

Літературна класика: сучасний погляд

УДК 821.161.1

Тибор Бароти

«СОПЕРНИКИ» РИЧАРДА ШЕРИДАНА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИСТОЧНИК «БАРЫШНИ- КРЕСТЬЯНКИ» А. С. ПУШКИНА

Статтю присвячено компаративному дослідженню комічного в творах Шерідана та Пушкіна. В статті аналізуються літературні алюзії, сюжетні мотиви, творча інтерпретація образів комедії Шерідана в новелі Пушкіна.

Ключові слова: комічне, комедія, новела, компаративний, пародія, маска

Статья посвящена сравнительному изучению комического в произведениях Шеридана и Пушкина. В статье анализируются литературные аллюзии, сюжетные мотивы, творческая интерпретация образов комедии Шеридана в новелле Пушкина.

Ключевые слова: комическое, комедия, новелла, компаративный, пародия, мотив, маска

The article deals with comparative investigation of comic in works by Sheridan and Pushkin. The article studies literary allusions, system of plot motives and artistic interpretation of Sheridan's images in Pushkin's story.

Key words: comic, comedy, story, comparative, parody, motive, mask

Постановка проблеми. Стимулом виникнення питання, вказаного в заголовку даної статті, послужило одне висказування з загальновідомого праці англійського філософа Бертрана Рассела, згадане в комедії англійського коміка: «Начало романтизма в Англії можна бачити в працях сатириків. В «Соперниках» Шерідана (1775) героїня скорше готова вийти заміж за бідного чоловіка по любові, ніж за багатого, щоб доставити задоволення її опікуну і його батькам. Але багатий, якого вони обрали, добивається її любові, сватається до неї під чужим іменем, притворюючись бідняком» [13, 698]. Нескільки вище, характеризуючи сентиментально-романтичне світоу-

приятие, автор пишет: «Предполагалось, что бедный обладает большей добродетелью, чем богатый. Мудрец представлялся как человек, который отказывается от развращенности двора, чтобы наслаждаться мирными радостями непритязательного деревенского существования. Как преходящее настроение эту направленность можно найти у поэтов почти всех периодов» [13, 693]. В связи с приведенным высказыванием Б. Рассела, характеризующего движение сентиментализма и романтизма на Западе, возникает проблема, связанная с особенностями указанного явления в русской литературе, в частности — в раннем творчестве В. А. Жуковского («К Нине»), К. Н. Батюшкова («Мои пенаты»), а также А. С. Пушкина («Деревня»).

Цель данной статьи — проследить рецепцию комедии английского драматурга в одной из «Повестей Белкина» А. С. Пушкина. Имя Шеридана было известно в России в первой половине XIX века. Автор сравнительно-литературного исследования, академик М. П. Алексеев, в «Указателе имен» приводит двенадцать случаев творческой встречи представителей русской культуры с творчеством Шеридана, осуществленной благодаря частым встречам А. И. Тургенева с Томасом Муром, автором книги о Шеридане, переведенной с английского языка на французский [1, 735–875]. Надо отметить, что «Воспоминания» Томаса Мура о Шеридане находились и в личной библиотеке Пушкина [9, 487].

Общеизвестно постоянное восхищение Пушкина творчеством своего предшественника-современника — Байрона, хотя Пушкин нередко явно или неявно отличает свое творчество, свою манеру от байроновского стиля. Известный пример такого авторского самоопределения путем подчеркивания разницы своей и байроновской творческой манеры мы находим в пятьдесят шестой строфе первой главы романа «Евгений Онегин». А в сорок третьей строфе, когда он пишет о том, что Онегин не мог стать писателем, мы читаем:

«И не попал он в цех задорный
Людей, о коих не сужу,
Затем, что к ним принадлежу».

В приведенных строках мы склонны видеть скрытую творческую полемику с Байроном, ведь английский поэт в свою очередь не оказался таким «коллегиальным» по отношению к своим собратьям-поэтам: в своих *«Сатирах»*, как например, в *«Вальсе»* 1812 года, а также в *«Видении в день страшного суда»* 1821 года, он с язвительной иронией пишет о современных ему поэтах за исключением двух любезных ему авторов: французской писательницы *Госпожи Сталь* и *Шеридана*.

