; твои мольбы пустая слов утрата.  
**Не я, закон казнит. Спаси нельзя мне брата,**  
**И завтра он умрет**"<sup>249</sup>. (V, 112)

Как мы видим, Пушкин остался близок оригиналу за исключением того, что опускает призыв смириться («*Be you content, fair maid*») и заверения: «**Were he my kinsman, brother, or my son, / It should be thus with him**» (Будь он моим родственником, братом или сыном, / С ним произошло бы то же самое).

Есть у Пушкина и отчаянное возмущение Изабелы, которая не может примириться с поспешной казнью брата:

Шекспир:

To-morrow! O, that's sudden! Spare him, spare him!  
 He's not prepar'd for death! Even for our kitchens  
 We kill the fowl of season; shall we serve heaven  
 With less respect than we do minister  
 To our gross selves? Good, good my lord, bethink you:  
 Who is it that hath died for this offence?  
 There's many have committed it. (1863: II, 2, p. 100)<sup>250</sup>

Пушкин:

Как завтра! что? нет, нет.  
 Он не готов еще, казнить его не можно...<sup>251</sup>  
 Ужели господу пошлем неосторожно  
 Мы жертву наскоро. Мы даже и цыпят  
 Не бьем до времени. Так скоро не казнят.  
 Спаси, спаси его: подумай в самом деле,  
 Ты знаешь, государь, несчастный осужден  
 За преступление, которое доселе  
 Прощалось каждому; пострадает первый он<sup>252</sup>. (V, 112)

<sup>248</sup> Ср. перевод Т. Щепкиной-Куперник:

Покоритесь,  
 Прекрасная девица: ведь ваш брат  
 Не мною, а законом осужден.  
 Будь он родным мне братом или сыном,  
 С ним было б то же: завтра он умрет. (Щ.-К., 195)

<sup>249</sup> Ср. отрывок из черновика поэмы: «Ей Анджело в ответ — довольна будь — не нами / Законом осужден твой <брат>» (V, 423).

<sup>250</sup> Как? Завтра? О, как скоро! Пощадите!  
 О, пощадите! Не готов он к смерти.  
 Ведь и цыпят на кухне мы не бьем  
 До времени. Так неужели небу  
 Служить мы будем с меньшею заботой,  
 Чем собственной утробе? Добрый граф,  
 Мой добрый граф, подумайте: ну кто же,  
 Кто умирал за это преступленье?  
 А многие грешили так. (Щ.-К., 195)

<sup>251</sup> В прижизненных изданиях вместо этих стихов:  
 «Он не готов еще... подумай, в самом деле»... (См.: Пушкин 1834, 57; Пушкин 1835, 195).

<sup>252</sup> Ср. с вариантом Беловой рукописи:

Пушкин остался верен тексту оригинала, изменив лишь фразу: «shall we serve heaven / With less respect than we do minister / To our gross selves? (Должны ли мы служить небесам с меньшим вниманием, чем мы прислуживаем нашему грубому чреву?). Возможно, русскому поэту показалась вульгарной ренессансная оппозиция желудка и небес (в смысле божественной силы).

Демагогичную риторику циничного судьи Пушкин передает в нескольких строках, переведенных из «Меры за меру». Он сокращает длинное рассуждение Анджело:

Шекспир:

**The law hath not been dead, though it hath slept:**

Those many had not dar'd to do that evil,  
If the first man that did the edict infringe,  
Had answer'd for his deed: **now, 'tis awake;**  
Takes note of what is done; and, like a prophet,  
Looks in a glass, that shows what future evils,  
(Either new, or by remissness new-conceiv'd,  
And so in progress to be hatch'd and born,)  
Are now to have no successive degrees,  
But, where they live, to end. (1863: II. 2. p. 101)

Т. Щепкина-Куперник:

Закон не умирал, он только спал.  
Не многие посмели б так грешить,  
Когда бы первый, кто закон нарушил,  
Наказан был! Теперь закон проснулся,  
Взглянул и увидал, как предсказатель,  
В стекле волшебном сразу все грехи -  
И новые и продолжение старых,  
Допущенных небрежностью и ныне  
Уже готовых вывестись на свет.  
Но больше им теперь не размножаться:  
В зародыше умрут. (Щ.-К., 195-196)

Этот долгий пассаж поэт решительно разрезает, добиваясь особого динамического эффекта: «Закон не умирал, но был лишь в усыплении / Теперь проснулся он» (V, 112).

Пушкин сохраняет следующую реплику Изабеллы: «Yet show some pity» (пер.: «проявите милость»), превращая просьбу в призыв: «Будь милостив!» Многословный ответ Анджело снова подвергается редакторской правке Пушкина:

Шекспир:

I show it most of all, when I show justice;  
For then I pity those I do not know,  
Which a dismiss'd offence would after gall;  
And do him right, that, answering one  
foul wrong,

М. А. Зенкевич:

Ее я проявляю в правосудье  
К тем неизвестным, кто мог пострадать  
От ненаказанного преступления.  
Зло первое так нужно наказать,  
Чтоб не было второго! Покоритесь.  
Пусть завтра брат умрет, нельзя иначе<sup>253</sup>.

---

«Он не готов еще, казнить его не можно...  
Спаси, спаси его. Мы даже и дышлят  
Не бьем до времени. Так скоро не казнят  
Ужели господа пошлем неосторожно  
Мы жертву наскоро» (V, 428).

<sup>253</sup> Т. Щепкина-Куперник в работе над переводом, очевидно, пользовалась поэмой «Анджело» как образцом поэтического совершенства. Именно этим можно объяснить ее частые совпадения с Пушкиным в подборе русских эквивалентов,

Lives not to act another. Be satisfied; (M.З., 390)  
 Your brother dies to-morrow; be content.  
 (1863: II. 2. p. 101)

Поэт предпочитает обойтись пересказом, или вернее сказать, переложением смысла слов шекспировского героя:

Потворствовать греху есть то же преступление,  
 Карая одного, спасаю многих я. (V, 112)

В очередном упреке Изабеллы Пушкин переводит первое предложение, предпочитая сократить остальные слова. Скупую на риторические фигуры шекспировскую фразу: «So you must be the first that gives this sentence, / And he, that suffer's», Пушкин украшает поэтическими эпитетами, в том числе и уже заимствованным ранее у Шекспира устойчивым эпитетом Клавдио «unhappy»: «Ты ль первый изречешь сей приговор *ужасный*? / И первой жертвою мой будет брат *несчастный*». Пушкин опускает подробности переживаний Изабеллы («O, it is excellent To have a giant's strength; but it is tyrannous / To use it like a giant») и добавляет взамен вопрос Изабеллы, непогрешим ли сам суровый судья (вопрос взят из другой реплики героини Шекспира):

Нет, нет! будь милостив. Ужель душа твоя  
 Совсем безвинная? спросись у ней: ужели  
 И мысли грешные в ней отроду не тлели? (V, 113)

Эти три стиха являются кратким изложением смысла следующих слов Изабеллы:

Шекспир:

Because authority, though it err like  
 others,  
 Hath yet a kind of medicine in itself,  
 That skins the vice o' the top: Go to your  
**bosom**;  
 Knock there; and ask, your heart, what it  
 doth know  
 That's like my brother's fault: if it confess  
 A natural guiltiness, such as is his,  
 Let it not sound a thought upon your  
 tongue  
 Against my brother's life.  
 (1863: II. 2. p. 101)

М. А. Зенкевич:

Затем, что власть, как все мы,  
 заблуждаясь,  
 Имеет снадобье, чтоб свой порок  
 Зарубцевать. В себя вы загляните,  
 Спросите ваше сердце, нет ли в нем  
 Порока братнина, и если есть  
 Такая ж человеческая слабость,  
 То пусть не изрекает ваш язык  
 Смерть брату моему.  
 (M.З., 391-392)

---

которые разнятся у других переводчиков «Меры за меру». Так, например, позаимствована фраза Пушкина: «Карая одного, спасаю многих я»:

Я милостив, являя правосудье:  
 Жалею даже тех, кого не знаю,  
 Которым я потворством повредил бы;  
*Спасаю многих, одного карая.*  
 Я прав пред тем, кто за один свой грех  
 Ответит — он не совершит другого.  
 Довольно. Он умрет. Покорны будьте. (Щ.-К., 196)

В свободном пересказе Пушкин дает точный перевод английского существительного **bosom** (душа), тогда как переводчики Ф. Миллер, Т. Щепкина-Куперник, М. А. Зенкевич, О. Сорока переводят это слово как «сердце».

Далее Пушкин снова опускает долгие полемические прения героев, в том числе, казалось бы, очень важные для общей идеи пьесы «Мера за меру» слова Изабеллы, в которых она призывает Анджемо не мерить других собственной мерой.

В свой перевод-пересказ Пушкин вносит описание реакции Анджемо на речи Изабеллы, примечательное своим драматизмом (оно сродни ремарке драматурга):

Невольно он вздрогнул, поникнул головой  
И прочь идти хотел.

Вообще примечательно, что, сокращая Шекспира, Пушкин концентрирует динамизм событий, чем добивается особого зрелищного эффекта:

Шекспир:

*Isab.* Hark, how I'll bribe you: Good my lord, turn back.  
*Ang.* How! bribe me?  
*Isab.* Ay, with **such gifts, that heaven shall share with you.**  
*Lucio*<sup>254</sup>. You had marr'd all else.  
*Isab.* Not with fond shekels of the tested gold,  
Or stones, whose rates are either rich, or poor,  
As fancy values them: but with true prayers,  
That shall be up at heaven and enter there,  
**Ere sunrise; prayers from preserved souls,**  
**From fasting maids,** whose minds are dedicate  
To nothing temporal<sup>255</sup>. (1863: II. 2. p. 101)

Пушкин:

Она: «Постой, постой!  
Послушай, воротись. Великими дарами  
Я задарю тебя... прими мои дары,  
Они не суетны, но честны и добры,  
И **будешь ими ты делиться с небесами:**  
Я одарю тебя молитвами души  
**Пред утренней зарей,** в полнощной тиши,  
Молитвами любви, смирения и мира,  
**Молитвами святых,** угодных небу дев<sup>256</sup>,  
В уединении умерших уж для мира,  
Живых для господ».  
(V, 113)

<sup>254</sup> Напомним, что реплики Анджемо и Луцио остаются вне пушкинского текста.

<sup>255</sup> М. А. Зенкевич:  
Не полноценной золотой монетой,  
Не драгоценностями, чья цена  
От прихоти зависит, но молитвой,  
Летящей к небу пред восходом солнца,  
Молитвой целомудренной и чистой  
Невинных дев, чьи помыслы чужды  
Всеми мирскому. (М.З., 392)

<sup>256</sup> В белой рукописи варианты: «Молитвами любви, [смиренья] смиренных слез и мира / Молитвами святых, уединенных дев» (V, 428).

У Шекспира героиня хочет подкупить Анджело (to bribe–подкупать, давать взятку), пушкинская героиня желает «одарить не суетными дарами». Именно поэтому русский поэт упрощает объяснение Изабеллы, которая вводит в замешательство Анджело Шекспира: ее неосторожное употребление выражения «to bribe» провоцирует Анджело на понимание этого предложения в эротическом контексте (Shakespeare 1994, 76). Вместе с тем Пушкин заметно возвышает пафос слов Изабеллы, она более страстно говорит о чистоте молитвы, которую будут творить не просто «постыющиеся девы, чьи мысли посвящены вечному» (как у Шекспира), а «святые», «угодные небу», «умершие уж для мира», но «живые для Господа» девы.

Перерабатывая текст «Меры за меру», Пушкин дает описание реакции героев и пересказ того, что остается не востребованным в диалогах героев Шекспира:

Смущен и присмирив,  
Он ей свидание на завтра назначает  
И в отдаленные покои поспешает. (V, 113)

Этой характеристикой Пушкин заканчивает первую часть своей поэмы. Пушкин выпустил из шекспировского текста все, что не соответствовало его миропониманию или же выглядело слишком изысканным и потому неправдоподобным, неестественным. Так, во второй сцене второго акта Пушкин опустил страстный монолог Анджело, в котором герой ведет искусную риторическую игру вокруг темы, чья вина *его* или *ее*, кто искушитель и кто искушаем в данной ситуации:

Шекспир:

From thee, even from thy virtue! —  
What's this? what's this? Is this her fault,  
or mine?  
The tempter, or the tempted, who sins  
most? Ha.  
Not she; nor doth she tempt: but it is I,  
That lying by the violet, in the sun,  
Do, as the carrion does, not as the flower,  
Corrupt with virtuous season. Can it be,  
That modesty may more betray our sense  
Than woman's lightness? Having waste  
ground enough,  
Shall we desire to raze the sanctuary,  
And pitch our evils there? O, fie, fie, fie!  
What dost thou? or what art thou, Angelo  
Dost thou desire her foully, for those  
things  
That make her good? O, let her brother  
live:  
Thieves for their robbery have authority,  
When judges steal themselves. (II. 2. , 101)

Т. Щепкина-Куперник:

От тебя!  
От самой добродетели твоей!  
Что ж это! Что? Ее вина — моя ли?  
Кто тут грешнее? Та, кто искушает,  
Иль тот, кто искушаем? Нет, о нет:  
Она не искушала, это я.  
Я, точно падаль около фиалки,  
Лежу на солнце, заражая воздух...  
Иль целомудрие волнует больше,  
Чем легкость, в женщине? Когда у нас  
Так много места, неужели нам надо  
Разрушить храм, чтоб свой вертеп  
построить?  
Стыд, Анджело, стыд, стыд! И что с  
тобою?  
Ты ль это? Неужели ее греховно  
Желаешь ты за чистоту ее?  
Пусть брат ее останется в живых!  
Разбойники имеют право грабить,  
Когда воруют судьи... (Щ.-К., 199)

Все эти душевные переживания, сомнения и рефлексия героя не столь существенны для Пушкина. Для него важнее выразить внутреннее состояние Анджемо не словами героя, а авторским описанием. Именно так начинается вторая часть поэмы:

День целый Анджемо безмолвный и угрюмый  
Сидел, уединясь, объят одною думой,  
Одним желанием; всю ночь не тронул сон  
Усталых вежд его. (V, 114)

Из монолога Анджемо Пушкин оставляет лишь ту часть, где наместник абсолютно искренен и недвусмыслен. Вот как выглядят эти строки у Шекспира и у Пушкина:

Шекспир:

What? do I love her,  
That I desire to hear her speak again,  
And feast upon her eyes? What is't dream  
on?<sup>257</sup>  
O cunning enemy<sup>258</sup>, that, to catch a saint,  
With saints dost bait thy hook! Most dangerous  
Is that temptation, that doth goad us on  
To sin in loving virtue: never could the  
strumpet<sup>259</sup>,  
With all her double vigour, art and nature,  
Once stir my temper; but this virtuous maid  
Subdues me quite; — Ever, till now,  
When men were fond, I smil'd, and wonder'd  
how. [Exit.]<sup>260</sup> (1863: II, 2, p. 101)

Пушкин:

«Что ж это? — мыслит он<sup>261</sup>, —  
Ужель ее люблю, когда хочу так сильно  
Услышать вновь ее и взор мой усладить  
Девичьей прелестью<sup>262</sup>? По ней грустит  
умильно<sup>263</sup>  
Душа... или когда святого уловить  
Захочет бес, тогда приманкою святою  
И манит он на крюк? Нескромной красотою  
Я не был отроду к соблазнам увлечен<sup>264</sup>,  
И чистой девою теперь я побежден.  
Влюбленный человек доселе мне казался  
Смешным, и я его безумству удивлялся,  
А ныне!.....» (V, 114)

<sup>257</sup> Dream on — «allow myself to fantasise about» (Shakespeare 1994, 78), т. е. фантазировать, мечтать, грезить, — Пушкин замещает русским «грустить».

<sup>258</sup> Cunning — прил. хитрый, коварный, лукавый. Enemy — сущ. враг, враже — библи. Дьявол (Сатана). В своем переводе поэт снимает прилагательное «лукавый» из словосочетания «cunning enemy». В беловой рукописи «enemy» переводится Пушкиным как «враг» («Захочет враг, тогда приманкою святою»), но впоследствии поэт заменяет его существительным «бес». В переводах М. А. Зенкевича — «лукавый враг» (М. З., 393), О. Сороки — «сатана коварен» (О. С., 298). Т. Щепкина-Куперник заимствует у Пушкина слово бес — «хитрый бес» (Щ.-К., 199).

<sup>259</sup> Strumpet — синоним seductress, wanton — соблазнительница, распутница. Это слово Пушкин замещает оборотом «нескромной красотою».

<sup>260</sup> Что со мной?

Ужели я люблю, что так хочу  
Опять ее услышать? Так хочу  
Налюбоваться вновь ее глазами?  
О чем мечтаю я? О, хитрый бес!  
Святого ловишь ты, надев святою  
Приманку на крючок. Но нет соблазна  
Опаснее того, что нас ведет  
На путь греха, пленив нас чистотою...  
Распутнице еще не удавалось  
Ни чарами природы, ни искусства  
Хотя б немного взволновать мне кровь,  
Но побежден я девушкой невинной.  
А раньше над любовью я смеялся  
И глупости влюбленных удивлялся!  
(Уходит.) (Щ.-К., 199–200)

<sup>261</sup> В беловой рукописи вариант: «Усталых вежд его. Что ж это? думал он» (V, 428).



Из шекспировского текста Пушкин удаляет третью сцену второго акта, действие которой происходит в тюрьме, где герцог в одежде монаха общается с тюремщиком и Джульеттой.

В смятении чувств, доселе неведомых, рисуют Анджело и Шекспир, и Пушкин, причем у русского поэта мы видим человека, исполненного более глубокого трагизма, которому не в радость стало все, и прежде всего его сан, от которого он готов отказаться. Монолог шекспировского Анджело Пушкин заменяет слегка усеченным пересказом от автора. Таким образом поэт создает психологический портрет Анджело. Монолог, как чисто драматическая форма изображения чувств героя, явно был для Пушкина нежелательной формой выражения состояния героя, своей условностью мешал созданию реалистического образа Анджело:

Шекспир:

When I would pray and think<sup>265</sup>, I think and pray  
To several subjects: Heaven hath my empty words;  
Whilst my invention, hearing not my tongue,  
Anchors on Isabel<sup>266</sup>: Heaven in my mouth,  
As if I did but only chew his name;  
And in my heart, the strong and swelling evil<sup>267</sup>  
Of my conception: The state, whereon I studied,  
Is like a good thing, being often read,  
Grown fear'd and tedious; yea, my gravity,  
Wherein (let no man hear me) I take pride,  
Could I, with boot, change for an idle plume,  
Which the air beats for vain<sup>268</sup>. (1863: II, 4, p. 102)

Пушкин:

Размышлять, молиться хочет он,  
Но мыслит, молится рассеянно. Словами  
Он небу говорит, а волей и мечтами  
Стремится к ней одной. В унынье погружен<sup>269</sup>,  
Устами праздными жевал он имя Бога<sup>270</sup>.  
А в сердце грех кипел. Душевная тревога<sup>271</sup>  
Его осилила<sup>272</sup>. Правленья для него,  
Как дельная, давно затверженная книга,  
Несносным сделалось. Скучал он; как от ига<sup>273</sup>,  
Отречься был готов от сана своего;  
А важность мудрую, которой столь гордился,  
Которой весь народ бессмысленно дивился<sup>274</sup>,  
Ценил он ни во что и сравнивал с пером,  
Носимым в воздухе летучим ветерком...

По утру к Анджело явилась Изабела  
И странный разговор с наместником имела<sup>275</sup>.  
(V, 114).

<sup>262</sup> В оригинале Шекспира выражения «девичья прелесть» нет.

<sup>263</sup> В белой рукописи вариант: «Девичьей красотой? по ней грустит умильно» (V, 429).

<sup>264</sup> В белой рукописи вариант: «Я не был отроду в соблазны вовлечен» (V, 429).

<sup>265</sup> «Pray and think» Пушкин меняет местами, но, как и в оригинале, он дважды повторяет их.

<sup>266</sup> Воображение Анджело у Шекспира приковано к Изабелле: «Whilst my invention... Anchors on Isabel», герой Пушкина «волей и мечтами / Стремится к ней одной».

<sup>267</sup> Evil — зло, порок, библий. грех.

<sup>268</sup> Хочу ль молиться или размышлять,  
Молитвы, мысли — все идет вразброд...  
Слова пустые небу говорю:  
Не слыша их, мое воображенье  
На якоре у Изабеллы стало...  
И я жую, как жвачку, имя божье,  
А в сердце — ядовитый грех желаний...  
Наука государственного дела  
Сухой и скучной стала мне, подобно  
Полезной, но давно прочтенной книге.  
И всю мою прославленную важность,  
Которой я горжусь, — не при других  
Будь сказано, — я выгодно сменял бы  
На перышко, которым на свободе

Но все же почему Анджело не отказывается от своей власти? Очевидно, откажись он от нее, — и герой потеряет власть над Изабелой. Интуитивно чувствуя опасность, если он прямо заявит о своем тайном влечении к Изабеле (тогда он просто перестанет властвовать над ней навсегда), вкрадчивый Анджело начинает свой разговор издалека.

Пушкин учтиво отходит от засилья скучной риторики героев, выбирая самые важные моменты, дабы сохранить состояние неразрешенности ситуации в сцене признания Анджело Изабеле. Так, Пушкин удаляет монолог Анджело:

O heavens!  
Why does my blood thus muster to my  
heart;  
Making both it unable for itself,  
And dispossessing all my other parts  
Of necessary fitness?  
So play the foolish throngs with one that  
swoons  
Come all to help him, and so stop the air  
By which he should revive: and even so  
The general, subject to a well-wish'd king,  
Quit their own part, and in obsequious  
fondness  
Crowd to his presence, where their  
untaught love  
Must needs appear offence. (1863: II, 4, p.  
102)

О боже!  
Зачем же кровь так к сердцу прилила,  
Что и оно собою не владеет  
И остальные члены все лишило  
Необходимых сил?..  
Вот так теснится глупая толпа  
Кругом того, кто в обморок упал:  
Помочь ему желая, отнимает  
Тот воздух, что его бы оживил.  
Так чернь бежит к любимому монарху,  
Кругом толпится ревностно и льстиво,  
И грубая и шумная любовь  
Скорей на бунт похожа.  
(*Щ.-К.*, 203–204)

- 
- Играет ветер... (*Щ.-К.*, 202–203)  
269 Про унынье у Шекспира нет ничего.  
270 В прижизненных изданиях: «Устами праздными вращал он имя бога»... (См.: Пушкин 1834, 60; Пушкин 1835, 200).  
271 В белой рукописи вариант: «Устами праздными жует он имя бога / А в сердце зло гниет. Душевная тревога» (V, 429).  
272 «Душевная тревога / Его осилила» — оригинальные слова Пушкина, нагнетающие отчаянное состояние Анджело и рисующие его психологический портрет.  
273 «как от ига» — еще одно пушкинское привнесение в «шекспировский текст».  
274 «Которой весь народ бессмысленно дивился» — еще одна оригинальная фраза, которая привнесена Пушкиным.  
275 Пушкин добавляет два стиха пересказа, опуская при этом окончание монолога Анджело:

Шекспир:

O place! O form!  
How often dost thou with thy case, thy  
habit,  
Wrench awe from fools, and tie the wiser  
souls  
To thy false seeming! Blood, thou art blood:  
Let's write good angel on the devil's horn,  
'Tis not the devil's crest  
(II, 2)

Т. Щепкиной-Куперник:

О почет! О внешность!  
Как часто ты своею оболочкой  
Не только на глупцов наводишь страх,  
Но мудрых ложным блеском увлекаешь!  
Страсть остается страстью. Пусть напишут  
У черта на рогах: «Вот добрый ангел», —  
То будет ложный герб. (*Щ.-К.*, 203)

При появлении Изабеллы Анджело обращается к ней: «How now, fair maid!» («Что скажите, прекрасная девица?», — в переводе Т. Щепкиной-Куперник). Пушкин лаконичен: «Что скажешь?<sup>276</sup>»

У Шекспира Изабелла произносит: «I am come to know your pleasure»<sup>277</sup>. Пушкин близко переводит эту фразу: «Волю я твою пришла узнать». Анджело по-разному отвечает у Шекспира и у его русского интерпретатора:

Шекспир:	Пушкин:
That you might know it, would much better please me, Than to demand what 'tis. Your brother cannot live. (1863: II, 4, p. 102)	Ах, если бы ее могла ты угадать!.. Твой брат не должен жить... а мог бы <sup>278</sup> . (V, 115)

Слова Анджело у Шекспира скорее выражают сожаление, тогда как речь пушкинского героя более прямолинейна. Он добавляет словам Анджело лукавую игривость. Герой Пушкина намекает на возможность спасения Клавдио («а мог бы»), заимствуя эти слова из следующего диалога Анджело и Изабеллы у Шекспира: «Yet may he live awhile». Так, Пушкин сокращает второй диалог Анджело и Изабеллы, опуская сугубо драматическое осложнение эпизода и сценическое развитие взаимоотношений героев. Его Изабелла делает вид, что хочет уйти, но тем не менее не выходит из разговора с Анджело:

<i>Isab.</i> Even so? — Heaven keep your honour! [Retiring.]	<i>Изабелла</i> Так. Что ж, храни вас Бог. (Хочет уйти.)
<i>Ang.</i> Yet may he live awhile; and, it may be, As long as you, or I: Yet he must die.	<i>Анджело</i> А мог бы жить, Как вы и я. Но должен умереть.
<i>Isab.</i> Under your sentence?	<i>Изабелла</i> Так вы решили?
<i>Ang.</i> Yea.	<i>Анджело</i> Да.
<i>Isab.</i> When, I beseech you? that in his reprieve, Longer or shorter, he may be so fitted, That his soul sicken not <sup>279</sup> . (1863: II, 4, p. 102)	<i>Изабелла</i> Когда? Скажите, умоляю вас, Чтоб в этот срок — пусть в долгий иль короткий — Душа его очиститься успела. (Щ.-К., 204)

В ответ Анджело у Шекспира раздражается риторическим пассажем:

Ha! fie, these filthy vices! It were as good To pardon him, that hath from nature stolen	О, гнусный грех! Одно и то же будет Простить того, кто отнял у природы Жизнь человека, и просить того,
--	--

<sup>276</sup> В Беловой рукописи вариант: «Андж. Что, друг мой?...». (V, 429).

<sup>277</sup> У Т. Щепкиной-Куперник: «Решенье ваше я пришла узнать». (Щ.-К., 204).

<sup>278</sup> Т. Щепкина-Куперник:

Приятней было б мне, когда его

Уже вы знали бы. Ваш брат умрет. (Щ.-К., 204).

<sup>279</sup> Пушкинскую Изабеллу гораздо больше интересует другой вопрос:

Почему же

Простить нельзя его?

A man already made, as to remit  
Their saucy sweetness, that do coin  
heaven's image  
In stamps that are forbid: 'tis all as easy  
Falsely to take away a life true made,  
As to put metal in restrained means,  
To make a false one. (1863: II, 4, p. 102)

Кто в низком сладострастье беззаконно  
Чеканит, как фальшивую монету,  
Подобье божие. Да. Ведь не хуже  
Отнять уже сложившуюся жизнь,  
Чем влить металл в прибор  
неразрешенный  
И жизнь фальшивую создать  
(Ш.-К., 204).

Смысл этих пространных слов Андже́ло Пушкин уместил в две строки:

Простить? Что в мире хуже  
Столь гнусного греха? убийство легче. (V, 115)

Пушкин переводит шекспировское выражение «filthy vices» («грязные, гнусные грехи») в единственном числе: «гнусный грех», английское «nature» (природа) заменяет русским словом «мир». В своей интерпретации текста Шекспира Пушкин несколько изменяет акцент в словах своего героя. Андже́ло Шекспира уравнивает прелюбодеяние с убийством, тогда как пушкинский герой утверждает, что даже убийство легче «столь гнусного греха».

В ответ шекспировская героиня возражает, бросая фразу, которую Пушкин переводит следующим образом:

Шекспир:	Пушкин:
'Tis set down so in heaven, but not in earth <sup>280</sup> . (1863: II, 4, p. 102)	«Так судят в небесах, но на земле когда?» (V, 115)

Как видно, русский поэт близко передает смысл шекспировских строк. То же самое можно сказать и о следующих стихах. На упрек Изабеллы Андже́ло у Шекспира и у Пушкина отвечает так:

Шекспир:	Пушкин:
Say you so? then I shall pose you quickly. Which had you rather, That the most just law Now took your brother's life; or, to redeem him, Give up your body to such sweet uncleanness, As she that he hath stain'd? <sup>281</sup> (1863: II, 4, p. 102)	Ты думаешь? так вот тебе предположение: Что, если б отдали тебе на разрешение Оставить брата влечь ко плахе на убой <sup>282</sup> Иль искупить его, пожертвовав собой <sup>283</sup> И плоть предав греху? <sup>284</sup> (V, 115)

<sup>280</sup> У Т. Щепкиной-Куперник:  
«Так судят в небесах — не на земле». (Ш.-К., 204)

<sup>281</sup> М. А. Зенкевич:  
Вот как? Тогда на слове вас ловлю.  
Что предпочли бы вы, — чтоб по суду  
Казнили брата, иль его спасти,  
Отдавши плоть свою для скверны сладкой,  
Как та, с которой он грешил? (М.З., 399)

<sup>282</sup> В белой рукописи варианты:

У Шекспира Анджело снова ссылается на law — закон<sup>285</sup>, который должен лишить Клавдио жизни. У Пушкина речь идет о менее нейтральной «плахе», на которую брат Изабеллы должен пойти «на убой». Пушкинский тиран менее изворотлив и сластолюбив, он лишен красноречивого лукавства соблазнителя, которое Шекспир характеризует словосочетанием: «such sweet uncleanness» (досл. — столь сладостной нечистоты).

На это предложение Изабелла в шекспировской «Мере за меру» и в пушкинском «Анджело» отвечает:

Шекспир: Sir, believe this, I had rather give my body than my soul. (1863: II, 4, p. 102) <sup>286</sup>	Пушкин: Скорее, чем душою, Я плотью жертвовать готова. (V, 115)
---	---

Пушкин вырезает только вводную конструкцию «believe this» — «поверь». Его монахине нет необходимости усиливать свои слова, ибо ее чистота не ставится под сомнение.

Анджело уточняет свой намек искуситель предпринимает попытку соблазнить возвышенную Изабеллу:

Шекспир: I talk not of your soul: Our compell'd sins Stand more for number than accompt. (1863: II, 4, p. 102)	М. А. Зенкевич: Не о душе здесь речь: ведь грех невольный, Хоть числится, не в счет <sup>287</sup> . (М.З., 399)
---	---

Изабелла Шекспира возмущена: «How say you?», — что Т. Щепкина-Куперник переводит: «Что за речи?» — Пушкин опускает эту реплику и часть следующего ответа Анджело:

Nay, I'll not warrant that; for I can speak Against the thing I say. Answer to this; — I, now the voice of the recorded law, Pronounce a sentence on your brother's life: Might there not be a charity in sin,	Я, впрочем, не ручаюсь. Сам себя Могу я опровергнуть. Но ответьте: Я именем закона произнес Над вашим братом смертный приговор. Но нет ли милосердия в грехе,
--	---

а. Иль Клавдио [предать] отдать закону на убой. б. Оставить [влечь его] брата влечь ко плахе роковой

в. Как в тексте. (V, 429).

г. Оставить влечь его ко плахе на убой

<sup>283</sup> В белой рукописи Пушкина: «Иль брата искупить пожертвовав собой» (V, 429).

<sup>284</sup> В белой рукописи вариант: «И плоть предать греху» (V, 429).

<sup>285</sup> Слово «закон» Шекспир и Щепкина-Куперник пишут с маленькой буквы, тогда как Пушкин пишет с большой «Закон» (как и факультативно в переводе и в поэме другие понятия: Милость, Милосердие, Суд, Распятие, Ангел, Демон, Палладин, Наместник, Судия, Кесарь, Царская корона, Властитель и п.п.), что, конечно же, не случайно и имеет свое художественное значение.

<sup>286</sup> Изабелла у Т. Щепкиной-Куперник более близка к оригиналу:  
Поверьте!

Скорее жизнь свою отдам, чем душу. (Щ.-К., 205)

<sup>287</sup> Ср.: Т. Щепкина-Куперник:

При чем душа тут? Вынужденный грех  
Сочтется — не причтется. (Щ.-К., 205)

To save this brother's life? (1863: II, 4, p. 102)

Которым можно жизнь его спасти?  
(Щ.-К., 205)

Пушкин снова редактирует Шекспира. Он переводит первый стих из указанных выше слов Анджело («I talk not of your soul...») и добавляет к ним усеченные стихи из другой реплики шекспировского героя: «Pronounce a sentence on your brother's life: / Might there not be a charity in sin / To save this brother's life?»:

Я с тобою  
Теперь не о душе толкую... дело в том:  
Брат осужден на казнь; его спасти грехом  
Не милосердие ль? (V, 116)

Пушкин исключает из речи Анджело путаную риторику, когда тот говорит, что не ручается за свои слова.

Изабелла Шекспира продолжает молить Анджело:

Please you to do't,  
I'll take it as a peril to my soul,  
It is no sin at all, but charity. (1863: II, 4, p. 102)

Спасите! Грех я на душу возьму.  
Не будет это грех, а милосердьё!  
(Щ.-К., 205)

Эти строки появляются у Пушкина в переработанном виде:

Пред Богом я готова  
Душою отвечать: греха в том никакого,  
Поверь, нет. Спаси ты брата моего!<sup>288</sup>  
Тут милость, а не грех. (V, 116)

Переведя дословно последний стих Шекспира, Пушкин в целом перерабатывает английский оригинал, сохраняя основные смыслы текста.

Анджело Шекспира искушает:

Pleas'd you to do't, at peril of your soul,  
Were equal poise of sin and charity. (1863: II, 4,  
p. 102)

Коль этот грех вы на душу возьмете —  
Сравняются и грех и милосердьё.  
(Щ.-К., 205)

Пушкинский Анджело не столь категоричен — он искусно плетет свою сеть, предпочитая, чтобы Изабела сама угодила в западню. Силлогизм шекспировского Анджело становится вопросом у Пушкина:

Спасешь ли ты его,  
Коль милость на весах равно с грехом потянет? (V, 116)

Пушкин свободно расставляет свои акценты в переложении Шекспира. Изабелла Шекспира не понимает искусителя:

<sup>288</sup> В беловой рукописи вариант: «Из. Спаси его: готова / Я богу отвечать; греха тут никакого / И нет. Спаси ты брата моего!» (V, 429).

That I do beg his life, if it be sin,  
 Heaven, let me bear it! you granting of my suit,  
 If that be sin, I'll make it my morn prayer  
 To have it added to the faults of mine,  
 And nothing of your answer. (1863: II, 4, p. 102)

Коль это грех — за жизнь его молить, —  
 Пусть небо даст мне сил на искупление!  
 Коль это грех, что вы его простите, —  
 То я прибавлю в утренней молитве  
 Ваш грех к своим грехам и за него  
 Вы не ответите! (Щ.-К., 205)

Пушкин сокращает эту реплику Изабеллы, она звучит более сжато и наполнено:

О пусть моим грехом спасенье брата станет!  
 (Коль только это грех.) О том готова я  
 Молиться день и ночь. (V, 116)

Далее при переводе фразы Анджело Пушкин вновь берется за редакторские ножницы:

Шекспир:

Nay, but hear me:  
 Your sense pursues not mine: either you  
 are ignorant,  
 Or seem so, craftily; (1863: II, 4, p. 102)

Пушкин:

Нет, выслушай меня,  
 Или ты слов моих совсем не  
 понимаешь,<sup>289</sup>  
 Или понять меня нарочно избегаешь,  
 Я проще изъяснюсь: твой брат  
 приговорен. (V, 116)

Пушкин исключает оценочную концовку этой фразы «and that's not good» (и это плохо) и добавляет к этим словам Анджело еще пару строчек из сокращенной им следующей реплики главного героя пьесы, которые тот произносит уже после объяснения Изабеллы: «I'll speak more gross: / Your brother is to die»<sup>290</sup>.

<sup>289</sup> В белой рукописи вариант: «Ты или слов моих совсем не понимаешь» (V, 429).

<sup>290</sup> Полный текст этого эпизода так выглядит у Шекспира и в переводе Т. Щепкиной-Куперник:

Ang. Nay, but hear me:  
 Your sense pursues not mine: either you are  
 ignorant,  
 Or seem so craftily; and that's not good.  
 Isab. Let me be ignorant, and in nothing  
 good.  
 But graciously to know I am no better.  
 Ang. Thus wisdom wishes to appear most  
 bright  
 When it doth tax itself; as these black masks  
 Proclaim an enshield beauty ten times  
 louder  
 Than beauty could, display'd. -But mark me;  
 To be received plain, I'll speak more gross:  
 Your brother is to die.

Анджело:  
 Но вы меня  
 Не поняли. Что это? Простота  
 Иль хитрое притворство? Это хуже.  
 Изабелла:  
 Пусть я проста, пусть я во всем плоха,  
 Но лишь бы помнить мне, что я не лучше!  
 Анджело:  
 Так ум лишь хочет ярче ослепить,  
 Когда себя скрывает. В черной маске  
 Сильней нас привлекает красота,  
 Чем без нее. Но... слушайте меня.  
 Чтоб быть ясней, заговорю я проше:  
 Ваш брат умрет. (Щ.-К., 206)

Все эти подробные объяснения служат одной цели — показать, сколь непринужденно Пушкин обходится в своем переводе с текстом Шекспира, опуская целые реплики героев.

Далее Пушкин снова достаточно близко передает шекспировский текст, только несколько сокращая его:

Шекспир:  
*Ang.* And his offence is so, as it appears  
 Accountant to the law upon that pain.  
*Isab.* True.  
*Ang.* Admit no other way to save his life,  
 (As I subscribe not that, nor any other,  
 But in the toss of question,) that you, his  
 sister,  
 Finding yourself desir'd of such a person,  
 Whose credit with the judge, or own  
 great place,  
 Could fetch your brother from the  
 manacles  
 Of the all-bridling law; and that there  
 were  
 No earthly mean to save him, but that  
 either  
 You must lay down the treasures of your  
 body  
 To this supposed, or else to let him suffer;  
 What would you do?<sup>292</sup> (1863: II, 4, p. 103)

Пушкин:  
*Анджело*  
 Смерть изрек ему решительно закон<sup>291</sup>.  
*Изабелла*  
 Так точно.  
*Анджело*  
 Средство есть одно к его спасенью.  
 (Все это клонится к тому  
 предположенью,  
 И только есть вопрос и больше ничего)  
 Положим: тот, кто б мог один спасти его  
 (Наперсник судии, иль сам по сану  
 властный  
 Законы толковать, смягчить их смысл  
 ужасный),  
 К тебе желаньем был преступным  
 воспален  
 И требовал, чтоб ты казнь брата  
 искупила<sup>293</sup>  
 Своим падением; не то — решит Закон.  
 Что скажешь? как бы ты в уме своем  
 репила? (V, 117)

<sup>291</sup> В белой рукописи вариант: «Анд. Казнь изрек ему решительно закон» (V, 429). Слово «Pain» (в значении «penalty» — наказание) Пушкин переводит сначала как «казнь», затем в печатных изданиях заменяет словом «смерть».

<sup>292</sup> У Т. Щепкиной-Куперник:  
*Изабелла*  
 Так.  
*Анджело*  
 И грех его таков, что за него  
 Закон карает только смертью.  
*Изабелла*  
 Знаю.  
*Анджело*  
 Допустим, способ есть его спасти.  
 (Под этим я не мог бы подписаться,  
 Но предположим!) Вы — его сестра.  
 И кто-то к вам желаньем воспытал,  
 Кто б мог... своим влияньем на судей,  
 Своей ли властью... Клавдио спасти  
 От кары всемогущего закона,  
 И в мире не было б другого средства  
 Спасти его, как только лишь отдать  
 Сокровище девичьей красоты,  
 Чтоб выкупить его, иначе смерть...  
 Как поступили б вы? (Ш. — К., 206)

Ср. пушкинское: «К тебе желаньем был преступным воспален» и перевод Т. Щепкиной-Куперник: «И кто-то к вам желаньем воспытал» с шекспировской фразой: «Finding yourself desir'd of such a person».

<sup>293</sup> В белой рукописи варианты:



Пушкин экономен в передаче и общего смысла фраз, и частных значений оборотов речи. Он исключает двусмысленный намек шекспировского Анджело на то, чем должна пожертвовать Изабелла ради спасения своего брата: «the treasures of your body» (сокровища твоего тела). В беловом варианте редакции пушкинской рукописи есть строка: «И казнь его своим бы телом искупила», но впоследствии Пушкин замещает слово «тело» более нейтральным понятием «бесчестие» и в конце концов на «падение» (см. сноску 303 а и б). Сохраняя состояние неловкости сконфуженного героя, Пушкин заметно ускорил развитие действия в этой сцене, гораздо быстрее вызывая Анджело на откровенные признания. Кроме того, из уст пушкинского героя вырывается оценка своего желания, оно в отличие от оригинала становится у Анджело «преступным». Речь пушкинского Анджело напоминает искусительные слова беса из «Сцен из Фауста» — шекспировский Анджело более сдержан.

На коварный и весьма опасный вопрос Анджело Изабелла Шекспира и Изабела Пушкина отвечают прямо и жестко.

Шекспир:

As much for my poor brother as myself:  
That is, were I under the terms of death,  
The impression of keen whips I'd wear as  
rubies,  
And strip myself to death, as to a bed  
That longing have been sick for, ere I'd  
yield  
My body up to shame<sup>294</sup>. (1863: II, 4, p. 103)

Пушкин:

Для брата, для себя решила бы скорей,  
Поверь, как яхонты носить рубцы  
бичей<sup>295</sup>  
И лечь в кровавый гроб спокойно как на  
ложе,<sup>296</sup>  
Чем осквернить себя. (V, 117)

<p>а. Положим, вот оно: чтоб ты, сестра его Узнав, что друг судьи, иль сам по сану властный [Т &lt;ебе&gt;&lt;?&gt;] [Е&lt;му&gt;&lt;?&gt;] Оковы отмыкать, смягчить закон ужасный К тебе желаньем был [поз&lt;орным&gt;] преступным воспален Во власть его далась и брата горький плен И казнь его своим бы телом искупила</p>	<p>б. Положим, вот оно: чтоб ты, сестра его Узнав, что друг судьи, иль сам по сану властный Оковы отмыкать, смягчить закон ужасный К тебе желаньем был преступным воспален Пришла бы ты к нему и брата б горький плен И казнь его своим [паденьем] бесчестьем искупила.</p>	<p>в. Положим, тот кто б мог один спасти его Наперсник суд&lt;ии&gt;, иль сам по сану властный Законы разрешать, смягчить их смысл ужасный К тебе желаньем был преступным воспален И [требовать] требовал чтоб ты казнь брата [искупила]</p>
---	---	--

(V, 430).

<sup>294</sup> В переводе М. А. Зенкевича:  
Для брата столько же, как для себя:  
Когда б мне смертный приговор грозил,  
Рубцы бичей надевши, как рубины,  
Пред смертью б я разделась, как пред сном  
Долгожеланным, но не предала б  
Позору тело. (М.З., 401)

Ср. с переводом Щепкиной-Куперник, которая явно находилась под влиянием Пушкина и использовала его оригинальный образ — «гроб»:  
О... как для брата, так и для себя:

Как всегда, Пушкин краток в выражении смысла, но, несмотря на столь характерный лаконизм, русский поэт усиливает поэтическую экспрессию текста, внося в него оригинальные образы. Так, Пушкин заменяет нейтральное «death» Шекспира выразительным поэтическим образом «кровавый гроб», переводит шекспировский образ «rubies» (рубины) русским словом «яхонты», но сохраняет при этом звуковой облик слова «rubies», вводя в свой текст слово «рубцы».

Далее Пушкин переводит реплику Анджело:

Шекспир:

Пушкин:

Then must your brother die<sup>297</sup>. (1863: II, 4, Твой брат умрет. (V, 117) p. 103)

Следующие далее слова Изабелы о том, что будет лучше, если брат умрет один раз, чем сестра навеки, Пушкин переводит, дополняя его христианскими категориями выбора «лучшего пути» и «спасения души»:

Шекспир:

Пушкин:

And 'twere the cheaper way:  
Better it were, a brother died at once,  
Than that a sister, by redeeming him,  
Should die for ever<sup>298</sup>. (1863: II, 4, p. 103)

Так что же?  
Он лучший путь себе, конечно, изберет<sup>299</sup>.  
Бесчестием сестры души он не спасет<sup>300</sup>.  
Брат лучше раз умри, чем гибнуть мне  
навечно<sup>301</sup>. (V, 117)

Будь даже я сама под страхом смерти,  
Рубцы бичей носила б, как рубины,  
С восторгом в гроб легла бы, как в постель,  
Чем тело дать свое на поруганье! (Щ.-К., 206–207; курсив мой.– Н.З.)

<sup>295</sup> В Беловой рукописи варианты:

а. Как яхонты носить рубцы т<воих б. Смясь как яхонты носить рубцы бичей бичей> <?>

(V, 430).

<sup>296</sup> В Беловой рукописи варианты:

а. Стих начат: И бро<ситься><?> б. И лечь самой во гроб с весельем как на ложе

(V, 430).

<sup>297</sup> Щепкина–Куперник эту реплику Анджело перевела точнее:

Тогда... ваш брат умрет. (Щ.-К., 207)

<sup>298</sup> Т. Щепкина–Куперник переводила под явным влиянием Пушкина:

И легче этот путь!

Пусть лучше здесь умрет несчастный брат,

Чем чтоб сестра, спасая жизнь его,

Сама бы умерла для вечной жизни. (Щ.-К., 207)

Ср. с переводом М. А. Зенкевича:

Один лишь выход:

Пусть лучше брат единый раз умрет,

Чем чтоб сестра, освободив его,

Навеки умерла. (М.З., 401)

<sup>299</sup> В Беловой рукописи вариант: «Он смертью лучший путь конечно изберет —» (V, 430).

<sup>300</sup> В Беловой рукописи варианты:

а. Бесчестием сестры брат душу не спасет б. Бесчестием сестры брат жизни не спасет

(V, 430).

<sup>301</sup> В Беловой рукописи вариант: «Раз лучше он умри чем гибнуть мне навечно» (V, 430).

Свой ответ пушкинская Изабела дает в метафизических категориях, у Шекспира подобного акцента нет: у него эти категории отсутствуют. Также меняется акцент в передаче слов Изабеллы Шекспира пушкинская героиня говорит о том, что ее брат, конечно, сам изберет «лучший путь», тогда как шекспировская монахиня сама выносит ему приговор: «Better it were a brother died at once».

Далее Пушкин объединяет сразу две реплики Анджеоло:

Шекспир:

Were not you then as cruel as the sentence  
That you have slander'd so?<sup>302</sup>  
и ниже:  
You seem'd of late to make the law a  
tyrant;  
And rather proved the sliding of your  
brother  
A merriment than a vice<sup>303</sup>. (1863: II, 4, p.  
103)

Пушкин:

За что ж казалось тебе бесчеловечно  
Решение суда? Ты обвиняла нас  
В жестокосердии. Давно ль еще? Сейчас  
Ты праведный Закон тираном называла,  
А братний грех едва ль не шуткой  
почитала. (V, 117)

Пушкин выбрасывает промежуточные слова шекспировской Изабеллы:

Ignomy in ransom, and free pardon,  
Are of two houses: lawful mercy  
Is nothing akin to foul redemption<sup>304</sup>. (1863: II, 4, p. 103)

Что побудило Пушкина отказаться от перевода этих слов Изабеллы? Риторика? Пушкин по своему усмотрению перекраивает шекспировский текст.

Это происходит и со следующими словами Изабеллы:

<p>O, pardon me, my lord; it oft falls out, To have what we'd have, we speak not what we mean: I something do excuse the thing I hate, For his advantage that I dearly love. (1863: II, 4, p. 103)</p>	<p>О граф, простите мне! Бывает часто, Чтобы достичь того, чего желаем, Противоречим мы самим себе. Я извиняла грех мне ненавистный Для выгоды того, кого люблю. (Щ.-К., 207)</p>
--	---

В своем достаточно свободном переводе Пушкин добавляет к четырем строкам:

Прости, прости меня. Невольно я душой  
Тогда лукавила. Увы! себе самой<sup>305</sup>

<sup>302</sup> Ср.: Так чем же вы добрей того закона,  
Что так хулите вы? (Щ.-К., 207)

<sup>303</sup> Ср.: Вот как? И, однако,  
Давно ли упрекали вы закон  
В жестокости и братняя вина  
Казалась шуткой вам — не преступленьем? (Щ.-К., 207)

<sup>304</sup> Т. Щепкина-Куперник перевела это место так:  
Бесчестная, позорящая сделка  
Свободной просьбе — не сродни.  
Равнять нельзя с законным милосердьем  
Позорный выкуп! (Щ.-К., 207)

Противуречила я, милое спасая  
И ненавистное притворно извиняя, —

фразу, брошенную другим участником диалога — Анджело:

Мы слабы. (V, 117-118)

В уста Изабеллы Пушкин вкладывает слова, которые изначально принадлежали шекспировскому Анджело: «We are all frail» — «Мы все слабы...».

Он пропускает ответ шекспировской Изабеллы:

Else let my brother die,  
If not a feodary, but only he,  
Owe and succeed this weakness<sup>306</sup>.

Циничные слова Анджело русский поэт переносит в начало переложения другой реплики:

Nay, women are frail too. (Да-да, и женщины тоже слабы).

Пушкин оставляет за пределами своей поэмы и ответ Изабеллы:

<p>Ay, as the glasses where they view themselves; Which are as easy broke as they make forms. Women! Help heaven! men their creation mar In profiting by them. Nay, call us ten times frail; For we are soft as our complexions are, And credulous to false prints. (1863: II, 4, p. 103)</p>	<p>Как зеркала, в которые глядятся... Что так же разбиваются легко, Как и легко наш образ отражают. Ах, женщины... Пусть небо нам поможет... Мужчины, нами пользуясь во зло, Свои созданья портят. Да, зовите Нас слабыми, затем что по природе Мы нежны и доверчивы. (Щ.-К., 208)</p>
---	--

На что ей Анджело говорит:

<p>I think it well: And from this testimony of your own sex, (Since, I suppose, we are made to be no stronger Than faults may shake our frames,) let me be bold; — I do arrest your words; Be that you are, That is, a woman; if you be more, you're none; If you be one, (as you are well express'd</p>	<p>Так, верно! И раз вы сами в слабости сознались (Признаться, мы, мужчины, не сильнее, И нас волнует грех...) — я буду смелым. Ловлю вас на слове: вы будьте только Тем, что вы есть. Да, женщиной, не больше — Иначе вы не будьте ничем. Когда ж вы — женщина (а в этом мне Порукой весь ваш облик), докажите,</p>
--	--

<sup>305</sup> В белой рукописи варианты:

<p>а. Прости, прости меня — смущенною душой Тогда лукавила неволью пред тобой (V, 430).</p>	<p>б. Прости, прости меня — неволью я душой Тогда лукавила, в смущеньи пред тобой</p>
---	---

<sup>306</sup> Иначе — пусть умрет  
Мой брат, раз только он один на свете  
Виновен в общей слабости людской! (Щ.-К., 207)

By all external warrants,) show it now,  
 By putting on the destined livery. (1863: II,  
 4, p. 103)

Что это так: в наряд вы облекитесь,  
 Что волею судьбы вам предназначен.  
 (Щ.-К., 208)

У Пушкина эта сцена изложена в пяти строках текста, принадлежащего Анджело:

Я твоим признанием ободрен,  
 Так женщина слаба, я в этом убежден  
 И говорю тебе: будь женщина, не боле —  
 Иль будешь ничего. Так покорися воле  
 Судьбы своей. (V, 118)

Выбрасывая ответ Изабелы, Пушкин комбинирует слова Анджело из его разных реплик.

Бедная пушкинская Изабела до сих пор не понимает, к чему клонит Анджело, и просит его изъясниться понятным языком:

Тебя я не могу понять. (V, 118)

У Шекспира та же мысль Изабеллы изложена иначе:

I have no tongue but one: gentle my lord,  
 Let me entreat you speak the former language<sup>307</sup>. (1863: II, 4, p. 103)

Шекспир дает Анджело еще одну возможность остановить игру, но тот уже раскрыл свои карты.

У Пушкина эти слова звучат резче и даже грубо:

Шекспир:

Пушкин:

Plainly conceive, I love you<sup>308</sup>. (1863: II, 4, p. 103)

Поймешь: люблю тебя<sup>309</sup>. (V, 118)

Изабела отвечает ему, подобно Татьяне Лариной из «Евгения Онегина», тогда как ответ героини Шекспира не столь категоричен:

Шекспир:

Пушкин:

My brother did love Juliet; and you tell me,  
 That he shall die for it<sup>310</sup>. (1863: II, 4, p. 103)

Увы! что мне сказать?  
 Джульету брат любил, и он умрет, несчастный<sup>311</sup>.  
 (V, 118)

<sup>307</sup> Граф, у меня один язык: молю вас,  
 И вы со мной, как прежде, говорите! (Щ.-К., 208)

<sup>308</sup> Я просто вам скажу: я вас люблю. (Щ.-К., 208)

<sup>309</sup> В беловой рукописи вариант: «Анд. Пойми: люблю тебя» (V, 430).

<sup>310</sup> Мой брат любил Джульету. Вы сказали,  
 Что он умрет за это. (Щ.-К., 208)

<sup>311</sup> В беловой рукописи варианты:

а. Джульету Клавдио любил, и брат б. Джульету Клавдио любил, и что ж несчастный...  
 несчастный...  
 (V, 431).

Пушкин усиливает экспрессивность своего перевода, добавляя эпитет «несчастный» к слову брат.

Анджело Шекспира шантажирует героиню:  
He shall not, Isabel, if you give me love<sup>312</sup>. (1863: II, 4, p. 103)

Пушкин в своем переводе вносит в слова Анджело более жесткую языковую оппозицию, создаваемую за счет синтаксических средств: «Люби меня и жив он будет» (V, 118).

Далее следуют слова Изабеллы:

Шекспир:	Пушкин:
I know, your virtue hath a licence in't, Which seems a little fouler than it is, To pluck on others <sup>313</sup> . (1863: II, 4, p. 103)	Знаю: властный Испытывать других, ты хочешь... <sup>314</sup> (V, 118)

Пушкин вновь упрощает смысл слов Шекспира, внося ясность и краткость в речи героев.

В ответ на эти слова Анджело Шекспира клянется, разрешая все сомнения Изабеллы:

Шекспир:	Пушкин:
Believe me, on mine honour, My words express my purpose <sup>315</sup> . (1863: II, 4, p. 103)	Нет, клянусь, От слова моего теперь не отопрусь; Клянуся честью. (V, 118)

У Пушкина Анджело более экспрессивен и его клятва похожа на ту, что мог произнести пылкий юноша 19 века — например, поэт Ленский в «Евгении Онегине», но не государственный муж. Русский поэт дважды повторяет слово «клянусь», замещая им в первом случае словосочетание «believe me» (поверь мне), во втором случае усиливая смысловую концовку фразы, куда Пушкин переносит «on mine honour». Пушкин привносит в итальянскую новеллу и шекспировскую драму XVI века русский колорит своего времени.

Эмоциональный накал чувств шекспировской Изабеллы и пушкинской Изабеллы равен по своей интенсивности:

Шекспир:	Пушкин:
Ha! little honour to be much believ'd, And most pernicious purpose! — Seeming, seeming! — I will proclaim thee, Angelo; look for't: Sign me a present pardon for my brother,	О много, много чести! И дело честное!.. Обманщик! Демон лести! Сей час мне Клавдио свободу подпиши, Или поступок твой и черноту души

<sup>312</sup> Он не умрет, коль ты меня полюбишь! (Ш.-К., 208)

<sup>313</sup> О, поняла я: ваша добродетель  
Имеет право притворяться худшей,  
Чем есть, чтоб испытать других. (Ш.-К., 208)

<sup>314</sup> В белой рукописи вариант: «Испытывать себя ты хочешь...» (V, 431).

<sup>315</sup> Верь, честью  
Клянусь тебе, я правду говорю! (Ш.-К., 209)

Or, with an outstretch d throat I'll tell the world Я всюду разглашу – и полно  
 Aloud, what man thou art<sup>316</sup>. (1863: II, 4, p. 103) Тебе перед людьми. (V, 118-119)  
 лицемерить

Изабела Пушкина в своих угрозах более решительна, ее интонация более трагична: она обличает «черноту души» Анджело и называет его «демоном лести». Этих слов нет в шекспировском оригинале. Для создания столь сильного образа Изабелы Пушкину было необходимо вкрапление в текст экспрессивно окрашенных образов и фраз. Требуя освободить брата, вместо существительного «brother» пушкинская Изабела называет его имя<sup>317</sup>. Переводя фразу «I'll tell the world», Пушкин опускает слово «the world» (мир), заменяя его русским «всюду».

На упрек Изабеллы Анджело Шекспира отвечает с холодной насмешкой наглого и циничного злодея. Пушкин свободно переводит эти слова, по-разному варьируя оригинальный текст:

Шекспир:

Who will believe thee, Isabel?  
 My unsoil'd name, the austereness of my  
 life,  
 My vouch against you, and my place i'the  
 state,  
 Will so your accusation overweigh,  
 That you shall stifle in your own report,  
 And smell of calumny. I have begun;  
 And now I give my sensual race **the rein**:  
 Fit thy consent to my sharp appetite;  
 Lay by all nicety, and prolixious blushes,  
 That banish what they sue for; redeem thy  
 brother  
 By yielding up thy body to my will;  
 Or else he must not only die the death,  
 But thy unkindness shall his death draw  
 out  
 To lingering sufferance: answer me to-  
 morrow,  
 Or, by the affection that now guides me  
 most,  
 I'll prove a tyrant to him: As for you,  
 Say what you can, my false o'erweighs  
 your true<sup>318</sup>. (1863: II, 4, p. 103)

Пушкин:

И кто же станет верить?  
 По строгости моей известен свету я;  
 Молва всеобщая, мой сан, вся жизнь  
 моя<sup>319</sup>  
 И самый приговор над братней головою  
 Представят твой донос безумной  
 клеветою.  
 Теперь я волю дал стремлению страстей.  
 Подумай и смирись пред волею моей;  
 Брось эти глупости: и слезы, и  
 моленья<sup>320</sup>,  
 И краску робкую. От смерти, от мученья  
 Тем брата не спасешь. Покорностью  
 одной  
 Искупишь ты его от плахи роковой<sup>321</sup>.  
 До завтра от тебя я стану ждать ответа.  
 И знай, что твоего я не боюсь извета.  
 Что хочешь говори, не пошатнуся я<sup>322</sup>.  
 Всю истину твою низвергнет ложь моя.  
 (V, 119)

<sup>316</sup> О правда гнусная! О лицемерье!

Но обличу тебя я – берегись!  
 А! Подпиши помилованье брату –  
 Или кричать я буду на весь мир,  
 Что ты за человек! (Шл.-К., 209)

<sup>317</sup> В Беловой рукописи вариант: «Сейчас мне братнину свободу подпиши» (V, 431).

<sup>318</sup> А кто тебе поверит, Изабелла?  
 Ведь все – и незапятнанное имя,  
 И строгость жизни всей, и отрицанье  
 Своей вины, и сан мой в государстве  
 Так перевесят ваши обвиненья,  
 Что вы задохнитесь в своих словах,

После вынесения жестокого приговора Анджело Пушкина более уверен в своих аргументах, впрочем, как и в самом себе; в его словах возникает новый образ — «роковая плаха». Этот образ позже был заимствован в переводе Г. Щепкиной-Куперник. Анджело Шекспира аргументирует тщетность угроз Изабеллы, апеллируя «незапятнанным именем» («unsoil'd name»), «строгостью жизни» («the austereness of my life»), своим «свидетельством» против Изабеллы («vouch against you»), «местом в государстве» («place i'the state»). У Пушкина к «строгости», «сану», «всей жизни» добавляется «молва всеобщая» и «приговор над братней головою».