«Соперники» — первая комедия Шеридана, она была написана в 1775 году. «Основной прием, — как пишет автор вступительной статьи к русскому изданию драм Шеридана Ю. Кагарлицкий, — это сопоставление контрастирующих образов, положений, сцен... Согласно этому принципу, соединены в комедии трезвый и веселый капитан Абсолют и мечтательная Лидия Лэнгвш, мечтательный Фокленд и трезвая Джулия. Контрастируют между собой не только характеры внутри каждой пары, но и сами пары» [7, 13]. Далее, для сравнительного анализа *«Соперников»* Шеридана и *«Барышни-крестьянки»* Пушкина из контрастирующих пар любовников мы рассмотрим всего лишь пары Лидия — капитан Абсолют — с точки зрения комического сюжета и в своих основных элементах, отражающихся в произведениях Пушкина. «Лидия Лэнгвш, — пишет автор вступительной статьи, — девица, начитавшаяся сентиментальных романов, мечтает о «рае в шалаше». Любовь для нее — вся во внешних атрибутах романтической страсти: в свиданиях при луне, похищении, венчании в далекой шотландской деревушке. «Грубая, скучная» реальность для нее не существует... Живя в мире иллюзий, она осуждена на такой же иллюзорный роман с несуществующим прапорщиком Беверлеем» [7, 14].

Уже из первых реплик первой картины первого действия ясно вырисовывается исходное положение: капитан Абсолют, сын вельможи властного сэра Энтони Абсолюта, и прапорщик — одно и то же лицо. Это потому, что, как говорит его прислуга: «любовь, .. как пишут в книгах, еще со дней Юпитера прибегала к маскарадам и переодеваниям» [15, 41]. Молодой человек выдает себя за бедного прапорщика, потому что его возлюбленной нравится бедный прапорщик и бедность, «а

узнай только она, что он сын и наследник сэра Энтони Абсолюта, баронета, с тремя тысячами фунтов дохода, — пропало дело» [15, 41].

Во второй картине по диалогам Лидии со своей служанкой Люси мы можем познакомиться с чтениями героини: с названиями книг «чувствительной литературы»: «Награда за постоянство», «Ошибки сердца», «Роковая связь», «Слезы чувствительности» и т. п. Из диалога Джулии и Лидии становится ясно, что Лидия ведет переписку со своим возлюбленным, Беверлеем, и что ее тетка, хотя в свою очередь она тоже ведет тайную любовную переписку (а к окончанию комедии она оказывается опасной интриганткой), перехватила переписку. Тетка, миссис Малопрот, ведет себя весьма важно и употребляет слова и выражения, значение которых ей неизвестно. Непослушание Лидии и миссис и сэру Энтони возникает как вредное следствие чтения. Миссис считает, что ее племянница обязана выйти замуж за кого она ей прикажет. Сэр Энтони и миссис решают женить сына сэра Энтони, капитана Абсолюта, на мисс Лидии: намерения опекунов, собственно говоря, совпадают с намерениями влюбленных, но — как далее становится ясным — Лидия готова бежать с бедным прапорщиком Беверлеем и не соглашается выходить замуж за того же человека. Как говорит капитан: «... при таких препятствиях, как согласие родных, обычная, скучнейшая свадебная церемония, и то, что я богат» [15, 53]. У переодетого капитана, у его второго «я» с маской Беверлея, оказывается соперник Акр, а далее и сэр Люциус (в результате любовных интриг и притязаний тетушки, которая между тем ведет переписку от имени Лидии). Но для капитана, влюбленного в Лидию, самым «опасным» и «беспощадным» соперником оказывается его второе, иллюзорное «я» — бедный прапорщик Беверлей. Разговор отца и сына Абсолютов весьма комичен, когда отец, предлагая сыну независимость и богатство, умоляет сына полюбить свою собственную возлюбленную и жениться на ней [15, 60–61]. В этих диалогах первой картины второго действия сэр Энтони решительно настаивает на своем праве решить о браке сына: «Если ты по истечению этого срока безоговорочно согласишься на все мои условия, и исполнишь,

что бы я тебе ни приказал, ну, тогда я тебя со временем, может быть, прощу; если же нет — ... я тебя прокляну. Я лишу тебя наследства! Я в порошок тебя сотру!...» [15, 62].