Пушкин сокращает реплику Анджело о том, что Изабелла должна задохнуться в словах своего доноса, как в смраде клеветы («That you shall stifle in your own report, / And smell of calumny»), трансформируя их в одну строку: «Представят твой донос безумной клеветою». Подобным образом Пушкин поступает, перерабатывая прямолинейные слова («Fit thy consent to my sharp appetite», «redeem thy [brother / By yielding up thy body to my will]») в более нейтральные: «Подумай и смиришь пред волею моею» и «Покорностью одной / Искупишь ты его от плахи роковой». Пушкин также упрощает распространенные угрозы Анджело о мучениях, которые он уготовит брату перед смертью, опускает его обещание стать тираном. Вслед за этими упрощениями поэма Пушкина приобретает простой и естественный тон, которого нет в тяжеловесных словах героев Шекспира.

Далее шекспировский герой покидает сцену, но за этим следует монолог Изабеллы. У Шекспира это ключевая сцена, она имеет важное

Как в смраде клеветы. Теперь я начал  
И со своих страстей узду снимаю.  
Отдайся вождельню моему.  
Прочь сдержанность, долой стыда румянец,  
Гонящий то, чего сама ты хочешь...  
Спаси жизнь брата! Красоту свою  
Отдай на волю мне. Иначе он  
Не просто кончит жизнь на плахе,  
Но в страшных пытках будет умирать  
Из-за упрямства твоего. Ответ  
Ты дашь мне завтра. Иль, клянусь я страстью,  
Во мне кипящей, я сумею стать  
Тираном! Говори все, что захочешь,  
Но ложь моя — знай это наперед —  
Над правдою твоею верх возьмет.  
(Уходит.) (Щ.-К., 209)

319 В белой рукописи вариант: «Молва народная, мой сан, вся жизнь моя» (V, 431).

320 В белой рукописи вариант: «Брось эти глупости, напрасную стыдливость» (V, 431).

321 В белой рукописи варианты:

а. И краску робкую — и брата от мученья  
От смерти искупи покорностью своей  
Иль страшным для тебя гонителем я буду  
б. И краску робкую, — а брата от мученья  
И смерти не спасешь; покорностью своей

б. И краску робкую — и брата от мученья  
И смерти искупи покорностью своей

г. И краску робкую — от смерти и мученья  
Ты брата не спасешь; покорностью одной  
Ты искупи его

(V, 431).

322 В белой рукописи вариант: «Что хочешь говори, не содрогнуся я». (V, 431).



значение в драматическом сюжете произведения. Пушкин оставляет без внимания полные трагического отчаянья слова героини:

To whom should I complain? Did I tell this,  
Who would believe me? O perilous  
mouths,  
That bear in them one and the self-same  
tongue  
Either of condemnation or approval!  
Bidding the law make court'sy to their will;  
Hooking both right and wrong to the  
appetite,  
To follow as it draws! I'll to my brother:  
Though he hath fallen by prompture of the  
blood,  
Yet hath he in him such a mind of honour,  
That had he twenty heads to tender down  
On twenty bloody blocks, he'd yield them  
up,  
Before his sister should her body stoop  
To such abhorr'd pollution.  
Then, Isabel, live chaste, and, brother, die:  
More than our brother is our chastity.  
I'll tell him yet of Angelo's request,  
And fit his mind to death, for his soul's  
rest. (1863: II, 4, p. 103)

К кому бежать и где искать защиты?  
Кто мне поверит, если все скажу?  
О, лживые уста! Один и тот же  
Язык что хочет может возвестить:  
И смертный приговор и милосердые,  
Закон склоняя пред своею волей,  
И правдой и неправдою вертя  
По прихоти своей. Пойду я к брату:  
Хоть согрешил он из-за пылкой крови,  
Но чести дух высокий в нем живет.  
И если б двадцать он имел голов,  
Чтоб их сложить на двадцать плах  
крававых,  
Он все бы отдал, чтоб его сестра  
Не обрекла себя на поруганье!  
Чтоб чистой жить, его на смерть предам.  
Но чистота дороже брата нам.  
Внушу ему — пусть встретит смерть  
достойно,  
И пусть его душа уйдет спокойно!  
(Уходит.) (Щ.-К., 209–210)

Так заканчивается четвертая сцена второго акта «Меры за меру» Шекспира, опущенная русским поэтом.

В третьей части поэмы Пушкин снова довольствуется пересказом:

В цепях, в уньнии глубоком,  
О светских радостях стараясь не жалеть,  
Еще надеясь жить, готовясь умереть,  
Безмолвен он сидел, и с ним в плаще широком  
Под черным куколем, с распятием в руках,  
Согбенный старостью, беседовал монах.  
Старик доказывал страдальцу молодому,  
Что смерть и бытие равны одна другому,  
Что здесь и там одна бессмертная душа  
И что подлунный мир не стоит ни гроша. —  
С ним бедный Клавдио печально соглашался,  
А в сердце милою Джульетой занимался.  
Отшельница вошла: «Мир вам!»<sup>323</sup> — очнулся он  
И смотрит на сестру, мгновенно оживлен.  
«Отец мой, — говорит монаху Изабела, —  
Я с братом говорить одна бы здесь хотела».  
Монах оставил их. (V, 119–120)

Фразу: «Еще надеясь жить, готовясь умереть», — Пушкин заимствует из изысканных слов шекспировского Клавдио, который в самом начале первой сцены третьего акта пьесы на вопрос Герцога:

<sup>323</sup> Изабелла появляется с фразой: What, ho! Peace here; grace and good company! — Откройте мне, кто здесь! / Да будут с вами мир и благодать! (Щ.-К., 212)

So, then, you hope of pardon from Lord Angelo?  
 (Ты еще надеешься на милость графа Анджело?) — отвечает:  
 The miserable have no other medicine  
 But only hope:  
 I have hope to live, and am prepared to die<sup>324</sup>.

Пушкин сокращает риторическое философствование Герцога до трех строчек:

<...> Что смерть и бытие равны одна другому,  
 Что здесь и там одна бессмертная душа  
 И что подлунный мир не стоит ни гроша. (V, 119–120)

Приведу для сравнения слова Герцога полностью:

Be absolute for death; either death, or life, Shall thereby be the sweeter. Reason thus with life: — If I do lose thee, I do lose a thing That none but fools would keep: a breath thou art, (Servile to all the skiey influences,) That do this habitation, where thou keep'st, Hourly afflict: merely, thou art death's fool; For him thou labour'st by thy flight to shun, And yet run'st toward him still: Thou art not noble; For all the accommodations that thou bear'st, Are nurs'd by baseness: Thou art by no means valiant, For thou dost fear the soft and tender fork Of a poor worm: Thy best of rest is sleep, And that thou oft provok'st; yet grossly fear'st Thy death, which is no more. Thou art not thyself; For thou exist'st on many a thousand grains That issue out of dust: Happy thou art not; For what thou hast not, still thou striv'st to get; And what thou hast, forget'st: Thou art not certain; For thy complexion shifts to strange effects, After the moon: If thou art rich, thou art poor; For, like an ass, whose back with ingots	Готовься к смерти, а тогда и смерть И жизнь — что б ни было — приятней будет. А жизни вот как должен ты сказать: «Тебя утратив, я утрачу то, Что ценят лишь глупцы. Ты — вздох пустой, Подвластный всем воздушным переменам, Которые твое жилище могут Разрушить вмиг. Ты только шут для смерти, Ты от нее бежишь, а попадаешь Ей прямо в руки. Ты не благородна: Все то, что делает тебя приятной, — Плод низких чувств! Ты даже не отважна, Тебя пугает слабым, мягким жалом Ничтожная змея! Твой отдых — сон; Его зовешь ты, а боишься смерти, Которая не более чем сон. Сама ты по себе не существуешь, А создана из тысяч малых долек, Рожденных прахом! Ты не знаешь счастья, Гонясь за тем, чего ты не имеешь, И забывая то, чем обладаешь. Ты не надежна: с каждою луной Меняется причудливо твой облик. Ты если и богата, то бедна, Как нагруженный золотом осел, Под ношей гнешься до конца пути, Покамест смерть не снимет этой ноши. Нет у тебя друзей; твою же чадо,
---	--

<sup>324</sup> В несчастье другого нет лекарства —  
 Одна надежда.  
 Надеюсь жить и умереть готов. (Щ, -К., 211)

bows,  
 Thou bear'st thy heavy riches but a  
 journey,  
 And death unloads thee: Friend hast thou  
 none;  
 For thine own bowels, which do call thee  
 sire,  
 The mere effusions of thy proper loins,  
 Do curse the gout, serpigio, and the rheum,  
 For ending thee no sooner: Thou hast nor  
 youth, nor age;  
 But, as it were, an after-dinner's sleep,  
 Dreaming on both: for all thy blessed youth  
 Becomes as aged, and doth beg the alms  
 Of palsied eld; and when thou art old, and  
 rich,  
 Thou hast neither heat, affection, limb, nor  
 beauty,  
 To make thy riches pleasant. What's yet in  
 this,  
 That bears the name of life? Yet in this life  
 Lie hid more thousand deaths: yet death  
 we fear,  
 That makes these odds all even. (III, 1, p.  
 104)

Которое на свет ты породила,  
 Чресл собственных твоих же изливань,  
 Клянет подагру, сыпь или чахотку.  
 Зачем с тобой скорее не кончают?  
 Ты, в сущности, ни юности не знаешь,  
 Ни старости: они тебе лишь снятся,  
 Как будто в тяжком сне, после обеда.  
 Сама твоя счастливейшая юность —  
 По-старчески живет, прося подачки  
 У параличной старости; когда же  
 Ты к старости становишься богатой,  
 То у тебя уж больше нет ни силы,  
 Ни страсти, ни любви, ни красоты,  
 Чтобы своим богатством наслаждаться.  
 Так где ж в тебе, что жизнью мы зовем?  
 Но в этой жизни тысячи смертей  
 Скрываются... А мы боимся смерти,  
 Что сглаживает все противоречья!»  
 (Ш.-К., 211-212)

Затем Пушкин опускает весьма неправдоподобные слова Клавдио, из которых мы можем заподозрить его мнимое смирение со своей участью:

I humbly thank you.  
 To sue to live, I find I seek to die;  
 And, seeking death, find life: let it come on<sup>325</sup>. (1863: III, 1, p. 104)

И шекспировский Герцог, и пушкинский Дук делают вид, что удаляются, но на самом деле прячутся за дверь, продолжая свою интригу.

Разговор Изабеллы с братом начинается с вопроса Клавдио:

Шекспир: Now, sister, what's the comfort? <sup>326</sup> (1863: III, 1, p. 104)	Пушкин: Что ж, милая сестра, Что скажешь? (V, 120)
---	--

Изабелла иносказательно извещает Клавдио о его участии:

Why, as all comforts are; most good, most good indeed.  
 Lord Angelo, having affairs to heaven,  
 Intends you for his swift ambassador,  
 Where you shall be an everlasting leiger:  
 Therefore your best appointment make with speed;

<sup>325</sup> Благодарю смиренно. Я все понял...  
 В стремленье к смерти нахожу я жизнь,  
 Ища же смерти — жизнь обрящу. Пусть же  
 Приходит смерть! (Ш.-К., 212)

<sup>326</sup> Ну что, сестра? Какое утешенье? (Ш.-К., 213)

To-morrow you set on<sup>327</sup>. (1863: III, 1, p. 104)

Метафорическое и пространное объяснение Изабеллы Пушкин сокращает до одной фразы:

Милый брат, пришла тебе пора. (V, 120)

Клавдио вопрошает сестру:

Шекспир:	Пушкин:
Is there no remedy? <sup>328</sup> (1863: III, 1, p. 104)	Так нет спасенья? (V, 120)

Ответ Изабеллы снова сокращен Пушкиным:

Шекспир:	Пушкин:
None, but such remedy, as to save a head, To cleave a heart in twain <sup>329</sup> . (1863: III, 1, p. 104)	Нет, иль разве поплатиться Душой за голову? (V, 120)

В своем переводе Пушкин заменяет шекспировский образ «разбитого надвое сердца» своим образом — «душой».

Далее Пушкин близок к оригиналу:

Шекспир:	Пушкин:
<i>Claud.</i> But is there any?	<i>Клавдио</i> Так средство есть одно?
<i>Isab.</i> Yes, brother, you may live; There is a devilish mercy in the judge, If you'll implore it, that will free your life, But fetter you till death <sup>330</sup> . (1863: III, 1, p. 104)	<i>Изабела</i> Так, есть. Ты мог бы жить. Судья готов смягчиться. В нем милосердие бесовское: оно Тебе дарует жизнь за узы муки вечной <sup>331</sup> . (V, 120)

<sup>327</sup> Как всякое, приятное для нас.  
Все хорошо, о да, все хорошо.  
У Анджело есть в небесах дела —  
Тебя туда он спешно посылает,  
Чтоб ты его послом навек остался.  
Так приготовься же возможно лучше —  
Назавтра в путь. (Ш.-К., 213)

<sup>328</sup> Клавдио  
Ужели средства нет?  
<...>  
Изабелла  
Да, брат, ты мог бы жить!  
В суде проснулась дьявольская жалость.  
Моли его. Он жизнь твою спасет,  
Но скованным останешься до смерти. (Ш.-К., 214)

<sup>329</sup> Т. Щепкина-Куперник:  
Есть лишь одно: чтоб голову спасти,  
То сердце надвое разбить. (Ш.-К., 214)

<sup>330</sup> Клавдио  
Так есть?  
<...>  
Изабелла  
Да, тюрьма  
Пожизненно: такое заточенье,

Т. Щепкина-Куперник ближе к оригиналу переводит первую часть словосочетания *devilish mercy* («дьявольская жалость»), но Пушкин точнее в переводе второго слова *mercy*, когда переводит его не как *жалость*, а как *милосердие* — и «милосердие бесовское».

Проследим, как Пушкин сокращает эту сцену:

Шекспир:	Пушкин:
<i>Claud.</i> Perpetual durance?	<i>Клавдио</i> Что? Вечная тюрьма?
<i>Isab.</i> Ay, just, perpetual durance; a restraint, Though all the world's vastidity you had. To a determined scope <sup>332</sup> . (III, 1, p. 104)	<i>Изабела</i> Тюрьма — хоть без оград, Без цепи. (V, 120)

Пушкин снимает повтор «perpetual durance» (вечное заточение) и придает реплике Изабелы загадочный смысл, который требует своего объяснения:

Шекспир:	Пушкин:
<i>Claud.</i> But in what nature? <sup>333</sup> (1863: III, 1, p. 104)	<i>Клавдио</i> Изъяснись, что ж это? (V, 120)

Из пушкинского текста исчезает следующая реплика Изабеллы и восклицание Клавдио:

<i>Isab.</i> In such a one as (you consenting to't) Would bark your honour from that trunk you bear, And leave you naked.	<i>Изабелла</i> А так, что если б ты пошел на это, То честь с себя содрал бы, как кору, И жил бы обнаженным.
<i>Claud.</i> Let me know the point. (1863: III, 1, p. 104)	<i>Клавдио</i> Будь яснее! (Ш.-К., 214)

Пушкин опускает излишнюю игру слов героев, сосредотачиваясь на том, что считал самым важным для развития действия, и переводит монолог Изабеллы, в котором выразилось ее понимание бытия:

Шекспир:	Пушкин:
<i>Isab.</i> O, I do fear thee, Claudio; and I quake Lest thou a feverous life should'st entertain, And six or seven winters more respect Than a perpetual honour. Dar'st thou die? The sense of death is most in apprehension; And the poor beetle, that we tread upon, In corporal sufferance finds a pang as great As when a giant dies <sup>334</sup> . (1863: III, 1, p. 104)	<i>Изабела</i> Друг сердечный, Брат милый! Я боюсь... Послушай, милый брат, Семь, восемь лишних лет ужель тебе дороже Всегдашней чести? Брат, боишься ль умереть? Что чувство смерти? миг. И много ли терпеть? <sup>335</sup> Раздавленный червяк при смерти

Что, если б даже ты владел всем миром,  
Ты был бы связанным. (Ш.-К., 214)

<sup>331</sup> В белой рукописи вариант: «Тебе дарует жизнь за [цепи] вековечны» (V, 431).

<sup>332</sup> Тюрьма пожизненная? (Ш.-К., 214)

<sup>333</sup> Но как же так? (Ш.-К., 214)

терпит то же,  
Что терпит великан<sup>336</sup>. (V, 121)

Пушкин сокращает объяснение Изабеллы, почему ее брату стоит предпочесть свою честь суетной жизни. Шекспировскому выражению «six or seven winters» Пушкин подбирает русский эквивалент «семь, восемь лишних лет». По тому же принципу подбирается эквивалент к образу «the roo beetle» («несчастный жук»), который Пушкин заменил на «червяка». Справедливости ради, надо сказать, что более поздние переводчики, в том числе Т. Щепкина-Куперник, М. А. Зенкевич, О. Сорока сохраняют шекспировские «шесть-семь зим» и сравнение героя с раздавленным «жучком». На наш взгляд, Пушкин и здесь более прозорлив, подыскав шекспировским образам более удобные для русского слуха слова. Таким образом, изменения, которые Пушкин вносит в речь своих героев, продиктованы не только изменением жанра, но и тем, как он подбирает русские идиомы для перевода английских образов. Посмотрим, какие изменения вносит Пушкин в переводе следующей реплики Клавдио:

Шекспир:	Пушкин:
Why give you me this shame? Think you I can a resolution fetch From flowery tenderness? If I must die, I will encounter darkness as a bride, And hug it in mine arms <sup>337</sup> . (1863: III, 1, p. 104)	Сестра! или я трус? Или идти на смерть во мне не станет силы? Поверь, без трепета от мира отрешусь <sup>338</sup> , Коль должен умереть; и встречу ночь могилы, Как деву милую <sup>339</sup> . (V, 121)

Пушкин сокращает первый стих: «Why give you me this shame?» (Зачем стыдить меня?), передавая его смысл более динамичной синтаксической конструкцией: «Сестра! или я трус?» Русский поэт избегает риторики Клавдио: «Think you I can a resolution fetch / From flowery tenderness?» («Иль думаешь, я мужественней стану / От нежности цветочной» — пер.

<sup>334</sup> О, я боюсь тебя. Я трепещу.  
Чтоб, суетную жизнь свою спасая,  
Шесть-семь коротких зим не предпочел  
Ты вечной мести. Ты боишься смерти?  
Но ужас смерти — в страхе перед смертью.  
Ничтожный жук, раздавленный ногой,  
Такое же страданье ощущает,  
Как с жизнью расстающийся гигант! (Щ.-К., 214)

<sup>335</sup> В беловой рукописи вариант: «Что чувство смерти—миг—и страшно ли терпеть» (V, 432).

<sup>336</sup> В беловой рукописи вариант: «Что терпит богатырь» (V, 432).

<sup>337</sup> К чему меня стыдить? Иль полагаешь,  
Что мужество я только почерпну  
У девушки — у нежного цветка?  
Верь, если суждено мне умереть,  
То смерть я встречу, как мою невесту,  
И радостно приму ее в объятья! (Щ.-К., 215)

<sup>338</sup> В беловой рукописи вариант: «Поверь безропотно от жизни отрешусь» (V, 432).

<sup>339</sup> В беловой рукописи вариант: «Как деву красную, как милую мою» (V, 432).

М. А. Зенкевич). У Пушкина образ «bride» (невесты) преобразуется в «деву милую», а «darkness» (тьма) в «ночь могилы».

Пушкин усиливает образы Шекспира, подбирая им полные экспрессии словосочетания. Аналогично поэт переводит следующие слова Изабеллы:

Шекспир:	Пушкин:
There spake my brother; there my father's grave Did utter forth a voice! Yes, thou must die: Thou art too noble to conserve a life In base appliances. This outward-sainted de puty, — Whose settled visage and deliberate word Nips youth i'the head, and follies doth enmew, As falcon doth the fowl, — is yet a devil; His filth within being cast, he would appear A pond as deep as hell <sup>340</sup> . (1863: III, 1, p. 104)	Вот брат мой! узнаю; Из гроба слышу я отцовский голос. Точно: Ты должен умереть; умри же беспорочно. Послушай, ничего тебе не утаю: Тот грозный судия, святоша тот жестокий, <sup>341</sup> Чьи взоры строгие во всех родят боязнь, <sup>342</sup> Чья избранная речь шлет отроков на казнь, <sup>343</sup> Сам демон; сердце в нем черно как ад глубокий И полно мерзостью. (V, 121)

Пушкин снимает шекспировское сравнение Анджело с соколом («falcon»), хотя в вариантах белой рукописи был эпитет «ястребиный взор»; английское существительное «devil» («дьявол») переводит словом «демон», которое приобретает в душе поэта явную романтическую семантику. Он упрощает сложный поэтический пассаж Изабеллы, в котором объясняется, что если из грозного судьи выкачать всю грязь, то в нем останется пруд глубиною в ад.

Реплику Клавдио «The priestly Angelo?», которую Т. Щепкина-Куперник перевела: «Как? Анджело святейший?» (215), Пушкин сокращает до одного слова: «Наместник?»

Далее у Шекспира Изабелла обличает Анджело:

О, 'tis the cunning livery of hell, The damned'st body to invest and cover In priestly guards! Dost thou think, Claudio, If I would yield him my virginity, Thou might'st be freed. (III, 1, p. 104)	Все это ложь! Все адское притворство, Чтобы облечь презреннейшую плоть В одежды царские! Подумай, Клавдио! Когда б ему я отдала невинность, Простил бы он тебя. (III, -К., 215)
--	---

<sup>340</sup> Вот это говорит мой брат! Отец мой  
Из гроба говорит! Да! Ты умрешь:  
Ты слишком благороден, чтобы жизнь  
Купить такую низкой ценою.  
Святоша гнусный, кто суровым видом  
И мудрой речью юность леденит  
И убивает на лету безумство,  
Как сокол — птицу. Это сущий дьявол!  
Когда бы выкачали из него  
Всю грязь, остался б, верно, пруд бездонный,  
Как самый ад! (III, -К., 215)

<sup>341</sup> В белой рукописи вариант: «Тот строгий судия, святоша тот жестокой» (V, 432).

<sup>342</sup> В белой рукописи варианты:

А. Стих начат: Чей ястребиный взор на б. Чьи взоры важные во всех родят боязнь  
всех  
(V, 433).

<sup>343</sup> В белой рукописи вариант: «Чья избранная речь шлет юношей на казнь» (V, 432).

Пушкинская Изабела кратко очерчивает демонический портрет своего гонителя, яростно обличая его «бесстыдные желания»:

Ад облек  
Его в свою броню. Лукавый человек!..<sup>344</sup>  
Знай: если б я его бесстыдное желанье<sup>345</sup>  
Решилась утолить, тогда бы мог ты жить!<sup>346</sup> (V, 121)

Клавдио Шекспира недоверчиво удивляется:

O heavens! it cannot be. (1863: III, 1, p. 104) О, бытъ не может! (Щ.-К., 215)

Пушкинский Клавдио просто отказывается от такой цены за свое спасение:

О нет, не надобно<sup>347</sup>. (V,121)  
Изабелла продолжает свои развернутые объяснения:

Yes, he would give it thee, from this rank offence, So to offend him still: This night's the time That I should do what I abhor to name, Or else thou diest to-morrow. (1863: III, 1, p. 104)	Да, если б этот грех я совершила, Грешить спокойно мог и ты бы дальше. Сегодня ночью от меня он ждет Того, чего я вышполнить не в силах Без отвращения. Иль ты умрешь. (Щ.-К., 215)
--	--

Пушкин снимает первые две строки, оставив рассказ о назначенном свидании:

На гнусное свидание, —  
Сказал он, нынче в ночь должна я поспешить,<sup>348</sup>  
Иль завтра ты умрешь. (V, 122)

Реакция пушкинского Клавдио менее категорична:

Шекспир:	Пушкин:
Thou shalt not do't <sup>349</sup> . (1863: III, 1, p. 104)	Нейди, сестра. (V, 121)

Шекспировская Изабелла объясняет:

Шекспир:	Щепкина-Куперник:
O, were it but my life, I'd throw it down for your deliverance As frankly as a pin. (1863: III, 1, p. 104)	О Клавдио! Когда бы дело шло о жизни только, Ее я кинула бы, как булавку, Без размышленья, чтоб спасти тебя. (Щ.-К., 216)

<sup>344</sup> В беловой рукописи вариант: «Его в свою броню, погибший человек!...» (V, 432).

<sup>345</sup> В беловой рукописи варианты:

a. Вообрази, когда б его желанье  
(V, 432)

б. Знай: если б я его преступное желанье

<sup>346</sup> В беловой рукописи вариант: «Хотела утолить, тогда бы мог ты жить» (V, 432).

<sup>347</sup> В беловой рукописи вариант: «*Стих начат*: — Возможно ль» (V, 432). Этот вариант ближе к шекспировскому оригиналу, чем тот, который Пушкин выбрал в окончательном тексте поэмы.

<sup>348</sup> В беловой рукописи вариант: «В сегодняшнюю ночь должна я поспешить» (V, 432).

<sup>349</sup> Ты этого не сделаешь! (Щ.-К., 215)



Пушкинская Изабела признается с грустью:

Брат милый!  
 Бог видит: ежели одной моей могилой  
 Могла бы я тебя от казни искупить,  
 Не стала б более иголки<sup>350</sup> дорожить  
 Я жизньнюю моей. (V, 122)

В переводе следующих реплик героев Пушкин близок к тексту оригинала:

Шекспир:	Пушкин:
<i>Claud.</i> Thanks, dear Isabel <sup>351</sup> .	<i>Клавдио</i> Благодарю, друг милый!
<i>Isab.</i> Be ready, Claudio, for your death tomorrow <sup>352</sup> .	<i>Изабела</i> Так завтра, Клавдио, ты к смерти будь готов.
<i>Claud.</i> Yes.—Has he affections in him, That thus can make him bite the law by the nose, When he would force it? Sure, it is no sin; Or of the deadly seven it is the least <sup>353</sup> . (1863: III, 1, p. 104)	<i>Клавдио</i> Да, так... и страсти в нем кипят с такою силой! Иль в этом нет греха; иль из семи грехов Грех это меньший? (V, 122)

По-видимому, из-за повтора метафоры (закон, который водят за нос) Пушкин выбрасывает строку: «That thus can make him bite the law by the nose». Правда, следует уточнить, что это был бы недословный повтор: в начале пушкинской поэмы закон щелкают по носу, а не водят за него.

Изабелла удивляется мнению Клавдио: «Which is the least?» — («Как — наименьший?» — *Щ.-К.*, 420). Пушкинская Изабела возмущена: «Как?» (V, 122)

Клавдио лукавит, пытаясь обмануть не то себя, не то Изабеллу:

Шекспир:	Пушкин:
If it were damnable, he, being so wise, Why, would he for the momentary trick Be perdurably fin'd? — O Isabel! <sup>354</sup> (1863: III, 1, p. 104)	Такого прегрешенья Там верно не казнят. Для одного мгновенья <sup>355</sup> Ужель себя сгубить решился б он навек? Нет, я не думаю. Он умный человек. Ах, Изабела! (V, 122)

<sup>350</sup> Pin — *суиц.* булавка, шпилька. Пушкин перевел это слово как иголку.

<sup>351</sup> Благодарю, любимая сестра! (*Щ.-К.*, 216)

<sup>352</sup> Готовься, Клавдио, завтра умереть. (*Щ.-К.*, 216)

<sup>353</sup> Да, так и в нем есть страсти: из-за них Готов он дать пощечину закону, Который только что хотел ввести? Так грех мой уж не грех, а если грех, То наименьший из семи грехов! (*Щ.-К.*, 216)

<sup>354</sup> Когда бы этот грех был самым тяжким, То неужели он в мудрости своей Пошел бы из-за прихоти мгновенной На ужас вечной кары? О сестра! (*Щ.-К.*, 216)

<sup>355</sup> В беловой рукописи вариант: «Бог верно не казнит. Для одного мгновенья» (V, 432).

Реплику Изабеллы Шекспира: «What says my brother?» (ср.: «Что скажет мне мой брат?» — *Щ.-К.*, 420), Пушкин переводит: «Что, что скажешь?» (*V*, 122)

Шекспир: <i>Claud.</i> Death is a fearful thing.	Пушкин: <i>Клавдио</i> Смерть ужасна!	Щепкина-Куперник: <i>Клавдио</i> О, смерть ужасна!	
<i>Isab.</i> And shamed life a hateful. (1863: III, 1, p. 104)	<i>Изабелла</i> И стыд ужасен. ( <i>V</i> , 122)	<i>Изабелла</i> А жизнь позорная ужасней ( <i>Щ.-К.</i> , 216)	еще

В переводе следующей реплики Клавдио Пушкин по-прежнему лаконичен:

Шекспир:	Пушкин:
<p>Ay, but to die, and go we know not where; To lie in cold obstruction, and to rot: This sensible warm motion to become A kneaded clod; and the delighted spirit To bathe in fiery floods, or to reside In thrilling region of thick-ribbed ice; To be imprison'd in the viewless winds, And blown with restless violence round about The pendent world; or to be worse than worst Of those, that lawless and incertain thought Imagine howling! — 'tis too horrible! The weariest and most loathed worldly life, That age, ache, penury, and imprisonment Can lay on nature, is a paradise To what we fear of death<sup>356</sup>. (1863: III, 1, p. 104)</p>	<p>Так — однако ж... умереть, Идти неведомо куда, во гробе тлеть В холодной тесноте... Увы! земля прекрасна, И жизнь мила. А тут: войти в немую мглу, Стремглав низвергнуться в кипящую смолу, Или во льду застыгъ, иль с ветром быстротечным Носиться в пустоте, пространством бесконечным...<sup>357</sup> И все, что грезится отчаянной мечте...<sup>358</sup> Нет, нет: земная жизнь в болезни, в нищете, В печалях, в старости, в неволе... будет раем В сравненьи с тем, чего за гробом ожидаем<sup>359</sup>. (<i>V</i>, 123)</p>

<sup>356</sup> Но умереть... уйти — куда, не знаешь...  
Лежать и гнить в неподвижности холодной...  
Чтоб то, что было теплым и живым,  
Вдруг превратилось в ком сырой земли...  
Чтоб радостями жившая душа  
Вдруг погрузилась в огненные волны,  
Иль утонула в ужасе бескрайнем  
Непроходимых льдов, или попала  
В поток незримых вихрей и носилась,  
Гонимая жестокой силой, вкруг  
Земного шара и страдала хуже,  
Чем даже худшие из тех, чьи муки  
Едва себе вообразить мы можем?  
О, это слишком страшно!..  
И самая мучительная жизнь:  
Все — старость, нищета, тюрьма, болезнь,  
Гнетущая природу, будет раем  
В сравненьи с тем, что боимся в смерти. (*Щ.-К.*, 216–217)

<sup>357</sup> В беловой рукописи вариант: «Носиться в пустоте, в пространстве бесконечном...» (*V*, 432).

<sup>358</sup> В беловой рукописи вариант: «*Стих начат*: И хуже этого...» (*V*, 432). Ср.: «or to be worse than worst».

Пушкин довольно точно подбирает русские эквиваленты английским словам, лишь иногда меняя оттенки значения, поднимая стилистическую тональность своих образов. Так, английскому «obstruction» (оцепенение, неподвижность) поэт подбирает слово «теснота», для глагола «to rot» (гнить) Пушкин подбирает более высокое по стилю слово «тлеть». Пушкин опускает шекспировское предложение «This sensible warm motion to become / A kneaded clod» («Чтоб тело теплое, живое стало / Землистым месивом». — М. 3., 410). Вместо него в пушкинском переводе появляются слова: «Увы! Земля прекрасна, / И жизнь мила. А тут: войти в немую мглу / немую мглу». Если у Шекспира светлому духу («the delighted spirit») предстоит купаться в пламенных потоках («To bathe in fiery floods»), то у Пушкина сам Клавдио должен «стремглав низвергнуться в кипящую смолу». Опрощая ренессансные образы Шекспира, Пушкин переводит фразу «or to reside / In thrilling region of thick-ribbed ice (*иль обитать / В ужасе бескрайнем толстореберного льда*) лаконичным выражением: «или во льду застыть». Более близок оригиналу перевод следующих строк: «To be imprison'd in the viewless winds, / And blown with restless violence round about / The pendent world» — у Пушкина «иль с ветром быстротечным / Носиться в пустоте, пространством бесконечным»<sup>360</sup>... К категориям, в которых Клавдио описывает жизненные невзгоды («age, ache, penury, and imprisonment» старость, болезни, нищета, заключение), Пушкин добавляет «печаль»: «в болезни, в нищете, / в печалях, в старости, в неволе».

А. А. Долинин так оценивает пушкинский перевод монолога Клавдио о смерти (акт III, сцена 1): «Пушкин точно передает общий смысл монолога и его эмоциональную окраску. Ему удается сохранить основную синтаксическую конструкцию рассуждения о загробном мире, строящегося на цепочке инфинитивов, и даже кое-где найти великолепные аналоги шекспировским звуковым повторам. Однако образный строй перевода заметно упрощен по сравнению с оригиналом. Пушкин отказывается от важной для Шекспира метафоры, уподобляющей человеческое тело живой, теплой кукле, а вместе с ней и от противопоставления брэнной плоти и бессмертного духа, созданного для земных наслаждений, но обреченного на загробные муки, заменяя его тривиальной формулой: «Земля прекрасна, и жизнь мила»<sup>361</sup>. Если

<sup>359</sup> В прижизненных изданиях вместо этих стихов второй части были четыре строчки точек. — См.: Пушкин 1834, 72; Пушкин 1835, 211. В связи с этим любопытно свидетельство А. В. Никитенко, который записал 11 апреля 1834 года в своем дневнике: «Между тем к нему дошел его «Анджело» с несколькими, урезанными министром стихами. Он взбесился: Смирдин платит ему за каждый стих по червонцу, следовательно, Пушкин теряет здесь несколько десятков рублей. Он потребовал, чтобы на место исключенных стихов были поставлены точки, с тем, однако ж, чтобы Смирдин все-таки заплатил ему деньги и за точки!» (Пушкин 1998. Т. 2, 280).

<sup>360</sup> Ср.: «Быть заключенным средь ветров незримых / И в буйстве их носиться все вокруг / Земли висящей» (М. 3., 410).

<sup>361</sup> Еще Ю. Д. Левин указал на сходство пушкинских строк монолога Клавдио: «...земная жизнь в болезни, в нищете, В печалях, в старости, в неволе... будет раем»

Клавдио у Шекспира с ужасом говорит о том, что в загробном мире ему, быть может, суждена участь более страшная, чем самые страшные муки воющих от ужаса грешников, которые только может вообразить «беззаконная и неопределенная» человеческая мысль, то у Пушкина этому соответствует слабое оборванное восклицание: «И все, что грезится отчаянной мечте...» Пропадает в переводе и целый ряд выразительных эпитетов — *a kneaded clod, thick-ribbed ice, viewless winds, the pendant world*, — и игра со сквозным мотивом тюремного заключения. Переводя Шекспира, Пушкин отнюдь не стремится освоить его «метафизический» поэтический язык, а, скорее, борется с ним, пытаясь подчинить его себе, — он заимствует шекспировские ситуации, характеры, психологические мотивировки, но безжалостно отсекает от оригинала все, что не укладывается в его собственную поэтику» (Долинин 2001, 48).

С некоторыми изменениями Пушкин переводит и следующий эпизод:

Шекспир:	Пушкин:
<i>Isab.</i> Alas! alas! <sup>362</sup>	Изабела О Боже!
<i>Claud.</i> Sweet sister let me live: What sin you do to save a brother's life, Nature dispenses with the deed so far, That it becomes a virtue <sup>363</sup> . (1863: III, 1, p. 104)	Клавдио Друг ты мой! Сестра! позволь мне жить. Уж если будет грех спасти от смерти брата, <sup>364</sup> Природа извинит. (V, 123)

В сравнение с тем, чего за гробом ожидаем,  
с шекспировским оригиналом:

The weariest and most loathed worldly life  
That age, ache, penury and imprisonment  
Can lay on nature is a paradise  
To what we fear of death (1863: III, 1 127–130).

Ю. Д. Левин также отметил, что долгий утешительный монолог Герцога-монаха о бренности земного бытия, в котором слышны отголоски «стоицизма Сенеки и скептицизма Монтеня, Пушкин резюмирует в четырех иронических строках, показывающих, что ему чуждо такое мировосприятие.

Старик доказывал страдальцу молодому,  
Что смерть и бытие равны одна другому,  
Что здесь и там одна бессмертная душа  
И что подлунный мир не стоит ни гроша.

Прослушав монолог, Клавдио у Шекспира примиряется со смертью и говорит: «Пусть она придет» («Let it come on», III, 1). Пушкин же показывает, что это мнимое примирение: в действительности все помыслы осужденного связаны с жизнью:

С ним бедный Клавдио печально соглашался,  
А в сердце милою Джюльетой занимался.

Ю. Д. Левин также указал на то, что такое серьезное смысловое отличие Пушкина от Шекспира «в этом месте поэмы заставило английского исследователя Г. Гиффорда предположить, что Пушкин не понял оригинала (Gifford 1947, 159). Но, — справедливо возражает исследователь, — конечно, причиной здесь было не непонимание, а иная авторская точка зрения» (Левин 1974, 83). А. А. Долинин забыл отметить этот факт.

<sup>362</sup> О горе, горе! (Ш.-К., 217)

<sup>363</sup> Милая сестра!

Дай, дай мне жить! Грех во спасенье брата  
Природа не сочтет за преступленье,  
А в добродетель обратит! (Ш.-К., 217)

<sup>364</sup> В белой рукописи вариант: «Уж если будет грех спасти родного брата» (V, 432).

В переводе реплики Клавдио Пушкин упрощает фразу: «Nature dispenses with the deed so far / That it becomes a virtue» (Сама природа простит проступок, / так что он станет доблестью).

Возмущенный ответ Изабеллы приобретает в переводе Пушкина более динамичный характер:

Шекспир:	Пушкин:
<i>Isab.</i> O, you beast!	Что смеешь говорить?
O, faithless coward! O, dishonest wretch!	Трус! тварь бездушная! от сестрина
Wilt thou be made a man out of my vice?	разврата <sup>366</sup>
Is't not a kind of incest, to take life	Себе ты жизни ждешь!.. Кровосмеситель!
From thine own sister's shame? What	нет,
should I think?	Я думать не могу, нельзя, чтоб жизнь и
Heaven shield my mother play'd my	свет
father fair?	Моим отцом тебе даны. Прости мне,
For such a warped slip of wilderness	боже!
Ne'er issu'd from his blood. Take my	Нет, осквернила мать отеческое ложе, <sup>367</sup>
defiance;	Коль понесла тебя. Умри. Когда бы я <sup>368</sup>
Die; perish! might but my bending down	Спаси тебя могла лишь волею моею, <sup>369</sup>
Reprieve thee from thy fate, it should	То все-таки б теперь свершилась казнь
proceed:	твоя <sup>370</sup> .
I'll pray a thousand prayers for thy death,	Я тысячу молитв за смерть твою имею,
No word to save thee <sup>365</sup> . (1863: III, 1, p.	За жизнь — уж ни одной... (V, 124)
105)	

Лаконизм Пушкина диктует отказ от экспрессивной брани Изабеллы, которая, упрекая несчастного брата в трусости, называет его зверем (beast). Вспомним, что в христианской традиции «зверь» был синонимом Сатане. Пушкин явно противился обличению в целом положительного героя словом, имеющим столь негативный оттенок. К другим английским инвективам, адресованным Клавдио «faithless coward» («безверный трус»)

<sup>365</sup> О, зверь!  
О, низкий трус, бесчестный, жалкий трус!  
Моим грехом ты хочешь жизнь купить?  
Не хуже ль это, чем кровосмешенье?  
Жизнь сохранить свою ценой позора  
Своей сестры? О, что должна я думать?  
Иль мать моя была отцу неверной?  
Не может же одной быть крови с ним  
Такой презренный выродок! Так слушай:  
Умри! Погибни! Знай, что, если б только  
Мне поклониться стоило б, чтоб гибель  
Твою предотвратить, — не наклонюсь!  
Я тысячи молитв твердить готова,  
Чтоб умер ты. Но чтоб спасти тебя —  
Ни слова не скажу я! (Ш.-К., 217)

<sup>366</sup> В беловой рукописи вариант: «О тварь, бездушный трус от сестрина разврата / Ты жизни брату ждешь. Кровосмеситель! нет». (V, 433).

<sup>367</sup> В беловой рукописи вариант: «*Стих начат*: Нет мать моя грешна» (V, 433).

<sup>368</sup> В беловой рукописи вариант: «Коль [родила] зачала тебя — Умри. Когда бы я» (V, 433).

<sup>369</sup> В беловой рукописи варианты:

а. Могла спасти тебя теперь единым б. Спаси тебя могла я волею моею словом,

(V, 433).

<sup>370</sup> В беловой рукописи вариант: «То все-таки свершилась казнь твоя» (V, 433).

и «dishonest wretch» («бесчестное ничтожество»), Пушкин подбирает русские эквиваленты: «Трус! тварь бездушная!». Шекспировское «faithless», так же как и «beast», имеет явный христианский оттенок. Так, в комментарии к слову «faithless» Дж. М. Дент и Чарльз Таттл дают следующее объяснение: «lacking in Christian faith (as a man who should view death not as something to be feared but as the gateway to eternal bliss)» (Shakespeare 1994, 114). Пушкинскому герою явно не подходит такая антихристианская характеристика.

У Шекспира Изабелла в гневе хочет уйти от провинившегося брата, Клавдио молит ее выслушать его:

*Claud.* Nay, hear me, Isabel.

*Клавдио*

Изабелла!

Но выслушай меня.

*Isab.* O, fie, fie, fie!

*Изабелла*

О! Стыд, стыд, стыд!

Thy sin's not accidental, but a trade.

Mercy to thee would prove itself a bawd:

'Tis best that thou diest quickly. [*Going.*]

Твой грех уж не случайность — ремесло,

И милость будет сводней для тебя.

Так лучше умереть тебе скорее. (*Хочет уйти.*)

*Claud.* O, hear me, Isabella!

*Клавдио*

*Re-enter Duke.* (1863: III, 1, p. 105)

Я умоляю, выслушай меня...

Входит герцог. (III, -К., 217-218)

Развязка этой сцены у Шекспира вызвана появлением Герцога, тогда как у Пушкина все происходит иначе:

Сестра, постой, постой!

Сестра, прости меня!<sup>371</sup> (V, 124)

Конфликт между Изабелой и Клавдио разрешается у Пушкина прощением последнего:

И узник молодой

Удерживал ее за платье. Изабела

От гнева своего насилиу охладела,

И брата бедного простила, и опять,

Лаская, начала страдальца утешать. (V, 124)

В пушкинской поэме Дук появляется снова только в третьей части. Об этом мы узнаем из следующего пересказа:

Монах стоял меж тем за дверью отпертою

И слышал разговор меж братом и сестрою.

Пора мне вам сказать, что старый сей монах

Не что иное был, как Дук переодетый. (V, 125)

В отличие от шекспировской «Меры за меру», где мы знаем, что под монашеским одеянием скрывается Герцог, в поэме Пушкина мы только

<sup>371</sup> В Беловой рукописи вместо этих стихов есть еще одна попытка перевода Шекспира: «Стыдись: испорчен ты душой / Не случаем; умри». (V, 433). Ср.: «O, fie, fie, fie! / Thy sin's not accidental, but a trade».

сейчас узнаем о том, что монах и Дук есть одно и то же лицо. Вот как Пушкин объясняет его решение скрыться за «плащом широким под черным куколем» (V, 119):

Пока народ считал его в чужих краях  
И сравнивал, шутя, с бродящею кометой,  
Скрывался он в толпе, все видел, наблюдал  
И соглядатаем незримым посещал  
Палаты, площади, монастыри, больницы,  
Развратные дома, театры и темницы.  
Воображение живое Дук имел;  
Романы он любил, и может быть хотел  
Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду. (V, 125)

Пушкин соединяет в образе Дука черты романического и сказочного героев. Как и царь Салтан из «Сказки» Пушкина, Дук подражает Гаруну Аль-Рашиду — легендарному багдадскому халифу VIII века, герою арабских сказок «Тысяча и одна ночь», который переодевался во время ночных прогулок и «соглядатаем незримым» старался узнать подлинную жизнь своих подданных. Как романический герой, он создает небытовые «воображаемые» ситуации, в которых испытывает «человеческую природу» других героев.

Когда Герцог появляется в первой сцене третьего акта у Шекспира, то в коротком диалоге с Изабеллой он неожиданно переходит с поэтической на прозаическую речь. Этого перехода от стихов к прозе и от прозы к стихам нет у Пушкина, у которого Дук-монах показывается на глаза Изабеле и тихонько «в уголке» говорит ей:

«Я слышал все, — сказал, — ты похвалы достойна,  
Свой долг исполнила ты свято; но теперь  
Предайся ж ты моим советам. Будь покойна,  
Все к лучшему придет; послушна будь и верь». (V, 125)

Герцог Шекспира обращается Изабелле со словами:

<i>Duke.</i> Might you dispense with your leisure, I would by and by have some speech with you: the satisfaction I would require, is likewise your own benefit. (1863: III, 1, p. 105)	Герцог Благоволите на малое время задержаться — я с вами побеседую сейчас, и то, что у вас попрошу, послужит и к вашему благу. (О. С., 309)
--	--

На этом отдаленном сходстве между словами пушкинского Дука и шекспировского Герцога, собственно, заканчивается та часть поэмы, которую можно считать свободным переводом «Меры за меру». В дальнейшем Пушкин ограничивается либо пересказом того, что мы узнаем из слов шекспировских героев, либо создает оригинальный текст, сочиняя события и слова героев. Кое-какие реминисценции из диалогов героев Шекспира появляются только в двух последних стихах второй

части поэмы «Анджело», да и то о переводе как таковом можно говорить только в одном случае, когда Изабела молит Дука о пощаде для Анджело.

В своем обращении к Клавдио шекспировский Герцог высказывает предположение в том, что Анджело всего-навсего пытался проверить чистоту Изабеллы, выдает себя за духовника и предлагает юноше смириться со своей участью. Затем Клавдио уходит, появляется тюремщик, которого Герцог просит оставить его наедине с Изабеллой. Тогда-то он и сообщает ей о невесте Анджело Мариане, сестре погибшего вместе с ее приданым Федерика, брошенной и оклеветанной безжалостным Анджело, который легко отрекся от своих обетов, сказав, что имеет доказательства ее неверности. Возникает сразу вопрос: почему, зная это, Герцог доверяет Анджело свою власть? Лишь для того, чтоб после обличить его в нечистых помыслах и действиях? Не слишком ли большая цена испытания для подданных?

Пушкин ограничивается вместо длинного прозаического диалога Герцога и Изабелы двумя стихами:

Тут он ей объяснил свое предположенье  
И дал прощальное свое благословенье. (V, 125)

Далее Пушкин пересказывает историю Марьяны, добавляя к ней новые факты и обстоятельства:

Друзья! поверите ль, чтоб мрачное чело<sup>372</sup>,  
Угрюмой, злой души печальное зеркало,  
Желанья жнские навеки привязало  
И нежной красоте понравиться могло?<sup>373</sup>  
Не чудно ли? Но так. Сей Анджело надменный,  
Сей злобный человек, сей грешник — был любим  
Душою нежною, печальной и смиренной,  
Душой, отверженной мучителем своим.  
Он был давно женат. Летунья легкокрыла,  
Младой его жены молва не пощадила,  
Без доказательства насмешливо коря;  
И он ее прогнал, надменно говоря:  
«Пускай себе молвы неправо обвиненье,  
Нет нужды. Не должно коснуться подозренье  
К супруге кесаря». С тех пор она жила  
Одна в предместьи, печально изнывая<sup>374</sup>.  
Об ней-то вспомнил Дук, и дева молодая  
По наставлению монаха к ней пошла<sup>375</sup>. (V, 126)

Здесь у Пушкина возникает явное расхождение с Шекспиром. В «Мере за меру» Мариана — бывшая невеста Анджело. Пушкин делает свою Марьяну<sup>376</sup> бывшей женой Анджело, которую тот не оклеветал, а изгнал

<sup>372</sup> В белой рукописи вариант: «Друзья, поверите ль чтоб грозное чело» (V, 433).

<sup>373</sup> В белой рукописи вариант: «Пугливой красоте понравиться могло? / И сердце женское навеки привязало?» (V, 433).

<sup>374</sup> В белой рукописи вместо этих стихов есть попытка перевода Шекспира: «В одном предместьи печально изнывая» (V, 433).

<sup>375</sup> В белой рукописи вариант: «По указанию монаха к ней пошла» (V, 433).

<sup>376</sup> Всего один раз Пушкин пишет имя героини «правильно»: *Мариана*, как должно было бы писать ее имя по правилам перевода (V, 128).



лишь по подозрению в неверности, подобно Цезарю, поступок которого разъясняется в комментарии Б. В. Томашевского: «Когда о жене Цезаря Помпее распространились слухи, обвинявшие ее в неверности, Цезарь расторг брак, но не возбудил против нее обвинения; он заявил, что считает ее невиновной, но свой развод объяснил тем, что жена Цезаря не должна вызывать никаких подозрений» (1977: IV, 429). По-видимому, в этой реминисценции Пушкин опирается на биографию Юлия Цезаря у Плутарха: «Цезарь тотчас же развелся с Помпеей. Однако, будучи призван на суд в качестве свидетеля, он заявил, что ему ничего не известно относительно того, в чем обвиняют Клодия (имеется в виду его проникновение в дом Цезаря во время ночного праздника Доброй Богини. — Н. З.). Это заявление показалось очень странным и обвинитель спросил его: «Но почему же тогда ты развелся со своей женой?» — «Потому, — ответил Цезарь, — что на мою жену не должна падать даже тень подозрения»<sup>377</sup>. По словам Н. И. Стороженко, эта мотивировка «как нельзя более соответствует характеру Анджело, которому была всего дороже его незапятнанная репутация» (Стороженко 1880, 227).

В пьесе Шекспира после разговора с Герцогом Изабелла уходит к Анджело, а Герцог к Мариане, тогда как у Пушкина Изабела отправляется к Марьяне, как оказалось, ей уже знакомой (почему знакомой? откуда? почему тогда Изабела не вспоминает о ней раньше, а напоминает об этом ей Дук?). У Шекспира они не знакомы. У Пушкина Изабела и Марьяна сговариваются об интриге и об «условленной награде», которой Марьяна должна одарить Анджело и выкупить жизнь Клавдио:

Марьяна под окном за пряжею сидела  
И тихо плакала. Как ангел, Изабела<sup>378</sup>  
Пред ней нечаянно явилась у дверей.  
Отшельница была давно знакома с ней  
И часто утешать несчастную ходила.  
Монаха мысль она ей тотчас объяснила.  
Марьяна, только лишь настанет ночи мгла,  
К палатам Анджело идти должна была,  
В саду с ним встретиться под каменной оградой  
И, наградив его условленной наградой,  
Чуть внятным шепотом, прощаяся, шепнуть.  
Лишь только то: *теперь о брате не забудь*<sup>379</sup>.  
Марьяна бедная сквозь слезы улыбалась,  
Готовилась дрожа — и дева с ней рассталась. (V, 126)

Из текста Шекспира Пушкин целиком выбрасывает вторую сцену третьего акта. В первой сцене четвертого акта на ферму у церкви св. Луки к Мариане приходит Герцог, затем туда приходит и Изабелла, Герцог знакомит их, они удаляются на беседу, которая состоялась на прогулке за кулисами сцены. Шекспир избегает ненужных повторений, используя

<sup>377</sup> Плутарх 1963. Т. II, 456.

<sup>378</sup> В белой рукописи вариант: «И тихо плакала. С молитвой».

<sup>379</sup> Ср. с фразой Изабеллы Шекспира: «Remember now my brother».

театральный прием «выход/вход». Завершается эта сцена словами Изабеллы:

Little have you to say  
When you depart from him, but, soft and low,  
«Remember now my brother.»<sup>380</sup> (1863: IV, 2, p. 108)

Не заинтересовала Пушкина и вторая сцена четвертого акта, в которой Герцог ждет вестей о помиловании Клавдио, но получает в руки приказ, в котором Анджело требует исполнения казни не в восемь, а в четыре утра. В изложении Пушкина события развиваются так:

Всю ночь в темнице Дук последствий ожидал  
И, сидя с Клавдио, страдальца утешал.  
Пред светом снова к ним явилась Изабела.  
Все шло как надобно: сейчас у ней сидела  
Марьяна бледная, с успехом возвратясь  
И мужа обманув. Денница занялась —  
Вдруг запечатанный приказ приносит вестник  
Начальнику тюрьмы. Читают: что ж? Наместник  
Немедля узника приказывал казнить  
И голову его в палаты предъявить. (V, 127)

Не открывая своего лица, Герцог Шекспира убеждает тюремщика отложить казнь, предъявляя печать и письмо, написанное и подписанное своей рукой.

У Пушкина Дук раскрывает себя:

Замыслив новую затею, Дук представил  
Начальнику тюрьмы свой перстень и печать  
И казнь остановил, а к Анджело отправил  
Другую голову, велел обрить и снять  
Ее с широких плеч разбойника морского,  
Горячкой в ту же ночь умершего в тюрьме,<sup>381</sup>  
А сам отправился, дабы вельможу злого,  
Столь гнусные дела творящего во тьме,  
Пред светом обличить. (V, 127)

В «Мере за меру» Анджело узнает о возвращении Герцога из письма, тогда как в поэме Пушкина слух о его прибытии разносит молва:

Едва молва невнятно  
О казни Клавдио успела пробежать,  
Пришла другая весть. Узнали, что обратно  
Ко граду едет Дук. Народ его встречать  
Толпами кинулся. И Анджело смущенный,  
Грызomorphic совестью, предчувствием стесненный,<sup>382</sup>  
Туда же поспешил. Улыбкой добрый Дук

<sup>380</sup> С ним говорить вам не придется,  
Лишь, расставаясь, шепотом скажите:  
«Так помните о брате!» (Ш.-К., 235)

<sup>381</sup> В белой рукописи вариант: «В болезни в ту же ночь умершего в тюрьме» (V, 433).

<sup>382</sup> В белой рукописи вариант: «Измучен совестью, предчувствием стесненный» (V, 433).

Приветствует народ, теснящийся вокруг,  
И дружно к Анджело протягивает руку.  
И вдруг раздался крик — и прямо в ноги Дуку  
Девушка падает. (V, 127)

Обличение Анджело у Шекспира происходит в единственной сцене пятого акта, когда Изабелла кидается с мольбой о защите навстречу Герцогу:

<p>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, justice! (1863: V, 1, p. 113)</p>	<p>Правосудья, Великий государь! Склоните взор К поруганной — о, я сказала б — деве, Когда бы смела! О Великий герцог! Не опозорьте взгляда своего, Взирая на другой предмет, пока Вы жалобы не примете моей. Молю я правосудья! Правосудья! (Ш.-К., 256)</p>
---	---

А вот что говорит Изабела у Пушкина:

«Помилуй, государь!  
Ты щит невинности, ты милости алтарь,  
Помилуй!..» (V, 127)

Пушкин не включает в свою поэму сцену из «Меры за меру», в которой Герцог лицемерно предлагает Анджело провести разбор дела Изабеллы:

<p><i>Duke.</i> Relate your wrongs: in what? By whom? be brief: Here is Lord Angelo shall give you justice; Reveal yourself to him.</p> <p><i>Isab.</i> O, worthy duke, You bid me seek redemption of the devil: Hear me yourself; for that which I must speak Must either punish me, not being believ'd, Or wring redress from you: hear me, O, hear me, hear. (1863: V, 1, p. 113)</p>	<p style="text-align: center;"><i>Герцог</i></p> <p>В чем ваша жалоба? Кто вас обидел? Короче. Вот граф Анджело: ему Все расскажите смело. Правосудье В его руках.</p> <p style="text-align: center;"><i>Изабелла</i></p> <p>Великий государь! Вы дьяволу мне каяться велите? Нет, выслушайте сами, что скажу вам: Меня сурово покарайте, если Вы не поверите моим словам, Иль за мою обиду отомстите. О, выслушайте, выслушайте только. Вот здесь же выслушайте... (Ш.-К., 256)</p>
--	--

У Пушкина Анджело сразу же начинает оправдываться, не давая времени Дуку даже расспросить Изабелу:

Анджело бледнеет, и трепещет,  
И взоры дикие на Изабелу мещет...  
Но победил себя. Оправиться успев,  
«Она помешана, — сказал он, — видев брата,  
Приговоренного на смерть. Сия утрата  
В ней разум потрясла...» (V, 127–128)

У Шекспира эта ситуация раскрыта так:

My lord, her wits, I fear me, are not firm:	Государь!
She hath been a suitor to me for her brother,	Боюсь, она повреждена в уме.
Cut off by course of justice. (1863: V, 1, p. 113)	Она меня за брата умоляла — Его ж приговорил недавно к смерти Правдивый суд. (Ш.-К., 257)

Пушкин избегает длинных сцен, в которых шекспировский Герцог ведет свою интригу, разыгрывая недоверие и недопонимание слов Изабеллы. Его Дук сразу же разоблачает лицемерного наместника:

Но, обнаружив гнев  
И долго скрытое в душе негодование,  
«Все знаю, — молвил Дук, — все знаю! наконец  
Злодейство на земле получит воздаянье<sup>383</sup>.  
Девица, Анджело! за мною, во дворец!» (V, 128)

Во время разоблачения Анджело шекспировский Герцог произносит:

Sir, by your leave:	Позвольте сударь...
Hast thou or word, or wit, or impudence,	(Садится.)
That yet can do thee office? If thou hast,	Найдется ль у тебя довольно слов,
Rely upon it till my tale be heard,	Достаточно ума или бесстыдства,
And hold no longer out. (1863: V, 1, p. 116)	Которые могли б тебе помочь? Коль есть — на них надейся лишь, пока Всего я не открою, а тогда — Покинь надежду. (Ш.-К., 257)

У Пушкина нет сложной интриги разоблачения Анджело, в которой, кроме Изабеллы и Марианы, участвуют сам Герцог, брат Петр и тюремщик. Шекспировский Анджело взывает к Дуку, прося милости, но эта милость — милость казни:

O my dread lord,	Грозный государь!
I should be guiltier than my guiltiness,	Виновнее моей вины я был бы,
To think I can be undiscernible,	Храня надежду быть не обличенным,
When I perceive, your grace, like power divine,	Когда узнал, что вы, как божий суд,
Hath look'd upon my passes: Then, good prince,	В дела мои проникли. Государь!
No longer session hold upon my shame,	Не длите же позора моего.
But let my trial be mine own confession;	Примите за допрос мое признание:
Immediate sentence then, and sequent death,	Судите и приговорите к смерти.
Is all the grace I beg. (1863: V, 1, p. 116)	Вот милость, о которой я прошу. (Ш.-К., 271)

Если у Шекспира Герцог участвует в этом следствии поначалу как судья, но после того, как он удаляется и переодевается опять в наряд монаха, он уже проходит как свидетель, то Дук у Пушкина сам ведет Анджело навстречу жертвам его лицемерия, что и является причиной его разоблачения:

<sup>383</sup> В белой рукописи вариант: «Злодейство мрачное получит воздаянье» (V, 433).

У трона во дворце стояла Мариана  
 И бедный Клавдио. Злодей, увидя их<sup>384</sup>,  
 Затрепетал, челом поникнул и утих;  
 Все объяснилось, и правда из тумана  
 Возникла; Дук тогда: «Что, Анджело, скажи<sup>385</sup>,  
 Чего достоин ты?» Без слез и без боязни,  
 С угрюмой твердостью тот отвечает: «Казни.  
 И об одном молю: скорее прикажи  
 Вести меня на смерть». (V, 128)

У Шекспира в словах Анджело мы находим строки, похожие на те, что написал Пушкин:

I am sorry, that such sorrow I procure:	Как я скорблю, что скорбь вам
And so deep sticks it in my penitent heart,	причинил.
That I crave death more willingly than	Скорбь так сильна в раскаявшемся
mercy;	сердце,
'Tis my deserving, and I do entreat it.	Что жажду я не милости, а смерти.
(1863: V, 1, p. 117)	Я заслужил ее: о ней прошу.
	(Щ.-К., 276)

Перед тем как послать Анджело на казнь, Герцог заставляет его жениться на Мариане:

Go take her hence, and marry her instantly.  
 (Ступай и обвенчайся с ней немедленно. — Щ.-К., 273).