В начале третьего действия капитан размышляет о создавшейся ситуации: «Забавная история, однако! Мой батюшка намерен принудить меня, жениться на той самой девушке, с которой я собираюсь бежать!» [15, 66]. И не менее комичная ситуация, когда в третьей картине старая тетушка, перехватившая письмо прапорщика Беверлея, адресованное Лидии, жалуется капитану на его соперника. В разговоре с миссис Малопрот капитан продолжает двойную игру: зная решительность Лидии быть похищенной, он прибегает к хитрости: «Пусть они доведут свой заговор до конца; дайте мне бежать, я же в это время устрою так, что молодца задержат, и вместо него сам похищу ее» [15, 74]. Но он не может еще «сбросить маску» и завладеть своей «прекрасной добычей», потому что у его возлюбленной «капризный нрав» [15, 75].

В этой же картине с миссис Малапроп капитан обманывает Лидию, утверждая, что он явился к тетушке под именем капитана Абсолюта, и Лидия, еще ничего не подозревая, продолжает с ним разговаривать, принимая его за того же Беверлея. Он говорит ей о грузе богатства в любви, об отречении от всех светских забав, о красоте лишений и о ярком пламени чистой любви на мрачном фоне бедности [15, 76].

Во второй картине четвертого действия, наконец, разоблачается двойная игра капитана Джека Абсолюта когда он вместе с отцом появляется у миссис Малопрот и Лидии. Лидия продолжает видеть в молодом человеке своего возлюбленного Беверлея, но вскоре маска падает, и выясняется, что капитан Абсолют и прапорщик Беверлей — одно и то же лицо. Лидия же с горестью понимает, что никакого похищения не будет, что она пренебрегает согласием родственников и разрешением на брак и называет капитана низким притворщиком, обманщиком.

Влюбленные в знак разочарования взаимно возвращают друг другу хранимые ими портреты, таким актом выражая несоответствие их оригиналу. Разоблачение интриг в конце четвертого акта, кажется, кончилось полным разочарованием, ис-

чезновением любви, о котором свидетельствуют слова и Лидии: «Тетушка, вы приказывали мне выкинуть из головы Беверлея. Вот он перед вами. Отныне я повинуюсь вам: с этой минуты я отказываюсь от него навсегда. (*уходит*)» [15, 93], и капитана: «Стоило мне плести эту интригу! Хорошую награду получил я за все мои ухищрения. Ах, маленькая предательница! Я и не думал, что ее романтизм дойдет до такой чертовской нелепости. О проклятие! Я вне себя! Я готов перерезать глотку... себе... или кому-нибудь другому с величайшим удовольствием!» [15, 94].

В последнем, пятом действии, Лидия с разочарованием говорит о потерянных романтических декорациях своей любви, но весть о готовящейся дуэли не оставляет ее в покое: все действующие лица сходятся на месте назначенной дуэли, чтобы предотвратить лишнее кровопролитие: разоблачаются и интриги тетушки и вместо драки Лидия опять предлагает свою руку капитану с просьбой вернуть ей его любовь [15, 111].

«*Барышня-крестьянка*» представляет собой последнюю, пятую повесть из цикла «*Повести покойного Ивана Петровича Белкина*». Как и другие произведения Пушкина, завершающиеся болдинской осенью («*Евгений Онегин*», «*Маленькие трагедии*»), и повести Белкина глубоко «литературны» — достаточно вспомнить о «*Метели*» или о «*Станционном смотрителе*». Литература, занятие чтением не менее, чем в «*Соперниках*» Шеридана, играют важную роль и в «*Барышне-крестьянке*». По поводу жизни в деревне уездных барышень мы читаем: «Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные нашим красавицам» [11, VI, 147] В незаконченном произведении Пушкина, «*Роман в стихах*» в третьем письме Лизы к Саше мы находим аналогичную ситуацию (жить в деревне, читать), но героиня, размышляя над прочитанным романом, приходит к очень важному, с нашей точки зрения, соображению: «Надобно жить в деревне, чтоб иметь возможность прочитать хваленую Клариссу.. Чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внучек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом? Между тем роль