Пушкину нет необходимости венчать уже женатого Анджело, и Дук посылает его на казнь со словами:

— «Иди, — сказал властитель, —  
 Да гибнет судия — торгош и обольститель». (V, 128)

Как и у Шекспира, так и у Пушкина Марьяна просит о прощении своего горе-мужа:

O my most gracious lord,	Но бедная жена, к ногам его упав,
I hope you will not mock me with a	«Помилуй, — молвила, — ты, мужа мне
husband <sup>386</sup> ! (1863: V, 1, p. 116)	отдав,
	Не отымай опять; не смейся надо мною».
	(V, 128)

Дук у Пушкина отвечает в той же манере, что и шекспировский Герцог, но не так многословно:

It is your husband mock'd you with a husband:	— «Не я, но Анджело смеялся над тобою, —
Consenting to the safeguard of your honour,	Ей Дук отвечает, — но о твоей судьбе

<sup>384</sup> В белой рукописи вариант: «И юный Клавдио. Злодей увидя их» (V, 433).

<sup>385</sup> В белой рукописи варианты:

а. Возникла светлая. Что, Анджело, скажи    б. Возникла; Дук сказал: Что, Анджело, скажи

(V, 433).

<sup>386</sup> О добрый герцог!  
 Ужель в насмешку вы мне дали мужа? (Щ.-К., 273)

I thought your marriage fit; else imputation,                    Сам буду я пещись. Останутся тебе  
 For that he knew you, might reproach your life,                Его сокровища, и будешь ты награда  
 And choke your good to come: for his                            Супругу лучшему». (V, 128)  
 possessions,  
 Although by confiscation they are ours,  
 We do instate and widow you withal,  
 To buy you a better husband<sup>387</sup>. (1863: V, 1, p.  
 116)

У Шекспира богатства Анджело должны купить Мариане нового мужа, Пушкин смягчает этот мотив, его Дук говорит о ней самой как о лучшей награде супругу.

Таким образом, свободно излагая текст Шекспира, Пушкин точно передает его общий смысл, иногда дословно переводя некоторые фразы, но чаще пересказывает их, сокращая пространные речи героев до более естественных и жизненно правдоподобных реплик в диалогах.

Марьяна Пушкина отвечает Дуку:  
 — «Мне лучшего не надо.  
 Помилуйте, государь! не будь неумолим,  
 Твоя рука меня соединила с ним!  
 Ужели для того так долго я вдовела?  
 Он человечеству свою принес лишь дань.  
 Сестра! спаси меня! друг милый Изабела!  
 Проси ты за него, хоть на колени стань,  
 Хоть руки подыми ты молча». (V, 128)

У Шекспира смысл последнего монолога Марианы растянут на три отдельные фразы:

<i>Mari.</i> O my dear lord, I crave no other, nor no better man.	<i>Мариана</i> Добрый герцог! Иного, лучшего я не прошу!
<i>Duke.</i> Never crave him; we are definitive.	<i>Герцог</i> И не просите: твердо я решил.
<i>Mari.</i> Gentle, my liege, — [ <i>Kneeling.</i> ]	<i>Мариана</i> Кротчайший государь... ( <i>Становится на колени.</i> )
<i>Duke.</i> You do but lose your labour; Away with him to death. — [ <i>to Lucio</i> ] Now, sir, to you.	<i>Герцог</i> Мольбы напрасны! Взять и казнить его. ( <i>К Луцио.</i> ) Теперь вы, сударь!
<i>Mari.</i> O my good lord! — Sweet Isabel, take	<i>Мариана</i>

<sup>387</sup> Нет, он в насмешку вашим мужем стал!  
 Решил я вашу честь восстановить  
 И счел необходимым обвенчать вас,  
 Иначе то, что он вас опозорил,  
 Могло бы жизнь испортить вам в дальнейшем  
 И счастьем помешать в союзе новом.  
 Его богатства все хоть по закону  
 Отходят к нам, но мы их отдаем  
 Как вдовью долю вам. Они вам купят  
 И лучшего супруга. (Щ.-К., 273–274)

my part;  
Lend me your knees, and all my life to come  
I'll lend you, all my life to do you service.

*Duke.* Against all sense you do importune  
her:

Should she kneel down in mercy of this fact,  
Her brother's ghost his paved bed would  
break,

And take her hence in horror.

*Mari.* Isabel,

Sweet Isabel, do yet but kneel by me;  
Hold up your hands, say nothing, I'll speak  
all.

They say, best men are moulded out of  
faults;

And, for the most, become much more the  
better

For being a little bad: so may my husband.

O, Isabel! will you not lend a knee?

*Duke.* He dies for Claudio's death. (1863: V, 1,  
p. 116)

О государь! — Друг нежный, Изабелла!  
Со мною вместе преклони колени,  
И буду я тебе служить всю жизнь.

*Герцог*

Вы просите рассудку вопреки:

Когда б она за Анджело молила,

Дух брата встал бы с каменного ложа

И ужасом убил ее.

*Мариана*

О друг мой!

О Изабелла! Только преклони

Со мной колена рядом, только руки

Воздень безмолвно — и не говори,

Я все скажу. Ведь праведником часто

Становится раскаявшийся грешник.

Кто не грешил — не каялся. Быть может,

Раскается и муж мой? Изабелла!

Ужель не склонишь за меня колена?

*Герцог*

За Клавдио смерть. Умрет он.

(*Ш.-К.*, 274–275)

Герцог у Шекспира еще не открыл, что Клавдио спасен, и это еще ярче  
оттеняет добродетель Изабеллы. Она произносит, опускаясь на колени:

*Isab.* Most bounteous Sir, [*Kneeling.*]

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.

(1863: V, 1, p. 116)

*Изабелла*

(*Опускается на колени.*)

Государь!

Судите вы преступника, как будто

Мой брат был жив. Я думаю, — я  
верю, —

Что искренним в своих делах он был,

Пока меня не встретил. Если так,

Оставьте жизнь ему. Брат мой погиб

За ту вину, которую свершил,

Но Анджело...

Намеренья он злого не исполнил,

И так оно намереньем осталось.

Намеренье, погибшее в пути,

Пускай и похоронено там будет.

Намеренья — ведь это только мысли...

(*Ш.-К.*, 275)

В отличие от Пушкина, шекспировский Герцог не так чувствителен к  
мольбам Изабеллы, он еще долго испытывает Анджело, сохраняя в тайне  
спасение Клавдио. Лишь после того, как тюремщик признается в спасении  
заключенного, очень похожего на брата Изабеллы, он становится более  
благоклонным и прощает Анджело, наказывая ему любить свою жену.

У Пушкина все проще, естественнее и правдоподобнее. Его Изабела:  
«Душой о грешнике, как ангел, пожалела / И, перед властителем колена

преклоня»... — говорит (здесь поэт снова переходит от пересказа к свободному переводу):

Шекспир:  
I partly think,  
A due sincerity govern'd his deeds,  
Till he did look on me; since it is so,  
Let him not die. (1863: V, 1, p. 116)

Пушкин:  
«Помилуй, государь, сказала. — За  
меня<sup>388</sup>  
Не осуждай его. Он (сколько мне  
известно,  
И как я думаю) жил праведно и честно,  
Покамест на меня очей не устремил.  
Прости же ты его!» (V, 128–129)

Поэма заканчивается стремительно, мощно, в духе драматической коды «Бориса Годунова» («Народ безмолвствует»):

И Дук его простил. (V, 129)

Итак, как видно из проведенного анализа, основной текст пушкинской поэмы является вольным переводом драмы Шекспира «Мера за меру». А. А. Долинин так оценивает переводные места «Анджело»: «Пушкин передает шекспировский текст со степенью точности, которая не отличается от других его переводческих опытов, а в некоторых пассажах даже *превосходит их* (курсив наш Н. З.)» (Долинин 2001, 48). Исследователь определяет «стиль повествования» поэмы как «характерный для Пушкина быстрый рассказ, временами окрашенный легкой иронией по отношению к самой его фабуле» (Ibid.). Он справедливо замечает, что «прямая речь всех основных персонажей поэмы (занимающая примерно 60% текста), как показывает сопоставление с соответствующими фрагментами «Меры за мерой», представляет собой не пушкинскую вольную переделку, а *выборочный перевод Шекспира*. Из 280 стихов с прямой речью не имеют соответствия в первоисточнике лишь 4 стиха в первом монологе Анджело, а также 13 — в заключительной части поэмы, которая, как неоднократно отмечалось ранее, по смыслу отклоняется от финала комедии и выводит на первый план мотив милосердия» ((Долинин 2001, 47–48).

Пушкин сокращает у Шекспира то, что кажется ему необязательным для развития сюжета, он пересказывает объемные перипетии сюжета и запутанную риторику диалогов и монологов, в которых он берет самые интересные и выразительные фразы и переводит их поэтически совершенно и достаточно точно: «Но всем положениям, всему укладу и развитию действий он придает афористичность библейского сказания. Сама концентрированность придает действию исключительную драматическую напряженность» (Нусинов 1941, 367).

А. А. Долинин обнаруживает сходство методики пушкинских переводов «Меры за меру» Шекспира и «Города чумы» Вильсона. Исследователь отмечает, что в «Пире во время чумы» Пушкин

<sup>388</sup> В черновике поэмы: «Прости о государь — и ныне за меня» (V, 424).



«систематически сокращает и упрощает диалоги и монологи, пропуская не только отдельные слова и синтагмы, но и целые фразы и некоторые реплики. Однако, если в случае с «Городом чумы» Вильсона он избавлялся от нелепостей и излишеств дурного романтического стиля — от пышных перифрастических оборотов, излишне цветистых или, наоборот, стертых эпитетов, тавтологий, банальных олицетворений, неуклюжих абстрактных метафор и сравнений, то подобная «редакторская правка» «Меры за меру» не могла не затронуть самые основы шекспировского поэтического языка» (Долинин 2001, 48). Нельзя не согласиться с этой характеристикой переводческой манеры Пушкина в поэме «Анджело», тем более что она соответствует сложившейся точке зрения на эту проблему в работах пушкинистов, которые в один голос отмечали свойственные переводам русского поэта лаконизм, экономию выразительных средств языка, избирательность в отборе материала для решения творческих задач.

Таким образом, можно сказать, что текст поэмы Пушкина почти целиком состоит из слов, взятых из шекспировского оригинала, что является признаком вольного перевода. Несмотря на это, поэма — оригинальное произведение Пушкина.

#### 5.4 «Анджело» как оригинальное произведение Пушкина

Итак, почти каждое слово в поэме Пушкина взято у Шекспира. Текст «Анджело» как бы соткан из образов, метафор, идиом, реплик героев шекспировской «Меры за меру». Тем парадоксальнее результат пушкинского переложения: мы читаем *оригинальное творение* русского поэта.

Степень оригинальности устанавливают *изменения жанра, сюжета, фабулы, композиции, концепции характеров и проблематики* шекспировской драмы. Своему произведению поэт дал *оригинальное название*, но прежде всего он выразил в поэме *оригинальный дух*, придал ей *русский акцент, присущий самому Пушкину*: «шекспировские страсти весело наложены Пушкиным на российский фон, а российский фон трагически вписан в круг вечных общечеловеческих проблем» (Архангельский 1999, 33–34).

Уточним еще раз те изменения, которые сделал Пушкин в поэме «Анджело». Сокращено количество персонажей: вместо двадцати трех оставлено только девять действительно необходимых для развития действия. За пределами пушкинской поэмы остаются два безымянных молодых дворянина, Варрий — дворянин из свиты герцога, гонец, монахи Фома и Петр, монахиня Франциска, комедийные персонажи — шут Помпей, слуга сводни — Переспелы, простак-констебль Локоть, Пена, исчезают арестант Бернардин и палач Мерзило. Само действие перенесено из конкретной Вены в абстрактный «один из городов Италии счастливой». Шекспировский герцог Винченцио становится у русского

поэта «предобрим» и к тому же «старым». В довершение ко всему Пушкин отказывается от комических сцен, наполненных приземленным и грубым юмором, придав своей поэме выразительную строгость.

И. М. Нусинов отмечает, что пушкинский «рисунок более сжатый, экономичный, но и более четкий, — стремление удалить и сократить все то, что не абсолютно необходимо для развития действия или даже для характеристики данной фигуры» (Нусинов 1941, 360). На примере второстепенной фигуры Луцио исследователь показывает, как Пушкин изымает сцены, «заслоняющие основной рисунок, замедляющие эпическое повествование и ослабляющие напряженность действия» (Нусинов 1941, 361). Семь сцен с Луцио в «Мере за меру» сокращены Пушкиным до трех, но «Пушкин в этих трех эпизодах дал законченный образ Луцио в основном таким, каким он нарисован у Шекспира: Луцио выполнил все те функции сюжетного, бытового и психологического порядка, которые на него возложены в «Мере за меру» (Нусинов 1941, 360). Исследователь также отметил, что пушкинский Луцио, несмотря на то, что «повеса, вздорный враль», все же более мягок и человечен, чем его шекспировский прообраз. Так, Пушкин удерживает своего Луцио от клеветы на Дука. На этом примере И. М. Нусинов раскрывает, чем руководствовался русский поэт в отборе сцен и какими средствами он достигает драматического эффекта в поэме, почти целиком написанной в эпической манере.

Наиболее ярко оригинальность пушкинского перевода-переделки драмы Шекспира выразилась в жанре «Анджело». С момента появления первых критических отзывов возникли затруднения, как называть это сочинение Пушкина<sup>389</sup>. Ситуация не изменилась и сейчас. В статьях и монографиях осталось все то же разногласие во мнениях: поэма, повесть, новелла, рассказ в стихах, стихотворная повесть, повесть в стихах, новелла в стихах, драматическая поэма. Решения, в основном, сводятся к наименованию и переименованию жанра, зачастую, как правило, без обоснования выдвигаемых предложений<sup>390</sup>.

В свое время В. Г. Белинский говорил об «Анджело» в связи с переходом Пушкиным «от эпических поэм к драматическим» (Белинский 1953–1959. Т. 7, 553). Объясняя этот очевидный факт, М. Н. Розанов высказал предположение, что изменение Пушкиным драматического жанра на эпический вызвано «самим характером шекспировского сюжета». Указывая на драму Джорджа Уэтстона «Промос и Кассандра» (1578) и новеллу Джиральди Чинтио как на источники пьесы

<sup>389</sup> Обзор наиболее типичных решений проблемы жанра «Анджело» дал М. П. Алексеев: Алексеев 1972, 277–278.

<sup>390</sup> Ср., например, такие неаргументированные жанровые определения: «Новелла в стихах: "Анджело" — произведение высокого совершенства, не уступающее новеллам итальянского Ренессанса»; «...Пушкин дал русскому читателю *гениальную новеллу в стихах*, написанную в шекспировском духе» (Штейн 1977, 171, 175). Или: «Таким образом, приходится говорить о коллективном творческом осмыслении исходного сюжета, очевидно вобравшем в себя важнейшие морально-этические и политические проблемы, — осмыслении, растянувшимся на несколько веков и увенчавшемся двумя шедеврами — «мрачной комедией» «Мера за меру» и *драматической поэмой* «Анджело». (Черкасский 2002, 82). Курсив наш. — Н. З.

Шекспира, исследователь отмечал своеобразную взаимосвязь сюжета и жанра: «Сам Чинтио впоследствии превратил свою новеллу в драму ("Eritia"), а Уэтстон, начавший с драмы, несколько позже перевел итальянскую новеллу. Таким образом, сюжет допускал ту и другую обработку. Но Пушкин, выпустив из "Меры за меру" весь элемент грубокомический, перешедший в нее из драмы Уэтстона, вернулся к основному сюжету новеллы Джиральди Чинтио и тем самым легко мог прийти к мысли изложить его в стиле итальянской новеллы» (Розанов 1934, 377–389). Комментируя эти суждения М. Н. Розанова, М. П. Алексеев замечает, что «европейские шекспиристы послепушкинского времени, например Г. Гервинус, ничего не зная ни о Пушкине, ни об его "Анджело", утверждали, что достоинства шекспировской "Меры за меру" сделались бы особенно ясными, если бы эта драма была превращена в новеллу» (Алексеев 1972, 278). Можно привести еще один аргумент в подтверждение объяснения жанра, которое дал М. П. Розанов. Шекспировский сюжет сохранял признаки *пражанра*, и в творческой работе Пушкина сработало то, что М. М. Бахтин назвал «памятью жанра» (Бахтин 1994, 314, 331): сюжет вернулся на родную почву — драма снова стала новеллой (хотя и не только новеллой).

На еще один возможный источник трансформации пушкинского замысла указал Ю. Д. Левин. По его мнению, есть немало общего в пересказе Ч. Лэма и обработке новеллистического сюжета Пушкина: «...Лэм, исключив все второстепенные персонажи и эпизоды, не связанные с основным развитием действия, и грубые, условно говоря "массовые сцены", сделал то извлечение из "Меры за меру" (изложенное притом в повествовательной форме), которого довольно близко придерживался Пушкин» (Левин 1968, 256). Позже в другой работе Ю. Д. Левин делает вывод: «Конечно, и с Лэмом он (Пушкин. — Н. З.) обращался так же свободно, как с Шекспиром, т. е. брал у каждого то, что годилось, отбрасывая лишнее и добавляя необходимое. Но наличие известного Пушкину повествовательного произведения на шекспировский сюжет позволяет отказаться от предположения, будто основной задачей было преобразование драмы в эпос» (Левин 1974, 80). Доказывая влияние на пушкинскую манеру пересказов Ч. Лэма (в изложении которого Шекспир превращался в сказочника), Ю. Д. Левин относит поэму к чему-то среднему между стихотворной новеллой, притчей и сказками. По определению исследователя, Пушкин, опираясь на шекспировское произведение, «создал самостоятельную стихотворную новеллу "Анджело"<sup>391</sup>, придав ей отсутствующие в источнике стройность, четкость и лаконическую ясность» (Левин 1974, 80).

<sup>391</sup> В свою очередь, Ю. М. Лотман утверждал, «что в определенном отношении жанр новеллы, в том виде, в котором он сложился к началу 1830-х гг., был ближе к драме, чем к роману, каким он начал складываться в русской литературе XIX в.» (Лотман 1995, 245). В отличие от романа, ориентирующегося на жизнь, новелла, по словам ученого, «тяготела к анекдоту — повествованию об одном, крайне неожиданном, странном, загадочном или нелепом, но всегда выпадающем из естественного течения жизни событии» (Лотман 1995, 246). Новелла, по мнению

Развивая эти наблюдения, Л. Н. Лузянина подчеркивает сказочные особенности жанровой формы «Анджело», представляя поэму «как мудрую и горькую сказку истории, уходящую своими корнями в извечную и всечеловеческую мечту о победе добра над злом» (Лузянина 1988, 53).

Ряд исследователей называют «Анджело» стихотворной повестью. Свое обоснование эта концепция получила в работах Э. И. Худошиной (укажем основные: Худошина 1984; Худошина 1987), которая выделяет данный жанр в стихотворном эпосе Пушкина, ставит его в общий поэтический контекст 20–30 годов XIX века, отмечает исключительное значение поэмы<sup>392</sup> в композиции второго тома «Поэм и повестей» Пушкина (1835) (Худошина 1987, 69–70).

Иные жанровые традиции раскрывает С. А. Фомичев, называя «Анджело» философской повестью: «Пушкин – в отличие от Вольтера – тщательно прорабатывает характеры своих героев, хотя и подчиняет их одной доминирующей черте. Таковы "предобрый, старый Дук"; "Луцио, гуляка беззаботный, повеса, вздорный враль, но малый доброхотный"; "младая Изабела" ("невинная девица"). Таков же отчасти и Анджело, "муж опытный", "с нахмуренным лицом и с волей непреклонной": верховная власть, дарованная ему, не меняет его (в отличие от шекспировского героя. – Н. З.), а выявляет порочные качества его натуры» (Фомичев 1986, 233; ранее опубликовано: Фомичев 1981, 205–210). Исследователь считает, что по своей манере "Анджело" близок к традиции вольтеровской философской повести, «в основе которой всегда лежал нравственно-философский тезис, придающий рассказу притчевый оттенок» (Фомичев 1986, 233).

Неудовлетворенность подобными решениями проблемы жанра проявилась в характерной реплике Н. В. Мартыновой: «Сходство «Анджело» с новеллой или философской повестью, однако, не дает оснований переименовывать поэму в повесть (стихотворную повесть) или новеллу (стихотворную новеллу), но лишь подчеркивает жанровое своеобразие пушкинского произведения, испытавшего на себе влияние противоречивых тенденций художественной жизни разных эпох и своего времени» (Мартынова 1985, 11).

Конечно, жанр «Анджело» вобрал в себя разные жанровые компоненты: и мифологемы архаичного и современного сознания, и

ученого, «охотно прибегала к традиционным приемам театральной сюжетики: переодеваниям, подменам персонажей, неузнаваниям» (Ibid.). Невероятность ситуации не мешала создавать правдоподобные характеры. Так, по мысли Ю. М. Лотмана, «именно психологическая правда характеров была одним из магнитов, привлекавших Пушкина в пьесе Шекспира» (Ibid.). Пушкин не стал исправлять неправдоподобие сюжета Шекспира, многократные подмены и переодевания, воспринимаемая их «как условность художественного языка жанра» (Лотман 1995, 246–247).

<sup>392</sup> Последовательность и строгость соблюдения жанровых дефиниций, по-видимому, невыполнимая задача даже в рамках одной работы. Ср.: «В "Братьях-разбойниках" и "Анджело", поэмах, открывающих и закрывающих вторую часть, совсем нет лирического образа автора, нет лирической рамы, в которую романтические поэты помещали свое повествование» (Худошина 1987, 69. Выделено мной. – Н. З.).

сказочные мотивы, и назидательную евангельскую притчу, и высокую вдохновенную традицию поэмы, и своеобразную остроту интриги и сенсационность новеллы, и драматические сцены шекспировской пьесы, но все они включены Пушкиным в нарратив повести. Следует указать на проницательность жанровой критики П. А. Катенина, который назвал «Анджело» «повестью с разговорами» (Пушкин 1998. Т. 1, 189). Сам Пушкин дал «Анджело» в рукописи подзаголовок: «Анджело (повесть, взятая из Шекспировой трагедии: Measure for measure)» (V, 425).

Это определение жанра, как его современный аналог (стихотворная повесть), точнее всего выражает пушкинский замысел и его исполнение.

Работа над поэмой отвечала потребностям творческой эволюции Пушкина. В это время главной проблемой его творческого самосознания была проблема народности русской литературы.

Пушкин не раз подчеркивал, что источником многих национальных шедевров были «предметы» «из римской, греческой и евр.<ейской> ист.<ории>», «что самые народные траг.<едии> Шексп.<ира> заимствованы им из италия<нских> новелей» (XI, 179).

Сходную мысль Пушкин выразил и в своей заметке о народности в литературе. Как и многие гениальные замечания Пушкина, мысль поэта парадоксальна. Отмечая заимствования Шекспира, Веги, Кальдерона, Ариосто, Расина из поэзии разных времен и народов, Пушкин полагает считать их народными: «Но мудрено отнять у Шекспира в его Отелло, Гамлете, Мера за меру и проч. достоинства большой народности. Вега и Калдерон поминутно переносят во все части света, заедают предметы своих трагедий из италия<нских> новелл, из франц.<узских> ле. Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую <царевну>. Траг.<едии> Расина взяты им из древней <истории>» (XI, 40). Для Пушкина чужестранные герои могут обладать «достоинствами великой народности», в то время как народность может отсутствовать в сочинениях на национальные сюжеты: «Напротив того, что *есть народного в Ро<ссиаде> и <Петриаде кроме имен>*, как справедливо заметил <кн. Вяземский>?» (XI, 40).

Это проявление народности в восприятии чужого может казаться и недостатком: «Ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Калдероне Кориола<на> вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит однако ж печать народности» (XI, 40). Народность как достоинство самого Пушкина отмечали Гоголь и Достоевский, а следом за ними признавали многие, почти все.

В этой же самой заметке Пушкин дал и свою концепцию народности в литературе: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более и<ли> менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40). Пушкин не раз развивал эту мысль.

На русский акцент поэмы впервые обратил внимание митрополит Анастасий. Он так отозвался о пушкинском образе Изабелы: «Высокий подвиг монашества был так близок душе поэта, что он ищет его идеального олицетворения не только среди иноков, но и среди благочестивых жен-подвижниц. Обрисовка последних у него не достигает глубины и силы, какую мы видим в изображении Пимена, но все же оставляет в нашей душе светлое благоуханное впечатление. Такова прежде всего монахиня Изабела в *Анджело*, в католической почве, но близкая православию по своему духовному облику. Она была «чистая душой, как эфир» и потому «Ее смутить не мог неведомый ей мир Своею суетой и праздными речами» (Анастасий 1991, 17–18).

В статье «Пророческое призвание Пушкина» И. А. Ильин полемически затронул проблему заимствований и подражаний в творчестве Пушкина: «Не будем же наивны и скажем себе зорко и определенно: заимствование и подражание есть дело не «гениального перевоплощения», а беспочвенности и бессилия. И подобно тому, как Шекспир в «Юлии Цезаре» остается гениальным англичанином; а Гете в «Ифигении» говорит, как гениальный германец; и Дон Жуан Байрона никогда не был испанцем, — так и у гениального Пушкина: и Скупой Рыцарь, и Анджело, и Сальери, и Жуан, и все, по имени чужестранное или по обличию «напоминающее» Европу, — есть русское, национальное, гениально-творческое видение, узренное в просторах общечеловеческой тематики. Ибо гений творит из глубины национального духовного опыта, *творит*, а не заимствует и не подражает. За иноземными именами, костюмами и всяческими «сходствами» парит, цветет, страдает и ликует *национальный дух народа*. И если он, гениальный поэт, перевоплощается во что-нибудь, то не в дух других народов, а лишь в *художественные предметы*, быть может до него узренные и по своему воплощенные другими народами, но общие всем векам и доступные всем народам» (Ильин 1990, 334–335). Не отвлекаясь на разбор полемики И. Ильина с Ф. Достоевским, согласимся с правотой русского философа XX века: под иноземными личинами героев у Пушкина всегда скрывается «русское, национальное, гениально-творческое видение, узренное в просторах общечеловеческой тематики». Но способность подобного видения дает всечеловеческая, всемирная отзывчивость, о которой вдохновенно говорил в своей Пушкинской речи Достоевский. По отношению к Пушкину об этом убедительно писал В. Вейдле: «Быть гением, это не значит уметь обходиться без чужого (в том числе и национально чужого); это значит уметь чужое делать своим. Гений не есть призвание к самоисчерпыванию, но дар приятия и преображения самых бедных оболочек мира. Очень часто он состоит в способности доделать недоделанное, увидеть по-новому то, что уже было видно другими» (Вейдле 1991, 32).

Название поэмы ставит основную проблему, связанную с именем, а точнее с концепцией характера героя — немилостивого и лицемерного

правителя: идеальная сущность, выраженная в имени, оттенена человеческим неблагообразием властителя.

У Шекспира Герцог покидает свой престол, дабы испытать Анджемо, его моральные устои и чистоту. У Пушкина Дук не имеет корыстных побуждений, он вполне искренне считает, что ему пора уступить свое место более достойному Анджемо:

Размыслив наконец, решил он на время  
 Предать иным рукам верховной власти бремя,  
 Чтоб новый властелин расправой новой мог  
 Порядок вдруг завести и был бы крут и строг.  
 (V, 108)

Таким образом, мотивировки добровольного отрешения от власти находятся на полярных полюсах в шекспировской пьесе и в пушкинской поэме. Да и начальная картина беззакония, порока и попустительства, которая занимает важное место у Шекспира, уместается у Пушкина в какие-то несколько строчек начала первой части:

Но власть верховная не терпит слабых рук,  
 А доброте своей он слишком придавался.  
 Народ любил его и вовсе не боялся.  
 В суде его дремал Закон,  
 Как дряхлый зверь, уже к ловитве не способный.  
 Дук это чувствовал в душе своей незлобной  
 И часто сетовал. Сам ясно видел он,  
 Что хуже дедушек с дня на день были внуки,  
 Что грудь кормилицы ребенок уж кусал,  
 Что правосудие сидело сложа руки  
 И по носу его ленивый не щелкал.  
 (V, 107)

Ср. с более рациональными словами Герцога Шекспира, которые он произносит в беседе с монахом:

We have strike statutes and most biting laws  
 The needful bits and curbs for headstrongs steeds.  
 Имеем мы суровые законы;  
 Они необходимы для народа,  
 Как удила строптивым лошадям. (Шекспир 1902, 227; пер. Ф. Миллера).

Итак, властитель (на время) отказывается от власти в пользу одного из своих подданных. Какой же властью наделяет он его? Шекспир описывает ее (власть — *power*. Курсив наш. — Н. З.) в двух категориях — *terror* (ужас) и *love* (любовь),

Lent him our *terror*, drest him with our *love*,  
 And given his deputation all the organs  
 Of our own *power*...  
 (1863: I, 1, p. 94).

Герой Шекспира вручает в руки Анджемо всю мощь верховной власти, которая внушает ужас и вместе с тем облечена любовью.

Почти в тех же категориях описывает власть,веряемую Анджело, и Пушкин:

Его–то старый Дук наместником нарек,  
И в ужас ополчил, и милостью облек,  
Неограниченны права ему вручил, —

с той лишь разницей, что *власть* переходит у Пушкина в *права*, *ужас* остается ужасом, а любовь (*love*) переходит в *милость*.

В тексте Шекспира есть еще несколько строк, опущенных Пушкиным, в которых Дук, возлагая надежды на справедливость и компетентность «сердца» Анджело, дает ему исключительное право казнить и миловать:

*Mortality and mercy in Wiene*  
Live in thy tongue and heart.  
Пусть в Вене смерть и милость  
Из твоих лишь  
Исходит уст и сердца.

Еще Б. С. Мейлах заметил, что к шекспировскому тексту Пушкин добавил строфу о порядках, введенных Анджело (ч. I, строфа IV). Ю. Д. Левин подтверждает, что нет ничего похожего и у Ч. Лэма (Левин 1974, 82. Ю. Д. Левин ссылается на статью: Мейлах 1964).

В дописанных Пушкиным стихах речь идет о том, как:  
Законы поднялись, хватая в когти зло;  
На полных площадях, безмолвных от боязни,  
По пятницам пошли разыгрывать казни,  
И ухо стал себе почесывать народ  
И говорить: «Эхе! да этот уж не тот».  
(IV, 253)

Получив неограниченную власть, пушкинский Анджело не выдерживает этого испытания, и намеренье «зло пугнуть» в его правлении переходит в самую настоящую тиранию. Если у Шекспира бедный Клавдио — первая и единственная жертва, попавшая под горячую руку облеченного властью закона молодого и, заметим особо, неопытного честолюбца Анджело, то у Пушкина, хотя и мельком, но разворачивается картина репрессий, начатых суровым, жестоким и опытным властителем. Это, конечно же, разные концепции характера Анджело у Пушкина и Шекспира. И все же герои похожи друг на друга, тем более что их разность можно заметить лишь при пристальном взглядывании в них.

Бесспорно, Пушкин возвысил Анджело до трагизма, но трудно согласиться с теми исследователями, которые полагают, что русский поэт стремился нравственно оправдать своего лицемера. Да, Анджело Пушкина менее корыстолюбив, чем герой Шекспира. Как заметил Ю. Д. Левин, Пушкин вслед за Лэмом (Чинтио? — Н. З.) смягчил подлость Анджело, когда отказался от шекспировских осложнений во взаимоотношениях героев: если у Шекспира Мариана — бывшая невеста Анджело, от которой



тот отказался, узнав, что ее приданое погибло в кораблекрушении, причем сделал он это под видом каких-то бесчестящих ее обстоятельств, будто бы ставших ему известными (д. III, сц. 1), то у русского поэта Марьяна – жена Анджело, а бросает он ее только из-за того, что ее «молва не пощадила», а честь в его понимании превыше всего: «не должно коснуться подозренье супруги кесаря» (V, 126). В то же время пушкинский Анджело грозен и гораздо мрачнее того, что навевает нам шекспировская пьеса:

Лишь только Анджело вступил во управленье  
И все тотчас другим порядком потекло,  
Пружины ржавые опять пришли в движенье <...>  
(V, 108)

Угрюмый Анджело в громаде уложенья  
Открыл его и в страх повесам городским  
Опять его на свет пустил для исполненья,  
Сурово говоря помощникам своим <...>  
(V, 108)

Так Анджело на всех навел неволью дрожь <...>  
(V, 109)

В отличие от шекспировского Анджело, который лицемерен и алчен уже в своих отношениях с отвергнутой Марианой, пушкинский герой поначалу чист перед читателем. Он – исполнительный бюрократ и во всех делах во главу угла ставит букву закона:

Стеснивший весь себя оградой законной,  
С нахмуренным лицом и с волей непреклонной <...>  
(V, 108)

Ю. Д. Левин характеризует Анджело, используя пушкинскую парафразу по поводу Отелло: «Он становится лицемером (так Отелло становится ревнивцем, хотя «от природы» доверчив), потому что лицемерие неизбежно порождается властью, которой он облечен, догматическим и деспотическим соблюдением закона, не принимающим во внимание живую жизнь» (Левин 1974, 83).

В отличие от Шекспира Пушкин увеличивает вину и ответственность Клавдио. Если в «Мере за меру» он был уже обручен с Джульеттой, они ждали лишь свершения свадебного обряда, который откладывался из-за нежелания родственников расстаться с приданым, то в поэме «Анджело» Клавдио представлен беспечным патрицием и соблазнителем:

В надежде всю беду со временем исправить  
И не любовницу, супругу в свет представить,  
Джюльету нежную успел он обольстить  
И к таинствам любви безбрачной преклонить.  
(V, 109)

Пушкинских горе-любовников застают свидетели, шекспировских Клавдио и Джульетту выдает беременность Джульетты.

Хотя подобные истории случались всегда, но в глазах общества они порицались не очень строго, если нежеланная беременность

заканчивалась свадьбой. Впрочем, по той или другой причине свадебная церемония происходила не всегда (например, незадачливого жениха молодой девушки могла забрать в армию банда рекрутеров).

В пьесе Шекспира алчный Анджело отказался от Марианы, когда узнал, что ее брат утонул вместе с ее приданым. Пушкинский Анджело прогоняет жену, когда ее «молва не пощадила», «без доказательства» приписав Марьяне грех прелюбодеяния. Анджело циничен: «Пускай себе молвы неправо обвиненье, / Нет нужды. Не должно коснуться подозренье / К супруге кесаря» (V, 126). Вместе с тем Пушкин делает своего героя ханжой, когда тот начинает волочиться за Изабелой, тогда как вина Клавдио несоизмерима с тяжестью вынесенного ему приговора, который был бы уместен насильнику из новеллы Чинтио, но не несчастному юноше.

По мнению К. Мюира, Шекспиру изначально было понятно то зло, которое присуще власти вообще, и в своей драме он делает основной упор не на необходимости порядка, но на злоупотреблениях правителя. «Слово «власть» употребляется в пьесе шесть раз и каждый раз не как средство поддержания порядка, а как синоним тирании, которая может быть определена как власть без правосудия и милосердия» (Мюир 1966, 125).

В «Table-talk» Пушкина шекспировский Анджело противопоставлен мольеровскому Тартюфу: «У Мольера Лицемер волочится за женой своего благодетеля — лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства» (XII, 160). Как утверждает М. П. Алексеев, в этой заметке Пушкин дает «ключ к собственному пониманию характера шекспировского Анджело и своей заинтересованности этим образом» (Алексеев 1972, 277). Пушкин видит глубину и неоднозначность шекспировской трактовки лицемерия Анджело в том, что «его гласные действия противуречат тайным страстям» (XII, 160). Комментируя эти высказывания Пушкина, М. П. Алексеев пишет: «Слова Пушкина поясняют, что интерес его к образу Анджело был столь велик, что он бросил свой перевод «Меры за меру», увлеченный задачей свободного пересоздания этого произведения, возможностью самостоятельно творить работы в пределах той же заданной темы» (Алексеев 1972, 277–280).

Из всех литературных критиков, которые писали о том, как глубоко и точно понимал Пушкин многогранную сложность характеров, созданных Шекспиром, пожалуй, один только Ю. Д. Левин заметил, что поэт перечисляет не пороки, а положительные черты Анджело (Левин 1974, 82).

Название поэмы Пушкина, на первый взгляд, неоправданно далеко отстоит от смысла названия драмы Шекспира «Мера за меру».

Разгадка шекспировского названия кроется в финальной сцене, той самой, которая была так безжалостно урезана Пушкиным. Само название комедии восходит к оппозиции Ветхого и Нового Заветов, выраженной в противоположных постулатах — ветхозаветным («зуб за зуб», «око за око») и новозаветным: «Не судите, да не судимы будете: ибо каким судом судите, *таким* будете судимы; и какою мерою мерите, *такую* и вам будут мерить» (Мтф. 7, 1-2). Ю. М. Лотман видел другие причины, повлиявшие на выбор Пушкиным названия поэмы. Если у Шекспира заглавие воспринималось как апология *справедливости*, возмездия каждому по делам, то у Пушкина — как «апология не справедливости, а *милости*, не Закона, а Человека» (Лотман Ю. 1995, 250). По словам исследователя, существенный эффект достигается незначительными смысловыми сдвигами по отношению к английскому «прототексту»: «у Шекспира смысловой вершиной комедии является сцена суда над Анджело, последующие же за ней быстро сменяющие 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» (Ibid.). Напротив, у Пушкина «главной» сценой становится та, в которой свершается акт милосердия: «Заключительные слова поэмы: «И Дук его простил» вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму милости (благополучный конец отнюдь не входит в жанрово-условный язык поэмы, поэтому не воспринимается как автоматически заданный)» (Ibid.).

Шекспир проводит своих героев через испытания, в которых они могут принять решения о казни или помиловании своих обидчиков. Благородная Изабелла, которую просит возлюбленная ее обидчика, чтобы та простила и просила Герцога помиловать Анджело — того, кто отдал приказ казнить ее брата и пытался склонить ее к греху, стоит перед выбором: поступить ли ей по ветхозаветному принципу или же пойти по пути новозаветного прощения своего врага. Подчеркну, что в тот момент ей еще ничего не известно о спасении брата. В Изабелле побеждает «новая Ева». Как пишет в своей книге «Мера за Меру как Королевская Забава» Джозефин В. Беннет: «она может понять мучение Марианы в перспективе потери вновь обретенного мужа и затруднительное положение Анджело, который теперь так похож на ее брата, и она встает на колени рядом с Марианой и молит о сохранении жизни своего врага. Она может представить себя на месте Марианы, и она может поставить себя на место своего брата и быть великодушной»<sup>393</sup>.

<sup>393</sup> «she can understand Mariana's anguish at the prospect of losing her newly gained husband, and Angelo's predicament which is so like her brother's, and she will kneel beside Mariana and plead for the life of her enemy. She can put herself in Mariana's place, and she can see her brother's place and be generous» (Bennett 1966, 71-72).

Она проявляет великодушие, говоря Герцогу, что Анджело был праведным человеком, пока не встретил ее и, быть может, она дала ему повод для падения, тогда как Герцог готов исполнить Королевскую справедливость: «An Angelo for Claudio, death for death!» («Анджело за Клавдио, смерть за смерть!»). По христианскому суду Изабеллы Анджело прощен, но в гражданском суде Герцога Анджело должен быть наказан: «око за око, зуб за зуб, смерть за смерть». Как отмечает Беннет: «Изабелла познала через горе Новый Завет: «Не судите, да не судимы будете: ибо каким судом судите, *таким* будете судимы; и какою мерою мерите, *такую* и вам будут мерить» (Мтф. 7, 1–2)<sup>394</sup>.

Так в сюжете пьесы Шекспира возникает иерархия мотивов, имеющая евангельский смысл.

У Пушкина сцена суда над Анджело развита с той же остротой, но с большим динамизмом, что придает ей особую выразительность. Отчасти на это мог повлиять характер Дука, который у Пушкина не просто более деятелен в разрешении коллизий и конфликтов героев, — он «сводит воедино все евангельские, религиозно-философские, церковно-политические проблемы стихотворной повести»: «Пушкин устами героев соотносит Дука и Анджело, этих земных властителей, с Властителем Небесным, с Богом. Делает он это легко, остроумно, как бы даже ненароком, запутывает следы, уводит читателя в сторону от сквозной темы, то сравнивая исчезнувшего Дука с паладином, то с Гаруном Аль-Рашидом, и тем не менее неизменно возвращаясь к религиозному «сопоставлению». Слова Луцио, произнесенные в связи с Анджело («<...> Как бог он все дает, чего ни пожелает»), оборачиваются прямым сюжетным следствием в финальной сцене, проецируются на образ Дука. После того как он выносит Анджело справедливый приговор («Да гибнет судия — торгош и обольститель»), бедная жена наместника падает перед старым правителем на колени; за нею на колени опускается девица Изабела (причем именно «как ангел») — они молят о прощении. И тут-то автор выводит итоговое полустушище повести: «И Дук его простил». А значит, он и впрямь поступает «как бог»! Причем делает он это не в обход закона (как поступал Анджело, который узурпировал божественное право беспрекословного правосудия), но в обход беззакония. Ведь с формальной точки зрения Анджело так и не сумел совершить преступление: не прелюбодействовал (ибо Дук отправил в его объятия законную жену); не отменил объявленное судебное решение в расплату за любовную связь (за него это сделал Дук). И тут читатель до конца понимает, что же значили слова Изабелы, произнесенные ею в разговоре с Анджело: милосердие возвышает «земных властителей» до высоты Бога» (Архангельский 1999, 38).

<sup>394</sup>

«Isabella has learned through grief, the New Law: «Judge not, that ye be not judged. For with what judgement ye judge, ye shall be judged: and with what measure you meet, it shall be measured to you again» (Bennett 1966, 73).

Пушкин выражает христианскую проповедь английского гения иными художественными средствами. Эта тема в этическом аспекте подробно обсуждена А. Ванновским, который ставит проблему преодоления «ветхого человека», перехода к «новому человеку», христианину, в творчестве Пушкина и Шекспира. По мнению А. Ванновского, Гамлет в трагедии Шекспира превращается из мстителя за кровь (мстителя за погубленную душу отца) — в спасителя душ: в этом «*заключается тайный закон эволюции человеческого духа, затерявшийся со времен Христа и вновь открытый Шекспиром*. Видимым завершением диалектики мести за душу и служит евангельская заповедь о любви к врагам, родившаяся из древней заповеди «око за око» путем ее внутреннего преодоления»<sup>395</sup>. Сопоставляя Сильвио и Гамлета, А. Ванновский приходит к выводу: «*И, заставив своего героя мстить прощением за обиду, Пушкин, сам того не подозревая, вплотную подошел к величайшей тайне превращения человеческого духа, к тайне происхождения заповеди о любви к врагам из заповеди «око за око», к тайне духовной эволюции Христа от иудейства к христианству, замаскированной Шекспиром в его «Гамлете»* (Ванновский 1999, 402). В трагедии Сильвио Пушкин «раскрыл нам тайный закон возвышения человеческого духа, лежащий в основе «Гамлета», в более близкой и понятной нам ситуации, ситуации переживаний современного безрелигиозного человека» (Ibid).

В «Анджело» Пушкина коллизия Ветхого и Нового Заветов выражена в тех категориях, в которых осознается трагедия героев. Как я уже обращал внимание, в отличие от Шекспира Пушкин пишет слова Закон и Милость с большой буквы. Закону в поэме Пушкина противостоят *Милость* и *прощение*. Анджело вопреки идеальной духовной сущности своего имени олицетворяет безжалостный Закон, который безжалостно губит свои случайные жертвы во имя абстрактных бесчеловечных принципов.

Правитель «предобрый, старый Дук» в поэме Пушкина преподает урок в «искусстве властвовать»: воздавая «меру за меру», власть должна миловать и прощать. В этом мудром разрешении вины каждого и состоит христианское призвание и служение власти народу. Ибо сказано: «Итак будьте милосерды, как и Отец ваш милосерд. Не судите, и не будете судимы; не осуждайте, и не будете осуждены; прощайте, и прощены будете. Давайте, и дастся вам: мерою доброю, утрясенною, нагнетенною и переполненною отсыплют вам в лоно ваше; ибо какую мерою мерите, такую же отмерится и вам» (Лк. 6, 36–38). «Каждому же из нас дана благодать по мере дара Христова» (К Ефесянам 4, 7). Можно согласиться с выводом А. Н. Архангельского: «Дук встраивался в парадигму образов

<sup>395</sup> Ванновский 1989, 389. Ср. другую голословную позицию: «В прошлом веке немецкий философ Герман Ульрици попытался доказать, что мировоззрение Шекспира — ортодоксально христианское, а трагедия «Гамлет» — наиболее «христианская» из всех его пьес. Вряд ли есть необходимость в наши дни оспаривать эту явную нелепость. Великолепно, думается мне, оценил философский и нравственный смысл всего творчества Шекспира Тургенев, назвав поэта «самым гуманнейшим, самым антихристианским драматургом» (Артамонов 1968, 147).

идеальных правителей, сумевших соединить верность государственному долгу с верностью евангельской милости» (Архангельский 1999, 39).

У Пушкина Милость<sup>396</sup> сильнее и выше Закона<sup>397</sup>, для него возможно христианское разрешение вины и примирение человека и государства. Эта проблема занимала Пушкина в «Борисе Годунове», в «Сказке о Царе Салтане», в стихотворении «Пир Петра Первого», в повести «Капитанская дочка», во многих других произведениях.

М. П. Алексеев отмечал, что зарубежные критики поэмы Пушкина высоко оценивают ее выдающиеся художественные достоинства: так, Дж. Гибан подчеркивал, «что истолкование образа Анджемо, которое дает Пушкин, близко соответствует той характеристике, которую мы находим у В. Хэзлитта (G. Gibian. "Measure for Measure" and Pushkin's "Angelo". PMLA, 1951, vol. LXVI, № 4, p. 429–431), и что Пушкин как будто предвидел ход последующей шекспировской критики, выделив в "Мере за меру" именно те сцены, которые представлялись наиболее существенными, и опуская в своем пересоздании те, которые казались лишними и неудачными» (G. Gibian, p. 430)» (Алексеев 1972, 278–279).

Ранее столь высокую оценку гениальной поэме Пушкина дал Эрнест Джозеф Симмонс (Ernest Joseph Simmons), чью гипотезу можно обнаружить в Предисловии к книге Самуэла Кросса: «Шекспир, несомненно, помог Пушкину обнаружить в себе и выносить тот психологический реализм, который был обретен им в литературных исканиях. Как и Россия, Пушкин был последним пришельцем в западную цивилизацию. Подобно России, он извлек пользу из отсутствия глубоко укоренившейся традиции, что облегчило простоту заимствования, особенно в отношении мастерства. Чувство меры научило Пушкина, как украсить его исконное письмо жемчужинами мировой литературы. В то же время его национальный гений остается краеугольным камнем русской литературы. Его гений настолько национален, что для того, чтобы почувствовать Пушкина полностью, человек должен родиться в России. Эта неудача происходит не только из-за того, что Пушкин во многом непереводаем, ведь даже те иностранцы, которые читали его в подлиннике, часто не могут постичь сущности его гения»<sup>398</sup>.

В полной мере эта «сущность» пушкинского гения проявилась в переделке драмы Шекспира.

<sup>396</sup> В свое время Ю. М. Лотман отметил противоречие пушкинской идеи милосердия и «народной мысли о возмездии» (Лотман Ю. 1995, 251).

<sup>397</sup> Об оппозиции Закона и Благодати в русской литературе см.: Есаулов 1995.

<sup>398</sup> "Shakespeare undoubtedly helped Pushkin to find himself and to bring out that psychological realism which had been inherent in him throughout his literary wanderings. Like Russia, Pushkin was a late comer in western civilisation. Like Russia, he benefited from the absence of deeply rooted tradition and the resultant ease of adoption, especially with regard to technique. Pushkin's sense of measure taught him how to enrich his native letters with the finest jewels of world literature. At the same time his national genius continues to be the cornerstone of literature Russia. So national, in fact, is his genius, that to feel Pushkin fully one must be born in Russia. This is unfortunate, for not only is Pushkin largely untranslatable, but even those foreigners who read him in the original often missing the essence of that genius" (Cross 1937, 77).

Мы уже отмечали, что Пушкин дал конгениальный перевод пьесы Шекспира: «Перевод Пушкина конгениален подлиннику» (Захаров 1998, 27), тем более приятно, что это мнение (может быть, независимо от нас) разделяют другие исследователи: «В истории мировой литературы не так уж часто встречаются счастливые случаи, когда переводчик конгениален автору. Но ситуация, когда первый поэт одной великой литературы принимается за перевод пьесы первого поэта другой великой литературы, когда часть сцен первоисточника переводится им дословно, а часть — пересказывается, когда результат этой удивительной работы несет на себе печать творчества обоих гениев, но при этом возникает самоценная интерпретация знакомого сюжета, — подобная ситуация, без сомнения, поистине уникальна» (Черкасский 2002, 80).

«Анджело» Пушкина есть гениальное произведение высочайшего из литературных ремесел — мастерства перевода. Перефразируя название шекспировской пьесы, можно сказать, что Пушкину отмерилось той же мерой, которой он черпал из Шекспира, из других мировых гениев.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Пушкина явило мировое значение русской литературы. Есть историческая несправедливость в том, что это литературное признание Россия получила, благодаря его последователям — Достоевскому и Толстому. В обсуждении этой проблемы нельзя ограничиться общим местом — оговоркой о «непереводимости» Пушкина на иностранные языки. В самой постановке проблемы заключены более глубинные, коренные причины, разобраться в которых необходимо для осознания места русской литературы в мировой культуре. Как остроумно заметил В. Вейдле, «Европа смакует русскую экзотику, но в Пушкине не узнает себя; если же узнает, то узнанного не ценит» (Вейдле 1991, 41). Одним из парадоксов поэтического творчества Пушкина стало преобразование им русского языка, что особым образом отразилось в его переводческой деятельности: «Язык этот он заставил совершать чудеса, и притом так, что они совершаются как бы сами собой, точно сам язык сделался поэтом. Разве не одной уже прелестью языка даже первая глава «Евгения Онегина» лучше Байрона и «Капитанская дочка» лучше Вальтера Скотта? По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гете, но достаточно прочесть «Сцену из Фауста», «Подражание Данту» и монолог скупого рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже немало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самим собою. Чудо гения во всех этих случаях есть прежде всего чудо самоотверженной любви; но любовь выбирает и не может не выбирать, это не просто “всемирная отзывчивость”» (Вейдле 1991, 36). Мы же отметим: именно Пушкин привел русскую музу в пантеон мировой поэзии.

Шекспир занимал исключительное место в пушкинской концепции мировой литературы.

Янко Лаврин очень точно определил роль «великих англичан» в поэзии Пушкина, отметив его способность подчинять их художественные достижения задачам своего творчества: «Несмотря на свою короткую жизнь, Пушкин оставил огромное литературное наследие в стихах и прозе. В нем он продемонстрировал редкую способность своего гения к восприятию чужого так, чтобы потом приспособить его к себе. Пушкин пребывал под влиянием множества литературных воздействий, но не уступал ни одному из них. Поглощая и переваривая их, он расширял и без того широкий диапазон и усиливал самобытную оригинальность своего гения. Самые сильные воздействия исходили из Англии и были связаны с именами Байрона, Шекспира и сэра Вальтера Скотта. Однако все они,



воздействуя как стимул, были претворены Пушкиным в его собственных образах»<sup>399</sup>.

Открытие Байрона, а затем Шекспира изменило читательские пристрастия поэта. Чтение этих авторов во французских и русских переводах побудило его к изучению английского языка. Мемуаристы отметили особый интерес Пушкина к английской литературе, его желание читать на языке оригинала. Изменилось пушкинское отношение к французской литературе: в выборе творческих приоритетов он отдает предпочтение английской словесности.

Пушкин увлеченно изучал английских авторов с начала 20-х годов (лорд Байрон, Вальтер Скотт, Джон Беньян, Джон Мильтон, Джон Вильсон, Барри Корнуол, Томас Мур, Роберт Саути, Чарлз Вульф, Уильям Вордсворт, Сэмюэль Кольридж и др.), но именно Шекспир оставил самый глубокий след в душе поэта, и произошло нечто особое и редко случающееся: обнаружилось духовное родство двух гениев, Пушкин проникся «взглядом» Шекспира. Он усваивает уроки британского гения: впитывает шекспировский драматизм и историзм, воспринимает его концепцию характеров, парадоксальность и одновременно естественность художественных решений; приняв его поэтику национального колорита, Пушкин открывает Россию в русской истории.

Перефразируя известные слова поэта, можно сказать: в подражании Шекспиру Пушкин имел «благородную надежду на свои собственные силы, надежду открыть новые миры, стремясь по следам гения». Радость общения с великими собеседниками вызывала в нем «чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (ср.: XII, 82). Пушкин отвергал возможность дословного перевода и его художественную ценность. Плодом пушкинских подражаний был не столько перевод, сколько сотворчество, не вторичная, а новая жизнь в поэзии вечных тем, сюжетов и идей. Пушкин не только переводил, но, вдохновляясь оригиналом, творил сам. Для Пушкина (и тем более для Шекспира) чужой текст не имел абсолютной ценности, не имел абсолютной завершенности — он был материалом собственного творчества, источником поэтического вдохновения. Как верно заметила по этому поводу Т. Г. Мальчукова, «степень свободы в передаче подлинника, дозволяемая поэту, традиционно считается больше той, которая допустима для переводчика» (Мальчукова 1995, 326).

Остается открытым вопрос, сколь свободно Пушкин владел английским языком. Как показывает обсуждение этого вопроса (М. А. Цявловский, В. Набоков, Г. Гиффорд, М. А. Алексеев, Ю. Д. Левин,

<sup>399</sup> "Despite such a short life, Pushkin left a great literary heritage in verse and prose. In both he showed a rare capacity for adapting himself to others in order to adapt them to himself. He came under a number of literary influences, without however succumbing to any of them. Having absorbed and digested them, he thereby increased the wide range and peculiar originality of his own genius. The strongest influences came from England and were connected with the names of Byron, Shakespeare and Sir Walter Scott. Yet all of them, while acting as stimuli, were remodeled by Pushkin in his own image" (Lavrin 1973, 53).

А. А. Долинин), проблема до сих пор не решена. На наш взгляд, знание любого языка, в том числе и родного, относительно. Знание чужого языка обусловлено пониманием родной речи, наличием толковых и двуязычных словарей, живой традицией эстетического обучения языку носителями данного языка. В жизни Пушкина были все источники знаний, а недостатки некоторых компенсировались гениальной интуицией и сравнительным изучением оригинала и переводов на разные (прежде всего французский) языки. Бесспорен факт, что с середины 20-х годов Пушкин был одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и английской литературы, а перевод шекспировской комедии «Мера за меру» ("Measure For Measure") показывает, вопреки бытующему мнению, что знание английского языка у Пушкина было достаточным для его безупречного исполнения.

Следы шекспировских «штудий» обнаруживаются во многих произведениях Пушкина: они проявляются в цитатах и аллюзиях, в реминисценциях и мотивах, в идеях и образах, в заимствованиях драматической и повествовательной техники и секретов стихотворного ремесла, в усвоении шекспировских «антропологических принципов» в изображении характеров героев и его гениальных художественных открытий.

Обширен «шекспировский текст» русского поэта. Он установлен трудами нескольких поколений пушкинистов — и русских, и западных. При всей его неполноте даже в простом перечислении этот список огромен. Диалог Пушкина и Шекспира на этом уровне — безграничное поле интертекстуальности, на котором британский гений взрос для русского поэта на почве разных национальных культур — не только на английской, но и французской, немецкой, русской.

Объем «шекспировского текста» Пушкина значительно превзойден в критических интерпретациях исследователей. О Пушкине и Шекспире созданы, казалось бы, исчерпывающие труды. Глубокая постановка проблемы и обстоятельный анализ пушкинского изучения Шекспира дан в работах П. В. Анненкова, Н. И. Стороженко, М. Н. Розанова, Г. О. Винокура, М. П. Алексеева, Ю. Д. Левина, С. Герфорда, Г. Гиффорд, Я. Лаврина, А. П. Бриггса, Т. Шоу, И. Ронен и др.

Влияние Шекспира на Пушкина плодотворно и многообразно. Оно выходит за рамки литературных ассоциаций и реминисценций. Пушкинские «штудии» Шекспира обнаруживают духовную близость поэтов. Ученичество Пушкина имело глубокие мировоззренческие последствия: на многие личные и исторические события Пушкин стал смотреть «взглядом Шекспира».

В творчестве это особенно полно выразилось в «Борисе Годунове», «Маленьких трагедиях», но ярче всего уроки шекспировских «штудий» проявились в незавершенном переводе пьесы «Measure for Measure» и в последующей его трансформации в поэму «Анджело».

Незавершенный перевод «Меры за меру» был важным этапом творческой истории поэмы Пушкина. Его перевод меньше по объему многословного оригинала и других переводов Шекспира. Пушкин краток в выражении смысла «Меры за меру» как в переводе пьесы, так и в поэме «Анджело». Это отражает общую тенденцию поэтической эволюции Пушкина. В незаконченном переводе диалогов шекспировских героев и их реплик, в трактовке поэтических образов он адекватно передает смысл пьесы Шекспира.

Те же поэтические принципы создания текста использованы в поэме «Анджело». Черновики поэта свидетельствуют, что Пушкин перечитывал текст «Меры за меру» на английском языке и переводил отдельные фрагменты оригинального текста. По-видимому, у Пушкина был, как в других подобных случаях, подстрочный перевод пьесы Шекспира. На это указывают шекспировские образы, эпитеты, большие фрагменты пушкинского текста с сохранившейся грамматической и лексической структурой английского подлинника. Только при установке на перевод возможно столь близкое следование шекспировскому оригиналу, которое есть в пушкинской поэме.

Основной текст пушкинской поэмы является, по сути дела, вольным переводом драмы Шекспира «Мера за меру». Пушкин сокращает у Шекспира то, что кажется ему необязательным в развитии сюжета, он пересказывает драматические перипетии сюжета и запутанную риторику диалогов и монологов, из которых он выбирает самые интересные и выразительные фразы и переводит их поэтически совершенно и достаточно точно. Однако, несмотря на то, что текст поэмы Пушкина почти целиком состоит из слов, взятых из шекспировского оригинала, «Анджело» как бы соткан из образов, метафор, идиом, реплик героев шекспировской «Меры за меру», перед нами *оригинальное произведение русского поэта, который изменяет сюжет, жанр, фабулу, композицию, переосмысляет концепцию характеров, усиливает этический конфликт шекспировской драмы, дает поэме оригинальное название, вносит "русский дух" в "итальянский колорит" сюжета.*

В своей поэме Пушкин сократил количество персонажей шекспировской драмы: оставил девять вместо двадцати трех, перенес действие из конкретной Вены в абстрактный «один из городов Италии счастливой». Он отказался от комических сцен, грубого юмора, сделал стиль своей поэмы более строгим и сдержанным. Герцог Винченцио становится у Пушкина «предобрый» и «старым» Дуком, который не имеет корыстных побуждений испытать Анджело, он искренне считает, что ему пора уступить свое место более достойному. Начальная картина беззакония, порока и попустительства, сценически развернутая у Шекспира, уместается у Пушкина в несколько строк. Пушкин сократил до трех семь сцен с Луцио. Луцио Пушкина хотя и «повеса, вздорный враль», но удерживается от клеветы на Дука. У Шекспира бедный Клавдио — первая и единственная жертва, попавшая под горячую руку облеченного властью закона Анджело, у Пушкина разворачивается картина тирании

Закона. Эти изменения выявляют отличия в концепции характера Анджело у Пушкина и Шекспира. Пушкин возвышает своего героя до подлинного трагизма, тот тверд в своих государственных и этических принципах, он судит не только других, но и себя. Пушкин усугубляет вину соблазителя: у Шекспира Мариана – невеста–бесприданница, жениться на которой Анджело отказался под видом каких–то бесчестящих ее обстоятельств; у русского поэта Марьяна – брошенная жена Анджело. Лаконичная сцена суда над Анджело развивается у Пушкина с большим динамизмом, чем у Шекспира.