женщин не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения... а в женщинах — они основаны на чувстве и природе, которые вечны» [11, VI, 63]. Если приведенную мысль пушкинской героини применить к персонажам «*Соперников*» Шеридана, то обнаружится, что воплощением модных в то время сентиментально-романтических идей является не капитан, а Лидия. Капитан же, стремясь отвечать ее вкусам, только «равняется» на век, «переодевается», надевает маску. Зависимость от моды или обнаружение истинного, настоящего человеческого содержания — вечный пушкинский вопрос. В восьмой строфе восьмой главы «*Евгения Онегина*» возвращение Онегина на светский раут сопровождается вопросами: с какой маской он явился, или он уже сбросил маску, пришел к себе, т.е. вернулся, наконец, к своей традиции, к своей культуре:

«Все тот же ль он иль усмирился?
Иль корчит также чудака?
Скажите, чем он возвратился?
Что нам представит он пока?
Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет иной.
Иль просто будет добрый малый,
Как вы да я, как целый свет?
По крайней мере, мой совет:
Отдать от моды обветшалою.
— Знаком он вам? — И да и нет» [11, VI, 63].

Достоевский в своей речи о Пушкине в «*Цыганах*» Пушкина уже обнаруживает «русское решение вопроса, «проклятого вопроса», по народной вере и правде: «Смирись, гордый человек, и прежде всего, сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего, потрудись на родной ниве», вот это решение по народной правде и народному разуму. «Не вне тебя правда, а в тебе самом: найти себя в себе, подчини себя себе,

овладей собой, и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен, как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя, и поймешь, наконец, народ свой и святую правду его. Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам ее недостоин, злобен и горд, и требуешь жизни даром, даже и не предполагая, что за нее надобно заплатить» [6, 51–52].

Несколько ниже, говоря уже об уникальной способности Пушкина перевоплощаться в чужую национальность, Достоевский видит не только пророческое явление, но и выражение «национальной русской силы», «народности его поэзии». «... Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?» [6, 64]. Достоевский и петровскую реформу видит с точки зрения возвышенной цели всечеловеческого воссоединения: «...Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, значит только ... стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите» [6, 65].

Приведенные выше слова Достоевского русский религиозный философ Н. А. Бердяев в своей монографии о Достоевском называет мессианизмом [2, 119]. Слова Достоевского о «правде народной», а также об «истине народной и истине в народе» философ называет «религиозным народничеством», опасным и полным противоречий [2, 120].

Философ пишет об опасности и противоречивости мессианского сознания Достоевского: «Мессианская вера внесена в мир древнееврейским народом, избранным народом Божиим, среди которого должен был явиться Мессия. И никакого другого мессианизма, кроме мессианизма еврейского, не существует. Еврейский мессианизм был оправдан явлением Христа. Но после явления Христа в пределах христианского мира невозможно уже мессианское сознание народа. Избранный народ Божий есть все христианское человечество. Народы име-

ют свои миссии, свое призвание. Мессианизм еврейский был основан на исключительном сближении и отождествлении религиозного и национального... Еврейский народ не был одним из народов среди народов, это — единственный народ Божий, он призван к делу мирового спасения, к уготовлению Царства Божьего на земле» [2, 120].

Для доказательства противоречивости «религиозного народничества» Бердяев приводит цитату из диалога двух персонажей романа Достоевского, Ставрогина и Шатова: «Тогда Ставрогин задает Шатову роковой вопрос: «Веруете вы сами в Бога или нет? Шатов залепетал в испуге: «Я верую в Россию, я верую в ее православие... я верую в тело Христово... я верую, что новое пришествие совершится в России...» «А в Бога? — в Бога?» — настаивает Ставрогин. «Я... буду веровать в Бога». В этом изумительном диалоге Достоевский сам изобличает ложь религиозного народничества, религиозного народопоклонства, изобличает опасность народнического мессианского сознания. Многие русские люди поверили в народ раньше, чем в Бога, и через народ хотят прийти к Богу» [2, 122].