Поэма «Анджело» существует в неразрывном единстве творческого процесса поэта, она была одним из важных свершений в его художественном триумфе второй «болдинской осени» 1833 года, когда один за другим появляются признанные шедевры: «История Пугачева», поэма «Медный всадник», повесть «Пиковая дама», переводы двух баллад Мицкевича, лучшая из сказок «О рыбаке и рыбке», стихотворение «Осень». Создание поэмы в полной мере выражало общие тенденции развития творчества Пушкина и русской литературы: увлечение идеями народности, преодоление «ничтожества русской литературы», обретение национального достоинства, открытие реализма и историзма.

Работа над поэмой отвечала потребностям духовного развития Пушкина, в ней воплотились политические устремления и этические принципы, основанные на христианских добродетелях и ценностях. Его Дук (при естественном и понятном человеческом несовершенстве и противоречиях героя) олицетворяет идеал правителя–христианина. Пушкин нашел выразительные слова для представления своего героя:

«предобрый, старый Дук,  
Народа своего отец чадолюбивый,  
Друг мира, истины, художеств и наук». (V, 107)

В отличие от шекспировского персонажа, он более человечен и мудр.

Диалог с Шекспиром помог Пушкину обрести неповторимую глубину выражения смысла слова, понимания природы человека и власти, и именно поэтому «Анджело» лучшее произведение ученика, сумевшего превзойти в творческом состязании своего великого и любимого учителя, коим был для русского поэта британский гений.

## TIIVISTELMÄ

Työn aiheena on Puškin ja Shakespeare, erityisesti Shakespearen vaikutus venäläisen runoilijan tuotantoon, minkä merkitystä ja syvyyttä työssä tarkastellaan.

Työn metodologia on perinteinen. Vertailevaa historiallista ja typologista metodia sovelletaan taideteoksen tulkintaan hermeneutiikan näkökulmasta.

Pohdittavat kysymykset määrittävät myös tutkimuksen rakenteen. Ensimmäisessä luvussa asetetaan ongelma Puškinin shakespeareismista, selvitetään millä kielellä runoilija luki Shakespearea, kuinka hyvä oli hänen englannin kielen taitonsa ja miten Puškin ja hänen aikalaisensa ymmärsivät runomuotoisen käännöksen funktion. Toisessa luvussa käsitellään sitä, kuinka Shakespearen dramaturgian periaatteet ilmenivät Boris Godunov -näytelmässä. Kolmas luku keskittyy runoilijan aikalaiskritiikkiin ja tutkimuskirjallisuuteen. Erityisesti tarkastellaan sitä, miten niissä nähtiin Shakespearen vaikutus Puškinin Boris Godunov -näytelmän jälkeiseen tuotantoon. Neljännessä luvussa esitetään Angelo -runoelman tekstologinen analyysi suhteutettuna Shakespearen Mitta mitasta -näytelmään ja muiden kirjailijoiden siitä tekemiin käännöksiin. Tässä pohditaan myös Angeloä sekä käännöksenä että itsenäisenä teoksena. Lopussa kootaan yhteen keskeisimmät tutkimustulokset.

Byronin ja sitten Shakespearen löytäminen 1820-luvulla muutti Puškinin lukijanintressejä. Näiden kirjailijoiden lukeminen aluksi venäläisinä ja ranskankielisinä käänöksinä herätti runoilijassa halun opiskella englannin kieltä ja tutustua teoksiin alkukielellä. 1820- ja 30-luvuilla Puškin tutustui myös muihin englantilaisiin kirjailijoihin, mutta syvimmän vaikutuksen häneen teki Shakespeare. Kaksi neroa osoittautuivat sukulaissieluiksi, ja Puškin alkoi nähdä maailman ”Shakespearen silmin”, kuten hän itse tunnusti.

”Shakespeareismi”, minkä sanan otti käyttöön Puškinin ensimmäisen elämäkerran kirjoittaja P.V. Annenkov, ei ole ehkä kaikkein onnistunein, mutta se luonnehtii riittävän tarkasti (analogisesti usein käytetyn ”byronismi” sanan tavoin) Puškinin Shakespeare -harrastuksen maailmankatsomuksellista puolta. Näin Puškinin shakespeareismi merkitsee taiteellis-esteettistä ideamaailmaa, joka luonnehtii englantilaisen kirjailijan tapaa nähdä ja ymmärtää historiaa ja nykyaikaa, mennyttä että tulevaa. Juuri nämä seikat ovat luonteenomaisia Shakespearelle, ja juuri ne Puškin häneltä omaksui. Ne muuttivat runoilijan näkemystä historiasta, kirjallisuudesta ja elämästä sekä antoivat hänelle uusia taiteellisia kokemuksia.

Puškinin sanankäytön täsmällisyys ja osuvuus ovat hämmästyttäviä. Tuntuu kuin Puškin olisi ollut myös elämässään ja runoudessaan taideilmiö. Luomistyö merkitsee hänelle tekijän ja teoksen tajuamisen korkeinta astetta. Hänen henkilökohtaiset havaintonsa omista teoksistaan ylittävät merkityksensä, syvällisyytensä ja ilmaisuvoimansa puolesta niistä annetut tieteelliset arviot. Puškin selitti itseään paremmin kuin hänestä kirjoittaneet arvostelijat. Myös hänen omat arvionsa Shakespearesta ovat suuresti vaikuttaneet aiheesta kirjoittaneiden tutkijoiden näkemyksiin. Puškinin

kirjeestä ystävälleen N.N. Rajevskille ja Godunov –esipuheen luonnoksista löytyy draaman ongelmien syvälinen analyysi, tekijän tarkoitteiden, vaikutusten ja pyrkimysten selvitys sekä kielen tyyllivalintaan, runomittojen käyttöön ja omaperäisten henkilöhahmojen syntymiseen vaikuttaneet tekijät. Näiden kirjeiden, esipuheen luonnosten ja tekijän kommenttien käyttövoima on niin valtava, että niitä voidaan nimittää avaimeksi moniin Puškinin näytelmän ongelmiin. Runoilijan ideoista, ajatuksista ja sanoista löytyy viisautta ja syvähenkisyttä siinä määrin, että ne voivat loputtomiin ruokkia lukijoiden ajatusmaailmaa. Epäilemättä Puškin oli 1820-luvun puolivälistä alkaen yksi Venäjän merkittävimmistä Shakespearen ja englantilaisen kirjallisuuden asiantuntijoista ja ymmärtäjistä.

Venäläisen runoilijan Shakespeare –teksti on hyvin laaja. Tuon tekstin hahmottamiseen on osallistunut lukematon määrä venäläisiä ja länsimaisia tutkijoita. Ongelmaa käsitelleistä tutkijoista voidaan mainita mm. P.V. Annenkov, N.I. Storozenko, M.N. Rozanov, G.O. Vinokur, M.P. Aleksejev, Ju.D. Levin, C. Herford, H. Gifford, Ja. Lavrin, A.P. Briggs, T. Shaw ja I. Ronen. Puškinin Shakespeare –harrastuksen jälkiä löytyy monista hänen teoksistaan. Ne ilmenevät sitaatteina, alluusiona, palautumina ja motiiveina, ideoina, runokuvina, draaman ja kerronnan teknisinä lainauksina, runoasussa ja henkilökuvien antropologisina periaatteina ja monina taiteellisina novaatioina.

Puškinin Shakespeare-harrastus rohkaisi runoilijaa hänen poeettisissa ratkaisuisaan, jotka muistuttivat Shakespearen periaatteita, mutta eivät olleet niiden jäljittelyä. Puškinille oli ominaista hyödyntää varhemman kirjallisuuden saavutuksia. Monessa tapauksessa hän löysi niistä jotakin omaa tai muutti nerokkaalla tavalla vieraan omakseen, missä hänen tärkein opettajansa oli Shakespeare.

Selkein esimerkki Puškinin nerokkaasta oppimisesta hänen shakespeareisminsa alkuvaiheilta on näytelmä Boris Godunov. Venäläinen runoilija omaksui Shakespearen dramaattisuuden ja historiallisuuden, luonteiden kuvauksen, paradoksaalisuuden ja samalla taiteellisten ratkaisujen luonnollisuuden. Löydettyään kansallisvaikutteisuuden Shakespearelta hän löytää sen myös Venäjän historiasta. Englantilaisen näytelmäkirjailijan innoittamana hän kirjoittaa aidosti venäläisen draaman ja samalla kaikkein shakespeareilaisimman näytelmänsä Boris Godunovin, joka uutuutensa ja taiteellisten arvojensa ansiosta on vähintäänkin yhtä merkittävä kuin varhemmin aloitettu runomuotoinen romaani Jevgeni Onegin.

Shakespearen vaikutus Puškiniin oli hedelmällistä ja monipuolista. Siinä ei ollut kyse vain kirjallisista assosiaatioista ja muistumista. Puškinin Shakespeare-harrastus paljastaa molempien kirjailijoiden henkisen läheisyyden. Puškinin oppikaudella oli käännteentekevä maailmankatsomuksellinen vaikutuksensa. Hän alkoi tarkastella monia henkilökohtaisia ja historiallisia tapahtumia Shakespearen näkökulmasta. Samalla Puškinin shakespeareismi 1820-loppupuolelta alkaen oli luonteeltaan ”jatkavaa” eikä ”jäljittelevää”, kuten tutkija M.M. Pokrovski on osuvasti todennut.

Tämä Puškinin luomistyön piirre ilmeni Boris Godunov -näytelmässä ja ”pienoistragedioissa”, mutta selvimmin Mitta mitasta -näytelmän keskenjääneessä venäjännöksessä ja sen myöhemmässä muunnelmassa Angelo -runoelmassa.

Nykyään runoelman tekstihistoria ja sen kirjalliset lähteet on selvitetty. Lisäksi on tehty Shakespearen näytelmän ja Puškin runoelman kerronnan ja juonirakenteiden erojen vertaileva analyysi sekä pyritty tarkastelemaan kriittisesti Mitta mitasta -näytelmän käännöstä. Tästä huolimatta Puškinin itsensä Angelo -runoelmasta lausumat sanat kuulostavat tänäänkin ajankohtaisilta ja yllättäviltä. Hänen mukaansa ”Kriitikkomme eivät ole kiinnittäneet huomiota tähän teokseen ja luulevat, että se on huonoja tuotoksiani, vaikka en ole kirjoittanut mitään parempaa”.

Puškin on lyhytsanainen Mitta mitasta -näytelmän käännöksessä samoin kuin Angelo -runoelmassakin. Vaikka yleisesti ollaan sitä mieltä, että hänen englannin kielen taitonsa oli puutteellinen, niin kääntäjän työstään hän selviytyi loistavasti. Keskenjääneellä näytelmäkäännöksellä oli merkittävä osa runoelman syntyhistoriassa. Puškin on lakoninen sekä näytelmän että Angelo -runoelman-mukaelman-käännöksen sisällön ilmaisemisessa. Tämä on Puškinin evoluution yleinen tendenssi.

Molempien teosten runolliset periaatteet ovat samankaltaiset, ero on vain siinä, että Angelo on näytelmästä poiketen sankarikeskeinen. Tällaisen ratkaisun ainutlaatuisuus on selvä, tosin vieraan juonen omaperäinen käsittely kätkee pyrkimyksen käännöksen kongeniaalisuuteen, nerolliseen vastaavuuteen, joka on eräs runoelman piirteistä. Puškin ei ainoastaan innostunut Shakespearen teoksesta, vaan pyrki lähestymään sen tekijää ryhtymällä hänen kääntäjäkseen. Näin Puškinin runoelman teksti on Mitta mitasta -näytelmän vapaa käännös eli kuten tutkija A. Dolinin toteaa, runoelma ”ei ole vain runoilijan tekemä vapaa muunnelma, vaan valikoitu Shakespeare-käännös”. Runoilija vierastaa alkuteoksen ja useiden sen käännösten monisanaisuutta. Hän on äärimmäisen lakoninen. Puškin välittää Shakespearen tekstin yleisen merkityksen mahdollisimman selvästi ja tarkasti. Hän poistaa kuitenkin toistoja, monia henkilöhahmoja ja repliikkejä. Puškin lyhentää kaiken sen, mikä on hänestä juonen kannalta tarpeetonta. Hän välittää omin sanoin juonen dramaattiset käänteet, dialogien ja monologioiden vaikeaselkoisen kaunopuheisuuden. Hän valitsee kaikkein kiinnostavimmat fraasit ja kääntää ne runollisesti ja riittävän tarkasti.

Miltei kaikki Puškinin runoelman sanat löytyvät Shakespearelta. Angelon teksti koostuu Mitta mitasta -näytelmän kuvista, metaforista, idiomeista ja näytelmähenkilöiden repliikeistä. Tästä huolimatta, paradoksaalista kyllä, me luemme Puškinin muunnelmaa kuin alkuperäistä venäläisen runoilijan teosta, jossa juoni, genre, faabeli, kompositio on muutettu, henkilöiden luonteet muokattu uudelleen, Shakespearen näytelmän eettistä konfliktia vahvistettu ja runoelmalle on annettu uusi nimi, mikä kaikki yhdessä toi teokseen ”venäläisen hengen” juonen tarjoaman ”italialaisen koloriitin” sijasta. Puškin teki

”vertaiskäännöksen” Shakespearen näytelmästä ja hänen omaperainen runoelmansa Angelo on myös kaunokirjallisen kääntämisen mestarinäyte.

Runoelma Angelo on vuoden 1833 syksyn eli tunnetun toisen Boldinon syksyn suuria taiteellisia voittoja. Tuolloin yksi toisensa jälkeen hänen kynästään ilmestyivät tunnustetut mestariteokset – Pugatševin kapinan historia, runoelma Vaskiratsastaja, novelli Patarouva, puolalaisen runoilijan Adam Mickiewiczin kaksi runokäännöstä, parhain runoilijan saduista Satu kalastajasta ja kalasta ja runo Syksy.

Runoelma heijasti Puškinin tuotannon ja Venäjän kirjallisuuden yleisiä tendenssejä, joita olivat kansanomaisuus, venäläisen kirjallisuuden aliarvostamisen voittaminen ja kansallisen itsetunnon kehittäminen sekä realismin ja historiallisuuden vakiinnuttaminen kirjallisuudessa. Runoelman kirjoittaminen vastasi Puškinin henkisten tarpeiden kehitystä, ja siinä ilmenivät poliittiset pyrkimykset ja kristillisiin arvoihin perustuvat eettiset periaatteet.

Puškinin Shakespearen kanssa käymä dialogi merkitsi sanan erityisen syvällisen merkityksen löytämistä, ihmisluonnon ja vallan välisten suhteiden ymmärtämistä. Siksi Angelo on Shakespearen venäläisen oppilaan paras teos, koska tämän onnistui voittaa luomiskilvassa suuri ja arvostettu opettaja, jollaisena Puškin näki englantilaisen neron.



## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В., Аверинцев С. С., 1994. Категория поэтики в смене литературных эпох. В кн.: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва, 3–38.
- Айдинян С. А. 1999. Пушкин и русское зарубежье. В изд.: *Дельфис*. № 4(20), 98–99.
- Аладьин Е. 1831. «Борис Годунов». В изд.: *С.-Петербургский Вестник*. Т. I. № 2, 62–64.
- Алексеев М. П. 1931. Проблема художественного перевода. В изд.: *Труды Иркутского гос. ун-та*. Т. XVIII, вып. 1. Иркутск. (Отдельное изд.: Алексеев М. П. 1931. Проблема художественного перевода. Вступительная лекция в Иркутском гос. университете 15 декабря 1927 г.).
- Алексеев М. П. 1965. К истории написания имени Шекспира в России В кн.: *Проблемы современной филологии*. Сборник статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. Москва: Изд. АН СССР, 304–313.
- Алексеев М. П. 1972. Пушкин. *Сравнительно-исторические исследования*. Ленинград: Наука.
- Алексеев М. П. 1987. *Пушкин и мировая литература*. Отв. ред. Г. П. Макогоненко, С. А. Фомичев. Ленинград: Наука.
- Анастасий, митр. 1991. [Грибановский Александр] *Пушкин в его отношении к религии и Православной Церкви*. 2-е изд. Москва: Гудок.
- Анастасьев Н. 1999. Бывают странные сближенья... В изд.: *Вопросы литературы*. № 5, 127–141.
- Андреева И. С., Боброва Л. А. 1999. А. С. Пушкин и православие: (Обзор). В изд.: *Религия и общество: Реф. сб. ИНИОН*. Москва, 61–86.
- Аникст А. 1972. *Теория драмы в России от Пушкина до Чехова*. Москва: Наука.
- Анненков 1855. Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. В кн.: *Пушкин. Сочинения*. Т. 1. Санкт-Петербург.
- Анненков П. В. 1998. *Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху*. Минск: Лимариус.
- Анненков П. В. 1999. *Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина*. Москва: ТЕРРА-Кн. клуб.
- Арденс Н. Н. 1939. *Драматургия и театр А. С. Пушкина*. Москва: Сов. писатель.
- Аринин В. И. 1998. *Неразгаданные тайны Пушкина*. Москва: Современник.
- Аронов А. А. 2000. Пушкин и отечественная культура. В кн.: *Проблемы информационной культуры: Сб. ст. Вып. 9. А. С. Пушкин в информационном пространстве России*. Ч. 1. Москва: МГУКИ, 8–17.

- Артамонов С. Д. 1968. Монтень, Шекспир, Пушкин. Филиация идей. В кн.: *Писатель и жизнь*. Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. Вып. 5. Москва, 142–155.
- Архангельский А. Н. 1999. *Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии*. Москва: Высшая школа.
- Астафьева О. В. 1990. Пушкин и Шекспир: (Своеобразие интерпретации античного источника). В кн.: *Время и творческая индивидуальность писателя*. Межвуз. сб. научн. тр. Ярославль, 41–48.
- Ахматова А. А. 1958. «Каменный гость» Пушкина». В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. II. Москва – Ленинград: Изд. АН СССР, 185–196.
- Батюшков Ф. Д. 1900. Пушкин и Расин («Борис Годунов» и «Аталия»). В кн.: *Памяти Пушкина*. Сб. ст. Санкт-Петербург, 1–34.
- Бахтин М. М. 1979. *Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского*. Киев: Next.
- Бахтин М. М. 2002. *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва: Русские словари, ЯСК.
- Белинский В. Г. 1953–1959. *Полное собрание сочинений*: В 13-ти т. Москва: Изд-во АН СССР, Т. I–XIII.
- Белкин Д. И. 1980. О некоторых структурных особенностях болдинской поэмы А. С. Пушкина «Анджело». В кн.: *Болдинские чтения*: [1979]. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 96–102.
- Белый А. 1996. «Отшельники хвалы ему поют» («Каменный гость»). В кн.: *Московский пушкинист*. Вып. II. Москва: Наследие, 57–82.
- Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. 1991. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (Судьба личности – судьба культуры). В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. XIV Ленинград: Наука, 73–94.
- Боброва М. Н. 1939. К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов». В изд.: *Литература в школе*. № 2, 69–80.
- Бонди С. М. 1941. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. В кн.: *Пушкин – родоначальник новой русской литературы*. Сб. научно-исследовательских работ. Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 365–436.
- Бонди С. М. 1983. *О Пушкине*: Статьи и исслед. 2-е изд. Москва: Худож. лит.
- Бонди С. 1986. Шестистопный ямб Пушкина. В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. XII. Москва–Ленинград: Наука, 2–28.
- Бонди С. М. 1996. Драматический стих Пушкина. В кн.: *Контекст. Литературно-теоретические исследования 1993*. Отв. Ред. А. В. Михайлов. Москва: Наследие, 352–394.
- Бочаров С. Г. 1974. *Поэтика Пушкина*: Очерки. Москва: Наука.
- Бочаров С. Г. 2000. "Мировые ритмы" и наше пушкиноведение. В изд.: *Новый мир*. № 12, 203–209.
- Бэлза И. Ф. 1962. Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина). В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. IV. Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 237–266.

- Ванновский А. 1989. Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина: (Загадка мести за душу). Предисл. П. В. Палиевского. *Пушкинист*. Вып. 1., Сост. Г. Г. Красухин. Москва: Современник, 380–402.
- Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. 1972. *Сквозь «умственные плотины». Из истории книги и прессы пушкинской поры*. Москва: Книга.
- Вацуро В. Э. 2000. *Пушкинская пора*: Сб. статей. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Вейдле В. В. 1991. Пушкин и Европа. В изд.: *Русская речь*. № 3, 31–42.
- Вересаев В. 1990. *Сочинения*: В 4-х т. Т. I–IV. Москва.
- Верховский Н. П. 1937. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина. В кн.: *Западный сборник*. Т. I. В. М. Жирмунский. (Ред.) Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 187–226.
- Вершинина Н. Л. 1981. К вопросу об источниках поэмы «Граф Нулин». В кн.: *Проблемы современного пушкиноведения*. Ленинград: ЛГПИ, 91–101.
- Ветловская В. Е. 1995. Чистая английская шекспировская манера! В изд.: *Русская литература*. № 2, 131–139.
- Виноградов А. К. 1928 Мериме в письмах к Соболевскому. Москва.
- Виноградов В. В. 1939. Неизвестные заметки Пушкина в «Литературной газете» 1830 г. В кн.: *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 4–5. Москва–Ленинград: Изд. АН СССР, 453–476.
- Виноградов В. В. 1941. *Стиль Пушкина*. Москва: ГИХЛ.
- Винокур Г. О. 1935 Комментарий к «Борису Годунову». В кн.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. VII. Л.: Изд-во АН СССР, 385–505.
- Винокур Г. О. 1936. Кто был цензором «Бориса Годунова»? В кн.: *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 1. Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 203–214.
- Винокур Г. О. 1999. *Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина*. Москва: Лабиринт, «Брандес».
- Владимирский Г. Д. 1939. Пушкин — переводчик. В кн.: *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. Т. 4–5. Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 300–330.
- Волк С. С. 1958. *Исторические взгляды декабристов*. Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Волькенштейн В. 1960. *Драматургия*. Изд. испр. и доп. Москва: Сов. писатель.
- Вольперт Л. И. 1983. «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля: «Арап Петра Великого» и «Арманс». В изд.: *Болдинские чтения [1982]*. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 56–66.
- Вольперт Л. И. 1986. Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. XII. Москва–Ленинград: Наука, 200–222.
- Вяземский П. А. 1984. *Эстетика и литературная критика*. М.: Искусство.

- Гаспаров Б. М. 1999. *Поэтический язык А. С. Пушкина как факт истории русского литературного языка*. Санкт-Петербург: Академ. проект.
- Гаспаров М. Л. 1995. *Избранные статьи*. Москва.
- Гершензон М. О. 1926. *Статьи о Пушкине*. Со вступ. ст. Л. Гроссмана. Москва: ГАХН, 42—50.
- Гершензон М. О. 1990. Мудрость Пушкина. В кн.: *Пушкин в русской философской критике*. Москва: Книга, 207—243.
- [Глинка С.] 1831. Разговор о Борисе Годунове А. С. Пушкина. В изд.: *Дамский Журнал*. № 10. Ч. 33. 1831. № 6; № 6, 93—95; № 10, 151—154.
- Гозенпуд А. А. 1967. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова». В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. V. Пушкин и русская культура. Москва—Ленинград, 339—356.
- Гозенпуд А. А. 1969. Из истории общественно-литературной борьбы 20—30-х годов XIX в. («Борис Годунов» и «Дмитрий Самозванец»). В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. VI. Реализм Пушкина и литература его времени. Москва—Ленинград: Наука, 252—275.
- Гордин А. М. 1962. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина». В кн.: *Пушкин и его время*. Вып. 1. Ленинград: Изд. Гос Эрмитажа, 232—245.
- Горницкая Н. С. 1967. Пушкин и русская оперная классика. В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. V. Пушкин и русская культура. Москва—Ленинград: Наука, 278—305.
- Городецкий Б. П. 1936. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина. В кн.: *«Борис Годунов» А. С. Пушкина*. Сборник статей под общ. ред. К. Н. Державина. Ленинград, 9—41.
- Городецкий Б. П. 1953. *Драматургия Пушкина*. Москва—Ленинград: Изд. АН СССР.
- Городецкий Б. П. 1967. Кто же был цензором «Бориса Годунова» в 1826 году? В изд.: *Русская литература*. № 4, 109—119.
- Городецкий Б. П. 1969. *Трагедия Пушкина «Борис Годунов»*. Комментарий. Ленинград: Просвещение.
- Горшков А. И. 2000. *А. С. Пушкин в истории русского языка: Пособие для учителя*. Москва: Дрофа.
- Греч Н. И. 1840. *Чтения о русском языке*. Ч. 1—2. Санкт-Петербург: Ч. II.
- Гривенко А. Н. 2002. Самовыражение константа романтического периода: опыты А. С. Пушкина. В кн.: *Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века: Эпоха романтизма*. Учеб. Пособие. Москва: Флинта; Наука.
- Григорьев А. 1855. Замечания об отношении современной критики к искусству. В изд.: *Москвитянин*. № 13—14.
- Гринбаум О. Н. 2000. *Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале «Онегинской строфы» и русского сонета)*. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербург. ун-та.
- Гроссман Л. 1958. *Пушкин*. М.: Молодая гвардия.
- Грот Я. К. 1899. *Пушкин, его лицейские товарищи и наставники*. Изд. 2-е. Санкт-Петербург.

- Гуковский Г. А. 1957. *Пушкин и проблема реалистического стиля*. Москва: Гослитиздат.
- Гуковский Г. А. 1965. *Пушкин и русские романтики*. Москва: Худ. лит.
- Давыдов С. 1992–1993. Пушкин и христианство. В изд.: *Transactions of the Association of Russian–American Scholars in U. S. A.*, vol. 25. New York, 67–94
- Данилевич И. В. 1999. Поэтика "Маленьких трагедий" А. С. Пушкина: К соотношению художественного пространства и мотива смерти. В кн.: *Книга и печатное дело: Сб. науч. тр. Санкт–Петербург, 93–100.*
- Данилевский Р. Ю. 1999. *Пушкин и Гете. Сравнительное исследование*. Санкт–Петербург: Наука.
- Дарвин М. Н., Тюпа В. И. 2001. *Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания*. Новосибирск: Наука.
- Дебрецени П. 1995 (1996). *Блудная дочь: Анализ художеств. прозы Пушкина: [Пер. с англ. ]*. Санкт–Петербург: Акад. проект.
- Дельвиг А. А. 1934. *Полное собрание стихотворений*. Ред. и прим. Б. Томашевского. Ленинград: Изд. Писат. в Л.
- Долинин А. А. 1992. Заметка к проблеме "Пушкин и Шекспир: (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)". А. Мальц. (Отв. ред.) В кн.: *Сборник статей к 70–летию проф. М. Ю. Лотмана*. Тарту: ТГУ, 183–189.
- Долинин А. А. 2001. Пушкин и Англия. В изд.: *Всемирное Слово: Международный журнал*. № 14. Ленинград, 44–51.
- Достоевский Ф. М. 1984. Пушкин (Очерк.) Произнесено 8 июня в заседании Общества любителей российской словесности (Дневник писателя на на 1880 г.). В кн.: *Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 26*. Ленинград: Наука, 136–149.
- Дружинин А. В. 1867. *Собрание сочинений*. С примеч. автора. Т. VII. Н. В. Гербель. (Ред.) Критика и библиография. 1850–1860. Санкт–Петербург.
- Дурьлин С. Н. 1951. *Пушкин на сцене*. Москва: Изд. АН СССР.
- Есаулов 1995. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд. ПетрГУ.
- Есипов В. М. 1996. О замысле "Графа Нулина". В кн.: *Московский пушкинист*. Вып. II. Москва: Наследие, 7–29.
- Жирмунский В. М. 1937. Пушкин и западные литературы. В кн.: *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. Т. III. Москва–Ленинград: Изд. АН СССР, 66–103.
- Житель Сивцева Вражка. 1834. Письмо к издателю. В изд.: *Молва*. № 24, 370–375.
- Жуковский В. А. 1960. *Собрание сочинений: В 4–х т. Т. 1–4*. М., Л.: ГИХЛ.
- Загорский М. 1940. *Пушкин и театр*. Санкт–Петербург: Искусство.
- Захаров Н. В. 1998. Пушкин и Шекспир («Measure for Measure» и «Анджело»). В кн.: *Филологические исследования*. Петрозаводск: Изд–во ПетрГУ, 1998, 5–27.

- Зелинский Ф. 1903а. Мотив разлуки. Овидий — Шекспир — Пушкин. В изд.: *Вестник Европы*. № 10, 542–562.
- Зелинский Ф. 1903б. О трагедии «Антоний и Клеопатра». В кн.: *Сочинения Шекспира*. Т. IV. С. А. Венгерова. (Ред.) Санкт-Петербург: Изд. Брокгауза-Ефрона, 212–226.
- Зелинский Ф. 1911–1916. *Из жизни идей*. Науч.-попул. статьи проф. Петрогр. ун-та Ф. Зелинского. Изд. 3-е. Т. 1–2. Петроград.
- Зелинский Ф. 1922. *Возрожденцы*. Научно-популярные ст. по всеобщей литературе. Вып. 1. Петроград: Academia.
- Иезуитов А. Н. 1998. История и Библия. В изд.: *Наука в России*. № 6, 67–70.
- Иезуитова Р. В., Левкович Я. Л. 1999. *Пушкин и Петербург: Страницы жизни поэта*. Санкт-Петербург: Спец. литература.
- Ильин И. А. 1990. Пророческое призвание Пушкина. В кн.: *Пушкин в русской философской критике*. Москва: Книга, 328–355.
- Исхаков Х. И. 1998. *Пушкин и религия*. Москва: Изд-во журн. "Москва".
- Касаткина В. Н. 2001. *Романтическая муза Пушкина*. Москва: Изд-во МГУ.
- Катышева Д. Н. 1989. *Театр поэта*. Москва: Сов. Россия.
- Кибальник С. А. 1995. Тема случая в творчестве Пушкина. В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Том XV. Санкт-Петербург: Наука, 60–75.
- Кибальник С. А. 1998. *Художественная философия Пушкина*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Киреевский И. В. 1911. *Полное собрание сочинений*: В 2-х т. Т. II. Москва.
- Козмин Н. 1900. *Взгляд Пушкина на драму*. Санкт-Петербург.
- Комиссаров В. Н. 1999. *Современное переводоведение*. Курс лекций. Москва: Изд. «ЭТС».
- Кони А. Ф. 1906. *Очерки и воспоминания. Публичные чтения, речи, статьи и заметки*. Санкт-Петербург.
- Корш Ф. Е. 1898. Разбор вопроса о подлинности окончания "Русалки". В изд.: *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук*. Т. III. Кн. 3, 633–785.
- Косталевская М. 1996. Дуэт, диада, дуэль ("Моцарт и Сальери"). В кн.: *Московский пушкинист*. Вып. II. Москва: Наследие, 40–56.
- Кошелев В. А. 2000. *Пушкин: история и предание*. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Красухин Г. 1989. Что человек может: Повесть А. С. Пушкина «Анджело». В изд.: *Сибирские огни*. № 6, 149–162.
- Кугель А. Р. 1934. *Русские драматурги*. Очерки театрального критика. Москва.
- Кудряшов К. В. 1990. *Александр Первый и тайна Федора Козьмича*. <Б. м.>.
- Кулагин А. В. 1985. Пушкинское стихотворение «Из Barry Cornwall» и его английский источник. В изд.: *Болдинские чтения [1984]*. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во.
- Кулешов В. И. 1994. *Пушкин: Жизнь и творчество*. М.: Скифы.
- Купреянова Е. Н. 1981. А. С. Пушкин. В кн.: *История русской литературы: В 4 т. Т. 2*. Ленинград: Наука, 235–323.