Н. А. Бердяев в своей книге *«Русская идея»* пишет о существовании русской идеи, соответствующей «характеру и призванию русского народа»: «Русская идея — эсхатологическая, обращенная к концу. Отсюда русский максимализм. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению. Русские люди любовь ставят выше справедливости. Русская религиозность носит соборный характер... . Известно, что главный праздник русского православия есть праздник Пасхи. Христианство понимается прежде всего, как религия Воскресения» [3, 255].

О способности Пушкина перевоплощаться до Достоевского пишет уже Гоголь в своих *«Выбранных местах...»*, в письме тридцать первом под названием: *«В чем же, наконец, существо русский поэзии и в чем ее особенность»*. Гоголь пишет о Пушкине: «На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внеш-

ней... Чтение поэтов всех народов и веков порождало в нем тот же отклик. Герой испанский Дон-Жуан,... Гетев «Фауст»,... Суровые терцины Данта внушали ему мысль в таких же терцинах и в духе самого Данта изобразить поэтическое младенчество свое в Царском селе... Чистота и безыскусственность взошли в ней (т. е. в *Капитанской дочке*. — прим. Т. Б.) на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной... и простое величие простых людей — все не только сама правда, но еще как бы лучше ее. Так оно и быть должно: на то и призванье поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возратить нам в очищенном и лучшем виде. Все показывало в Пушкине, что он на то был рожден и к тому стремился» [5, VI, 344–348]. Приведенная Гоголем характеристика пушкинского творчества напоминает характеристику Гоголем *творчества вообще*, данную в «*Авторской исповеди*»: «...Нужно, чтобы в создание его жизнь сделала какой-нибудь шаг вперед и чтобы он, постигнувши современность, ставши в уровень с веком, умел обратно воздать ему за наученье себя наученьем его... Возратить людей в том же виде, в каком и взял, для писателя-творца даже невозможно: это дело сделает лучше него тот, кто, владея беглою кистью, может рисовать всякую минуту все, что проходит пред его глазами, не мучимый и не тревожимый внутри ничем» [5, VI, 443]. Гоголь действительно категорически отказывается от «рисования всякую минуту того, что проходит перед глазами», т. е. от «подражания природе» и как пишет в лирическом авторском отступлении начала седьмой главы «*Мертвых душ*», он продолжает писать всю громадно несущуюся жизнь, озирая ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые слезы», «ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что делая пропасть между ним и кривляньем балаганного скормороха!» [5, VI, 127–128].

Может быть, Гоголь не совсем прав: современный суд не только его «*высокого, восторженного смеха*», т. е. необходимой

для его комическо-сатирического изображения «глубины душевной» не признает, но он не признает и *высокого лирического движенья*», потому что не замечает, что источником *глубины душевной*, необходимой и для творчества посредством *возвышенного смеха* или *возвышенного лирического движенья*, является тот же эсхатологизм русской идеи, русской культуры, т.е. ее обращенность к концу, ее стремление ко всеобщему спасению, указанное в вышеприведенной цитате из «*Русской идеи*» Бердяева.

С приведенными выше словами Гоголя о «правде» изображения Пушкина, о том, что она «не только самая правда, но еще как бы лучше ее», рифмует диалог «Друга и Поэта» из стихотворения Пушкина 1830-го года «*Герой*», имеющего подзаголовок «*Что есть истина?*» В стихотворении, представляющем собой диалог между Поэтом и Другом, разговор ведется о том, кому, по их мнению, среди известных им лиц принадлежит *слава*? Само собой разумеется, в ходе диалога рядом со словом «истина» — ведь эпиграф взят из тридцать восьмого стиха восемнадцатой главы Евангелия от Иоанна — приобретает трансцендентное значение и слово «слава». В 36-м стихе Иисус подчеркивает не земной, а трансцендентный характер Своего Царства: «Царство Мое не от мира не от мира сего... но ныне Царство Мое не отсюда». В следующем, 37-м стихе, Иисус открывает Пилату тайну своей миссии: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» [10, 125].