- Лапкина Г. А. 1965. *На афише. Пушкин*. Москва–Ленинград: Искусство.
- Левин Ю. Д. 1961. В. К. Кюхельбекер – автор «Мысли о Макбете». В изд.: *Русская литература*. № 4, 191–192.
- Левин Ю. Д. 1965. Русский романтизм. На путях к реалистическому истолкованию Шекспира. В кн.: Шекспир и русская культура. М. П. Алексеев. (Ред.) Москва – Ленинград: Наука, 201–406.
- Левин Ю. Д. 1966. «Волшебной ночи» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России. В кн.: *Русско-европейские литературные связи*. Сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. Москва–Ленинград: Наука, 83–92.
- Левин Ю. Д. 1968. Об источниках поэмы Пушкина "Анджело". В изд.: *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. Т. XXVII. Вып. 3. Москва: Наука, 255–258.
- Левин Ю. Д. 1969. Метафора в «Скупом рыцаре». В изд.: *Русская речь*. № 3, 17–20.
- Левин Ю. Д. 1972. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма. В кн.: *Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы*. Ленинград: Наука, 222–284.
- Левин Ю. Д. 1974. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Том VII. Пушкин и мировая литература. Москва–Ленинград: Наука, 59–85.
- Левин Ю. Д. 1988. *Шекспир и русская литература XIX века*. М. П. Алексеев. (Ред.) Ленинград: Наука.
- Левитг Маркус Ч. 1994. *Литература и политика: пушкинский праздник 1880 года*: [Пер. с англ.]. Санкт–Петербург: Акад. проект.
- Левичева Т. И. 2001. *Письма А. С. Пушкина Южного периода: 1820–1824. Проблемы текстологии*. 2-е изд., испр., доп. Москва: Наука.
- Леец Г. А. 1980. *Абрам Петрович Ганнибал*. Биогр. исслед. Таллин: Ээсти раамат.
- Лернер Н. О. 1929. *Рассказы о Пушкине*. Ленинград: Прибой.
- Лернер Н. О. 1935. «Пушкинологические этюды» XI. Из отношения Пушкина к Шекспиру. В кн.: *Звенья*. Т. V. Москва–Ленинград: Academia, 44–187.
- Листов В. С., Тархова Н. А. 1983. Труд Н. А. Голикова «Деяния Петра Великого...» в кругу источников трагедии «Борис Годунов». В кн.: *Временик Пушкинской комиссии*. 1980. Ленинград: Наука, 113–118.
- Лотман Л. М. 1996. Комментарии к «Борису Годунову». В кн.: А. С. Пушкин «Борис Годунов», трагедия. Предисловие, подготовка текста, статья «Творческая история пьесы» С. А. Фомичева. Санкт–Петербург: Академический проект.
- Лотман Ю. М. 1960. П. А. Вяземский и движение декабристов. В изд.: *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та*. Тарту, 24–142.
- Лотман Ю. М. 1962. Идейная структура «Капитанской дочки». В изд.: *Пушкинский сборник*. Псков, 3–20.

- Лотман Ю. М. 1973. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело». В изд.: *Пушкинский сборник*. Псков, 3–23.
- Лотман Ю. М. 1995. *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ.
- Лузянина Л. Н. 1988. *Своеобразие реализма А. С. Пушкина 1830–х годов*: Учеб. пособие по спецкурсу. Москва: МГПИ.
- Лузянина Л. Н. 1989. Жанровое своеобразие поэмы А. С. Пушкина «Анджело». В кн.: *Поэзия А. С. Пушкина и ее традиции в русской литературе XIX – начала XX века*: Межвуз. сб. науч. тр. Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. Москва, 63–73.
- Майков Л. Н. 1899. *Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки*. Санкт-Петербург. Макогоненко Г. П. 1974. *Творчество А. С. Пушкина в 1830–е годы: 1830 – 1830*. Ленинград: Худож. лит.
- Макогоненко Г. П. 1982. *Творчество А. С. Пушкина в 1830–е годы: 1833 – 1836*. Ленинград: Худож. лит.
- Мальчукова Т. Г. 1995. *Филология как наука и творчество*. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ.
- Мальчукова Т. Г. 1997–2001. *Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина*. Ч. 1–3. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ.
- Мартынова Н. В. 1985. *Конфликт в поэмах А. С. Пушкина 1830–х годов («Тазит», «Анджело», «Медный всадник»)*: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва.
- Мейерхольд В. Э. 1936. Пушкин – режиссер. Доклад, сделанный в Госинституте искусствоведения. В изд.: *Звезда*. № 9, 205–211.
- Мейлах Б. С. 1958. *Пушкин и его эпоха*. Москва: Гослитиздат.
- Мейлах Б. С. 1964. «Загадочная» поэма Пушкина. В изд.: *Неделя*. 6 декабря.
- Мейлах Б. С. 1974. Пушкинская концепция развития мировой литературы. (К постановке вопроса). В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 7. Пушкин и мировая литература. Москва–Ленинград: Наука.
- Мейлах Б. С. 1975. Талисман. Книга о Пушкине. Москва: Современник.
- Мережковский Д. С. 1990. Пушкин. *Пушкин в русской философской критике, конец XIX – первая половина XX в.* Москва: Книга, 92–160.
- Микушевич В. 1967. К вопросу о романтическом переводе. В изд.: *Актуальные проблемы теории художественного перевода*. Материалы всесоюзного симпозиума: В 2–х т. Т. 1–2. Москва.
- Модзалевский Б. Л. 1910. Библиотека Пушкина: Библиографическое описание. В кн.: *Пушкин и его современники*. Вып. IX–X. Санкт-Петербург.
- Морозов П. О. 1908. «Граф Нулин». В кн.: *Пушкин А. С. Собрание сочинений*. С. А. Венгерова. (Ред.) Т. II. Санкт-Петербург, 387–392.
- Мурьянов М. 1995. Пушкин на путях к познанию сущности театра. В изд.: *Вопросы литературы*. № 6.



- Мюир К. 1966. Шекспир и политика. *Шекспир в меняющемся мире*. Москва: Прогресс, 113–140.
- Набоков В. В. 1999. *Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина*. Перевод с английского. А. Н. Николюкин (Ред.). М.: НПК "Интелвак".
- Набоков В. В. 1996. *Лекции по русской литературе*: [Пер. с англ.]. Предисл. Ив. Толстого. Москва: Независимая газ.
- Надеждин Н. И. 1830. О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии. В изд.: *Вестник Европы*. Ч. CLXX, № 1, 3–37; № 2, 122–151.
- Наумлюк М. В. 2000. Пушкин и зарубежная литература. В изд.: *Учен. зап. юбил. науч. конф. проф.-препод. состава МГПИ (15–19 ноября 1999 г.)*. Т. 2. Мурманск, 60–64.
- Небольсин С. А. 1999. *Пушкин и европейская традиция*. Москва: Наследие.
- Неклюдова М. 2000. «Милость/ правосудие»: о французском контексте пушкинской темы. В изд.: *Пушкинские чтения в Тарту. Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г.* Тарту.
- Немзер А. С. 1999. "Евгений Онегин" и творческая эволюция Пушкина. В изд.: *Одиссей: Человек в истории*. '99. Москва: Наука, 285–300.
- Немировский. И. В. 1991. Идеиная проблематика стихотворения Пушкина "Кинжал". *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. XIV. Ленинград: Наука, 195–204.
- Непомнящий В. С. 1998. Послесловие. «Еже писах, писах». В кн.: Позов А. *Метафизика Пушкина*. Москва: Наследие, 307–314.
- Непомнящий В. С. 1999а. *Поэзия и судьба: Книга о Пушкине*. Москва.
- Непомнящий В. С. 1999б. *Пушкин. Русская картина мира*. Москва: Наследие.
- Никольский Б. А. 1938. Пушкин и Шекспир. В изд.: *Méorial des festivités qui ont eu lieu à Genève en 1937 pour célébrer le centenaire de la mort du poète russe Alexandre Pouchkine*. Genève, Comité Pouchkine, 122–132.
- Нусинов И. М. 1941. *Пушкин и мировая литература*. Москва: «Советский писатель».
- Нусинов И. М. 1958. *История литературного героя*. Москва: Гослитиздат.
- Одоевский В. Ф. 1956. *Музыкально-литературное наследие*. Москва: Музгиз.
- Переверзев В. Ф. 1982. *Гоголь. Достоевский. Исследования*. Сост. В. В. Переверзев. Москва: Сов. писатель, 406–416.
- Петрунина Н. Н. 1962. О повести «Станционный смотритель». В кн.: *Пушкин Исследования и материалы*. Т. VI. Москва — Ленинград: Изд. АН СССР.
- Петрунина Н. Н. 1987. *Проза Пушкина. Пути эволюции*. Ленинград: Наука.
- Пинский Л. 1971. *Шекспир: Основные начала драматургии*. Москва: Изд. Худ. лит.
- Плетнев П. А. 1988. *Статьи. Стихотворения. Письма*. Москва: Советская Россия.
- Плутарх 1963. *Сравнительные жизнеописания: В 3-х т.* Т. I–III. Москва: Изд-во АН СССР.
- Позов А. 1998. *Метафизика Пушкина*. Москва: Наследие.

- Покровский М. М. 1910. Шекспиризм Пушкина. В кн.: Пушкин. Сочинения. Т. IV. Санкт-Петербург: Изд. Брокгауз и Ефрон, 1–20.
- Покровский М. М. 1909. Пушкин и римские историки. В кн.: *Сборник статей, посвященных В. О. Ключевскому*. Москва, 478–486.
- [Полевой Кс. А.] 1837. Александр Сергеевич Пушкин. В изд.: *Живописное обозрение*. Ч. 3, 77–80.
- Полевой Кс. А. 1888. Записки. Санкт-Петербург.
- Полевой Н. А. 1839. Очерки русской литературы. Ч. 1–2. Санкт-Петербург.
- Полевой Н. А., Полевой Кс. А. 1990. *Литературная критика*. Статьи и рецензии. Ленинград: Худож. лит.
- Пресняков А. Е. 1924. *Александр I*. Петроград: Изд. Брокгауз и Ефрон.
- Пушкин А. С. 1834. Анджемо. В кн.: *Новоселье*. Ч. 2. Санкт-Петербург, 49–80.
- Пушкин А. С. 1835. Анджемо. В кн.: *Поэмы и повести Александра Пушкина*. Часть вторая. СПб., 187–221.
- Пушкин А. С. 1916. *Сочинения, изд. Имп. Академии наук*. Т. IV. Лирические стихотворения (1825–1827). Под ред. П. Морозова. Петроград.
- Пушкин А. С. 1918. *Граф Нулин, снимок с издания 1827 г.* Ред. самим А. С. Пушкиным. С прил. ст. М. О. Гершензона. Москва: М. и С. Сабашниковы.
- Пушкин А. С. 1926–1935. *Письма*. Под ред. и с прим. Б. Л. Модзалевского. Т. I–III. Москва–Ленинград: ГИЗ–Academia.
- Пушкин 1936. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. I. Ю. Г. Оксман. (Ред.) Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Пушкин А. С. 1937–1959. *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*. Т. I–XVI. Москва – Ленинград: Изд. АН СССР.
- Пушкин 1974. *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 7. Пушкин и мировая литература. Москва–Ленинград: Наука.
- Пушкин А. С. 1977–1979. *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 томах*. Изд. 4–е. Т. 1–10. Ленинград: Наука.
- Пушкин. 1979. *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 9. Москва–Ленинград: Наука.
- Пушкин 1990. *Пушкин в русской философской критике, конец XIX – первая половина XX в.* Москва: Книга.
- Пушкин А. С. 1996а. *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 томах*. Т. 18 (дополн.). М.: Воскресение.
- Пушкин А. С. 1996б. *Пушкин А. С. Рабочие тетради*. Т. V. Санкт-Петербург – Лондон.
- Пушкин 1996с. *Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827*. В. Э. Вацура, С. А. Фомичев. (Под общ. ред.) Санкт-Петербург.
- Пушкин 1998. *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников*. Т. 1–2. СПб.: Академический проект.
- Пушкин 1999. *Пушкин и его современники*. Сб. науч. трудов. Вып. 1(40). Санкт-Петербург: Академический проект.
- Пушкинист 1989. *Пушкинист*. (Вып. 1) Сост. Г. Г. Красухин. Москва: Современник.

- Рассадин А. П. 2001. Симбирский фон поэмы А. Пушкина «Анджело». *Карамзинский сборник. Россия и Европа: диалог культур*. Ульяновск, 216–222.
- Рассадин Ст. 1977. *Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция*. Москва: Искусство.
- Реизов Б. 1964. Шекспир и эстетика французского романтизма. («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо). В кн.: *Шекспир в мировой литературе*. Москва–Ленинград: Худож. лит., 157–197.
- Рейнблат А. И. 1999. Бугарин и III Отделение с 1826–1855 гг. В изд.: *Новое литературное обозрение*. № 40 (6), 158–186.
- Розанов В. В. 1990. *Сочинения*. Москва: Советская Россия.
- Розанов М. Н. М. 1930. Об источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте». В кн.: *Пушкин*. Сб. II. Ред. Н. К. Пиксанова. Москва–Ленинград: ГИЗ, 111–142.
- Розанов М. Н. М. 1934. Итальянский колорит в "Анджело" Пушкина. В кн.: *Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова*. Ленинград: Изд. АН СССР, 377–389.
- Ронен И. 1997. *Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов»*. Москва: ИЦ-Грант.
- Рукою Пушкина 1935. *Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты*. Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. Москва – Ленинград: Academia.
- Сайтанов В. А. 1979. *Пушкин и английские поэты Озерной школы*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва.
- Сандомирская В. Б. 1966. Поэмы. В кн.: *Пушкин: Итоги и проблемы изучения*. Москва–Ленинград: Наука, 354–406.
- Саруханян А. П. 1997. Введение. В кн.: *Английская литература XX века и наследие Шекспира*. Москва: Наследие, 4–20.
- Сахаров В. И. 1979. Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском. В кн.: *Пушкин Исследования и материалы*. Т. IX. Москва–Ленинград: Наука, 294–231.
- Сидоренко К. П. 1999. *Пушкинское слово в интертекстовой динамике*: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Санкт-Петербург.
- Сидяков Л. С. 1978. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин». К эволюции пушкинского стихотворного повествования. В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. VIII. Ленинград: Наука, 5–21.
- Сидяков Л. С. 1979. «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник». (К характеристике художественных исканий Пушкина второй болдинской осени). *Болдинские чтения*. [1978]. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 4–15.
- Скатов Н. Н. 1987. *Русский гений*. Москва: Современник.
- Слонимский Ю. И. 1963. *Мастерство Пушкина*. Москва: Гослитиздат.
- Соловьева О. С. 1964. *Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года*. Краткое описание. Москва–Ленинград: Наука.
- Сомов В. П. 2001. Вольтер в поэтическом сознании Пушкина. В изд.: *Наука в России*. № 4, 75–81.

- Спасский Ю. 1937. Пушкин и Шекспир. В изд.: *Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук*, № 2–3, 413–430.
- Средний-Камашев И. Еще раз о «Борисе Годунове», стихотворении А. С. Пушкина. В изд.: *Сын Отечества*. 1831. № 145, 100–115, 170–180.
- Сталь Ж., де. 1989. *О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями*. Москва: Искусство.
- Старк В. П. 2000. *А. С. Пушкин и творчество В. В. Набокова*: Дис. в форме науч. докл. д-ра филол. наук. Санкт-Петербург.
- Степанов В. П. 1975. Убийство Павла I и «вольная» поэзия. В кн.: *Литературное наследие декабристов*. Ленинград: Наука.
- Стерн Л. 1968. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М.: Худож. лит.
- Стороженко Н. 1880. Отношение Пушкина к иностранной словесности. *Венок на памятник Пушкину*. Санкт-Петербург, 223–227.
- Сурат И., Бочаров С. Г. 2002. *Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества*. Москва: Языки славянской культуры.
- Сурат И. З. 1999. *Пушкин: Биография и лирика. Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики*. Москва: Наследие.
- Телетова Н. К. 1981. *Забытые родственные связи А. С. Пушкина*. Ленинград: Наука.
- Тимашева О. В. 1999. Анализ одного стихотворного перевода А. С. Пушкина из Андре Шенье. В изд.: *Вопросы филологии*. № 2, 65–69.
- Тимофеев С. 1886. Шекспир и Пушкин. В изд.: *Дело*. № 5, 231–252.
- Тимофеев С. 1887. *Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд*. Москва.
- Тихомиров С. 1988. *Русско-зарубежные литературные связи*: Учеб. пособие. Киев, 12–34.
- Тойбин И. М. 1976. *Пушкин: Творчество 1830-х гг. и вопросы историзма*. Воронеж: Изд. Воронежского ун-та.
- Тойбин И. М. 1969а. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов. *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 6. Реализм Пушкина и литература его времени. Москва-Ленинград: Наука, 35–59.
- Тойбин И. М. 1969б. *Творчество Пушкина 1830-х годов и вопросы историзма*. Автореф. Дисс. ... докт. филол. наук. Ленинград.
- Томашевский Б. В. 1927а. Пушкин и итальянская опера. В кн.: *Пушкин и его современники*. Вып. XXXI–XXXII. Л.: АН СССР. С. 49–50.
- Томашевский Б. В. 1927б. Французская мелодрама начала XIX века. В кн.: *Временник Отдела словесных искусств*. Вып. 2. Поэтика. Л.: Academia, С. 55–82.
- Томашевский Б. В. 1956–1961. *Пушкин*. Т. 1–2. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Томашевский Б. В. 1960. *Пушкин и Франция*. Ленинград: Советский писатель.

- Томашевский Б. В. 1978. Примечания. В кн.: Пушкин А. С. *Полное собрание сочинение: В 10-ти т. Т. 7.* Ленинград: Наука.
- Трофимов Е. А. 1999. *Метафизическая поэтика Пушкина.* Иваново: Иванов. гос. ун-т.
- Трофимов Ж. А. 1999. *Симбирские дни Пушкина: Исследования и находки.* Ульяновск: Печатный двор.
- Трубачев С. С. 1889. *Пушкин в русской критике 1820–1880.* Санкт-Петербург: Изд. А. С. Суворина.
- Трубе Л. 1984. «С английского»: О загадке одной пушкинской пометы. В изд.: *Вопросы литературы.* № 4, 273–275.
- Тургенев И. С. 1961. *Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. Письма. Т. II.* Москва-Ленинград.
- Турьян М. 1983. Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского. В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI.* Ленинград: Наука, 174–191.
- Тынянов Ю. Н. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино.* М.: Наука, 93–116.
- Удодов Б. Т. 1999. *Пушкин: художественная антропология.* Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та.
- Урнов Д. М. 1966. *Пушкин и Шекспир (1830-е гг.).* Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва.
- Урнов М. В., Урнов Д. М. 1968. Споры о Шекспире. Пушкин и Шекспир. *Шекспир. Движение во времени.* Москва: Наука, 116–148.
- Фаустов А. А. 2000. *Авторское поведение Пушкина.* Очерки. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т.
- Федоров А. В. 1983. *Основы общей теории перевода. (Лингвистические проблемы).* М.: Высшая школа.
- Фомичев С. А. 1981. Философская повесть А. С. Пушкина «Анджело». В изд.: *Известия АН СССР. Серия литературы и языка.* Т. 40. № 3. Москва, 205–210.
- Фомичев С. А. 1986. *Поэзия Пушкина: Творческая эволюция.* Под ред. Д. С. Лихачева. Ленинград: Наука.
- Фомичев С. А. 1995. Предисловие. В кн.: Пушкин А. С. «*Борис Годунов*». С комментариями Л. М. Лотман. Санкт-Петербург: Академический проект, 5–22.
- Хализев В. Е. 1999. *Теория литературы.* Москва: Высшая школа.
- Холмская О. П. 1959. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры. В кн.: *Мастерство перевода.* Москва: Советский писатель, 305–367.
- Худошина Э. И. 1984. *Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина: («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»):* Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ленингр. гос. пед. ин-т. Ленинград.
- Худошина Э. И. 1987. *Жанр стихотворной повести в творчестве Пушкина ("Граф Нулин", "Домик в Коломне". "Медный всадник"): Учебное пособие.* Новосибирск: Изд. НГПИ.

- Цявловский М. А. 1913. Пушкин и английский язык. В кн.: *Пушкин и его современники*. Т. 5. Вып. XVII–XX. Санкт-Петербург., 48–73.
- Цявловский М. А. 1991. *Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799–1826*. 2-е изд., испр. и доп. Ленинград: Наука.
- Цявловский М., Цявловская Т. 2000. *Вокруг Пушкина: Дневники. Статьи. Филологическое наследие*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Черкасский С. Д. 2002. Два гения – один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело»). *Пушкин и его современники*. Вып. 3 (42). Санкт-Петербург: Академический проект, 80–104.
- Черняев Н. И. 1900. *Критические статьи и заметки о Пушкине*. Харьков.
- Чуйко В. 1881. Шекспир и Пушкин. В изд.: *Отклик*. Санкт-Петербург.
- Чумаков Ю. Н. 1999. Стихотворная поэтика Пушкина. Санкт-Петербург: Гос. Пушкин. театр. центр.
- Шатобриан Ф. Р., де. 1982 Опыт об английской литературе. В кн.: *Эстетика раннего французского романтизма*. М.: Искусство.
- Шевырев С. 1841. Сочинения А. Пушкина. Томы 9, 10 и 11. В изд.: *Москвитянин*. Ч. V. № 9, 236–270.
- Шекспир В. 1787. *Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекспира*. Пер. Н. М. Карамзина. Москва.
- Шекспир 1902. *Полное собрание сочинение*. Т. III. Санкт-Петербург.
- Шекспир В. 1937. *Полное собрание сочинений*: В 8-ми т. Т. I–VIII. Москва–Ленинград: Academia.
- Шекспир У. 1957–1960. *Полное собрание сочинений: В 8 т.* Под общей ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 1–8. Москва: Искусство.
- Шекспир В. 1968. *Трагедии. Сонеты*. Перевод с англ. Б. Пастернака, С. Маршака. Москва: Худ. лит.
- Шекспир У. 1992. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. 1. М.: Интербук.
- Шекспир У. 2000. *Комедии*. Пер. с англ. М. Зенкевича, М. Донского, П. Мелковой, Т. Щепкиной–Куперник. Москва: Изд-во ЭКСМО–Пресс.
- Шекспир У 2001. *Комедии и трагедии*. Пер. с англ. О. Сороки. Москва: Аграф.
- Шенбаум С. 1985. *Шекспир. Краткая документальная биография*. Перевод с английского А. А. Аникста и А. Л. Величанского. Москва: Прогресс.
- Шляпкин И. А. 1903. *Из неизвестных бумаг А. С. Пушкина*. Санкт-Петербург.
- Шокина О. Ю. 2001. *Муза поэта: Образ Музы в творчестве А. С. Пушкина*. Новосибирск: Изд-во СО РАН.
- Шоу Дж. Т. 2002. *Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии*. Пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. Москва: Языки славянской культуры.
- Штейн А. 1977. Пушкин и Шекспир. В кн.: *Шекспировские чтения*. 1976. Под ред. А. А. Аникста. Москва: Наука, 149–175.
- Щеголев П. Е. 1931. *Из жизни и творчества Пушкина*. Изд. 3-е. Т. 2. Москва–Ленинград: ГИХЛ.

- Эйдельман Н. Я. 1984. *Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта*. Москва: Сов. писатель.
- Эйхенбаум Б. М. 1937. О замысле «Графа Нулина». В кн.: *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 3. Москва–Ленинград, 349–357.
- Эммет О. 1999. «Евгений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция). В кн.: *Пушкин и теоретико–литературная мысль*. Москва.
- Энгельгардт Б. М. 1916. Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма. В кн.: *Пушкинист*. Историко–литературный сборник под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. II. Петроград, 1–158.
- Эткинд Е. Г. 1963. *Поэзия и перевод*. Москва–Ленинград: Сов. писатель.
- Эткинд Е. Т. 1965. *Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики*. Автореферат дисс. ... доктора филологических наук. Ленинград.
- Эткинд Е. Г. 1973. *Русские поэты–переводчики от Тредьяковского до Пушкина*. Ленинград: Наука.
- Яковлев Н. В. 1917. Последний литературный собеседник Пушкина (Бари Корнуоль). В кн.: *Пушкин и его современники*. Вып. XXVIII. Петербург, 5–28.
- Яковлев Н. В. 1926. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. В кн.: *Пушкин в мировой литературе*. Ленинград: ГИЗ, 113–159.
- Якубович Д. П. 1928. Реминисценции из Вальтера Скотта в «Повестях Белкина». В кн.: *Пушкин и его современники*. Вып. XXXVII. Т. 10. Ленинград, 100–118.
- Якубович Д. П. 1936. Перевод Пушкина из Шекспира. В кн.: *Звенья*. Т. VI. Москва: Academia, 144–148.
- Bayley, J. 1971. *Pushkin: a Comparative Commentary*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bennett, J. W. 1966. *Measure for Measure as Royal Entertainment*. N. Y. and London: Columbia University Press.
- Briggs, A. D. P. 1983. *Alexander Pushkin. A Critical Study*. Croom Helm, London & Canberra, Barnes & Noble Books, Totowa, New Jersey.
- Buland, M. 1912. *The presentation of time in the Elizabethan drama*. N. Y.
- Cross, S. H. and Ernest J. Simmons (eds.) 1937. *Centennial Essays for Pushkin*. Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press.
- Emerson, C. 1986. *Boris Godunov: transpositions of a Russian theme*. Bloomington: Indiana University Press.
- Evdokimova, S. 1999. *Pushkin's Historical Imagination*. New Haven; London.
- Gibbons, B. 1991. (ed.), *Measure For Measure*, The New Cambridge Shakespeare; Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibian, G. 1951. "Measure for Measure" and Pushkin's "Angelo". In: *PMLA*, vol. LXVI, № 4, 429–431.

- Gifford, H. 1947. Shakespearean elements in «Boris Godunov». In: *Slavonic and East European review*, v. XXVI, № 66, 152–160
- Greenleaf, M. 1994. *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford University Press, Stanford, California.
- Herford, C. H. 1925. A Russian Shakespearean. In: *Bulletin of John Rylands Library*, v. IX, № 2, 453–480.
- Kreft, B. 1952. *Puskin in Shakespeare*. Ljubljana.
- Lavrín, J. 1947. *Puskin and Russian Literature*. London, 140–160
- Mably, G. B. de. 1794–1795. De l'étude de l'histoire. Collection complète des Œuvres, t. XII. Paris, l'an III. 1794–1795.
- Mirsky, D. S. 1926. Pushkin. New York: Haskell House Pub. Ltd.
- Pokrowskij, M. 1907. Puschkin und Shakespeare. *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, Jg. XLIII, 169–209.
- Reynolds, E. 1936. *Early Victorian Drama, 1830–1870*. Cambridge.
- Sambeek-Weideli, B. van. 1990. *Wege Meisterwerks: Die russische Rezeption von Pushkins "Evgenij Onegin"*. Bern/ Frankfurt am Main – New York. Paris: Lang.
- Sandler St. 1989. *Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile*. Stanford.
- Schlegel, A. W. 1814. *Cours de littérature dramatique*. 3 vols. Paris–Genève, 1814.
- Shakespeare, W. 1863. *The Dramatic Works of Shakespeare*, printed from the text of S. Iohnson, G. Steevens, and I. Reed. (Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe). Routledge: London.
- Shakespeare, W. 1994. *Measure For Measure*. Edited by John F. Andrews. Textual revisions, revisions notes, introduction, note on text, chronology by J. M. Dent, Charles E. Tuttle, Everyman, London – Vermont.
- Shakespeare, W. 1978. *The Complete Works of William Shakespeare*, Introduction by Dr Bretislav Hodek. Spring Books, 18th impression 1978 by The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Shaw, J. T. 1991. Romeo and Juliet, local color, and "Mniczek's Sonnet" in "Boris Godunov". In: *Slavic and East European Journal*. V. 35. № 1. Spring, 1–35.
- Shaw, J. T. 1994. *Pushkin's poetic's of the unexpected. The nonrhythmed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrhythmed poetry*. Slavic Publishers, Inc.
- Staël, G. de 1880. *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris, 1880.
- Staël, G. de 1904. *Dix années d'exil*. Ed. Nouvelle. Paris, 1904.
- Stevenson, D. L. 1966. The Historical Dimension in Measure for Measure: The Role of James I in the Play. In: *The Achievement of Shakespeare's Measure for Measure*. Ithaca, N. Y., 134–166.
- Terras, V. 1991. *A History of Russian literature*. Yale university, New York.
- Vickery, W. 1974. Pushkin's Andzhelo: a Problem Piece. In: *Mnemozina studia litteraria in honorem V. Setchkarev*. Fink Verlag, Munich, 325–339.
- Wain, J. 1978. *The Living World of Shakespeare*. London, Macmillan.



Wolff, T. 1952. A. Shakespeare's influence on Pushkin's dramatic work.  
*Shakespeare survey*, v. V, 93-105.