Русская идея, как пишет Бердяев, идея эсхатологическая, устремленная ко всеобщему спасению, т. е. к осуществлению Царства Божия. И Поэт из стихотворения Пушкина «*Герой*», говоря о Наполеоне, как о человеке, овеянном *славой*, употребляет это слово не в имманентном смысле, а в его трансцендентном, «не от мира сего» значении. «Народ бессмысленный», упомянутый Другом, «привык бежать за новизной», способен воспринимать слово «слава» исключительно в имманентном, практическом, «полезном» смысле. Наполеон, однако, представленный в видении вдохновенном и возвышенном поэта, не совпадает со своим историческим «оригиналом», признанным историками, наукой:

«...Не бранной смертью окружен,
Нахмуясь ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость... небесами
Клянусь: кто жизнь свою своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой» [11, III, 199–200].

В воображении, вернее в поэтическом образе поэта, Наполеон представлен не в научном (историческом) и не в естественном освещении, а в сверхъестественном, вернее, в свете *трансцендентной (не от мира сего) истины*. Такая истина непонятна Другу, она несогласуема с его строго научными требованиями:

«Друг: Мечты поэта,
Историк строгий гонит вас!
Увы! его раздался глас, —
И где же очарованье света?»

Заключающие стихотворение слова поэта различают две истины — первую, для повседневного, практического использования, изменчивую, для «мира сего», и вторую, настоящую, «не от мира сего» трансцендентную истину, освещающую в человеке не только прах, но и его духовное начало, его образ Божий. Эту вторую истину поэт называет «возвышающим обманом»:

«Поэт: Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — Нет,
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман» [11, III, 200].

Выше мы привели размышления Гоголя о природе пушкинского искусства, согласно этому «сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной... и простое

величие простых людей — все не только самая правда, но еще как бы лучше ее». Эти слова Гоголя о Пушкине лишней раз подтверждают все сказанное нами выше об эсхатологичности, т.е. о библейском духе пушкинского искусства. И приведенные выше слова Бердяева об эсхатологизме как стремлении ко всеобщему спасению и воскресению позволяют воспринимать представленный в стихотворении Пушкина «Герой» образ «воскресшего» Наполеона на фоне диалога Никодима с Иисусом, представленного в 1–8 стихах Евангелия от Иоанна: «Между фарисеями был некто, именем Никодим, один из начальников Иудейских. Он пришел к Иисусу ночью и сказал Ему: Равви! мы знаем, что Ты — Учитель, пришедший от Бога; ибо таких чудес, какие Ты творишь, никто не может творить, если не будет с ним Бог. Иисус сказал ему в ответ: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия. Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться? иисус отвечал: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие: Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть Дух. Не удивляйся тому, что Я сказал тебе: должно вам родиться свыше, Дух дышет, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» [10, 102].

Зависимость пушкинского вдохновения от духа, от библейского источника общеизвестна по многим стихотворениям («Пророк», «Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа», «Памятник»), но интересным ключом для понимания его же творческого метода и мирозерцания может служить то, что он писал в одной своей последней рецензии о новой книге своего современника, итальянского писателя Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека». Пушкин пишет о Пеллико в своей рецензии: «Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получив свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, напитанных горечью, — прочли умилительные размышления, исполненные ясного спокойствия, любви и доброжелательства» [11, VII, 470–471].

Пушкин такой же дух прощения и любви книги Пеллико сравнивает с духом Евангелия: «И не все, собираясь сказать несколько слов о книге кроткого страдальца, дерзнули мы упомянуть о божественном Евангелии: мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в своих творениях приблизились кротостию духа, сладостию красноречия и младенческою кротостию сердца к проповеди небесного учителя».

Далее Пушкин оспаривает критику, не понимающую возвышенную прелесть книги Пеллико, и предлагает формулу, которая, с нашей точки зрения, может помочь понять внутреннюю природу самого пушкинского творчества и духа: «*Это уж не ново, это было уже сказано* — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ниюго нового не производит?... *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности». Последнее предложение приведенной цитаты может характеризовать основную формулу пушкинского творческого метода, где *мысль отдельно* — обозначает жизнь, все новые и новые явления жизни (по приведенным выше словам Гоголя: «то, что всякую минуту проходит перед глазами»), а *мысли же* обозначают те же жизненные явления, но уже *не в хаосе* их непрерывного возникновения и потока, а приведенные *в порядок*, согласно «чудным стеклам», т. е. творческому мировоззрению, определяемому *духом культуры* писателя, «способного творить». Пушкин заканчивает свою рецензию цитатой, взятой из критики на книгу Пеллико Шевырева. Мнение Шевырева может подтвердить не только вышеприведенное пушкинское мнение о книге итальянского писателя, но, возможно, и сказанное нами о природе пушкинского творчества: «Прочтите ее (книгу Пеллико) с тою же верою, с какой она писана, и вы вступите из темного мира сомнений, расстройства, раздора головы с сердцем в светлый мир порядка и согласия. Задача жизни и счастья вам кажется проста. Вы как-то соберете себя, рассеянного по мелочам страстей, привычек и прихотей — и в вашей душе вы ощутите два чувства, которые, к

сожалению, очень редки в эту эпоху: чувство довольства и чувство надежды» [11, VII, 470–472].

Само собой разумеется, что хаотичный мир явлений жизни в результате соприкосновения с ним духа не превращается в мир порядка и согласия на уровне реальности: «Мир сомнений, расстройств, раздора головы с сердцем» на уровне жизненных проблем не перестает быть проблематичным. Но без проблем жизни нет и их разрешения, и нет и творчества: творчество как таковое представляет собой именно *осмысление* данных проблем вследствие соприкосновения с ними творческого духа, духа как *смысла*, как основы оценочной системы какой-нибудь культуры.

Общеизвестно, что Пушкин работал над повестями цикла «*Повести Белкина*» одновременно с работой над романом в стихах «*Евгений Онегин*» и над «*Маленькими трагедиями*». В специальной литературе исчерпывающе исследована «литературность» обоих циклов, законченных болдинской осенью, а также самого романа «*Евгений Онегин*». Общеизвестно и то, что общечеловеческие проблемы, лежащие в основе конфликтов «*Маленьких трагедий*», не разглаживаются, не разрешаются на уровне сюжета в отличие от сюжета «*Повестей Белкина*». С точки зрения идейного содержания последней повести цикла, «*Барышни-крестьянки*» и ее предполагаемого источника, «*Соперников*» Шеридана, основной является проблема брака. Проблема вступления в брак, супружеской жизни, верности или измены является очень важной не только в романе «*Евгений Онегин*» (следует вспомнить историю замужества матери Татьяны, ее няни, решение о браке Ленского с Ольгой и т. п.), но почти во всех повестях и трагедиях обоих циклов.

Исследователь русской литературы Б. Эйхенбаум по поводу «*Барышни-крестьянки*» пишет: «В «*Барышне-крестьянке*» Пушкин пародирует схему распространенного сюжета о влюбленных, принадлежащих к враждующим семьям (Ромео и Юлия); недаром Алексей читает с Акулиной «Наталью, боярскую дочь», где использована эта же схема. Но у Пушкина Лиза не хочет быть ни Юлией, ни Натальей, а внезапное примирение родителей искажает привычную схему и делает ситуа-

цию комической» [16, 31–32]. Другой, не менее известный исследователь творчества Пушкина, В. Гиппиус по поводу темы «*Барышни-крестьянки*» перечисляет целый ряд возможных литературных источников, среди них комедию Вольтера «*Право сеньора*» (1762), где после ряда перипетий молодой дворянин женится на прекрасной и добродетельной крестьянке несмотря на «неравенство состояния», но, в конце концов, обнаруживается, что она оказывается не крестьянкой, а прирожденной барышней. Похож сюжет идиллической повести Измайлова «*Ростовское озеро*» (1795), где в конце повести героиня оказывается дочерью крестьянки и богатого дворянина. Повесть Н. Ильина также имеет идиллическое окончание: героиня оказывается дочерью дворянина. В повести Панаева переплетаются сюжеты двух пушкинских повестей: «*Барышни-крестьянки*» и «*Метели*». В очерке В. Жуковского, как пишет В. Гиппиус, любовь крестьянки к дворянину кончается трагически. Последним возможным источником пушкинской повести В. Гиппиус называет комедию Мариво «*Игра любви и случая*» (1730) и справедливо замечает: «Над Алексеем Берестовым Пушкин смеется не тогда, когда тот увлекается «Акулиной», а тогда, когда он надевает на себя маску байронического разочарования, вывезенную из столицы» [4, 23–27].

Об обычаях бракосочетания можно читать в разных энциклопедиях. Ю. Лотман в своей комментарии к «*Евгению Онегину*» Пушкина различает обычаи бракосочетания молодой дворянки и брака в крестьянском быту, но отмечает, что для обоих слоев характерно в XIX веке раннее вступление в брак [8, 57–58]. Известно, что в сентиментально-романтической литературе часто разоблачаются трагические последствия любви бедной крестьянской девушки к молодому дворянину. («*Бедная Лиза*» Карамзина). То противоречие общественных интересов, о котором пишет Радищев в рассказе «*Едрово*» в «*Путешествии из петербурга в Москву*», важно и для Пушкина, и оно неоднократно становится материалом для его творчества. После разговора с Анютой следуют размышления автора: «Но что такое за обыкновение, о котором мне Анюта сказывала? Ее хотели отдать за десятилетнего ребенка. Но кто мог такой союз дозво-

лить? Почто не ополчился рука, законы хранящая, на искоренение толикого злоупотребления? В христианском законе брак есть таинство, в гражданском — соглашение и договор. Какой священнослужитель может неравный брак благословить, или какой судья может его вписать в свой дневник?... При неравенстве лет можно ли сохранить условие сего соглашения? Если муж десяти лет, а жена двадцати пяти, как то бывает часто в крестьянстве; или если муж пятидесяти, а жена пятнадцати или двадцати лет...» [12, 157–158]. Конфликт, основанный на разнице в возрасте, отмеченный Радищевым, может возникать не только в крестьянской среде, а, как об этом свидетельствует странное окончание повести «*Дубровского*» Пушкина, и в высшей, дворянской среде. В приведенных выше словах Радищева он различает две оценки, вернее две возможные мысли о браке: в христианском законе есть *таинство*, а в гражданском — *договор*. Кажется, в оценочной системе пушкинского творчества, следуя вековой традиции старины, первый, т.е. христианский закон *таинства*» подчиняет себе другое восприятие, т.е. гражданский договор. Поэтому нет отвращения к словам няни Татьяны при рассказе, как она венчалась: «Так, видно, бог велел...», и любовные мечтания самой Татьяны подтверждаются «волей неба»: «То воля неба: я твоя!» В этом можно убедиться, читая книгу замечательного русского этнографа, М. Забылина: «...*Суженый*. Происхождение этого слова надобно производить от судьбы, которая посылает невесте жениха. Самое слово «невеста» означает — неизвестная, неведомая — указывает уже на тот русский обычай, когда девушку жених мог видеть только после венца, в качестве новобрачного, точно так же и невеста своего суженого, так как оба молодые сочетались браком по воле не своей, а родительской. Отсюда понятно, что, называя в старину венчание «Судом Божиим», видели в этом обряде заневедомо сочетание молодых людей навеки, до могилы, возлагая свои надежды на Бога, который сам в этом случае *присуждает* им брачный венец» [14, 120].

То, что в первую очередь сближает «*Барышню-крестьянку*» Пушкина со своим, по нашему предположению, литературным источником, с «*Соперниками*» Шеридана — в отличие от пере-

численных выше других возможных источников — это то, что в конце обоих произведений получается «идиллическое» совпадение отцовского желания с собственным индивидуальным выбором. Установка на «английское», «англомания» Григория Ивановича Муромского, его «английский сад», «английские жокеи», его «мадам англичанка», а также его «английский метод» обрабатывать поля — тоже имеют определенное символическое значение. Литература, чтение в повести Пушкина имеет не менее важное значение, чем у Шеридана. Пушкин пишет о деревенских барышнях: «...они знание света и жизни почервуют из книжек... чтение рано в них развивает чувства и страсти». И Алексей, появившийся в деревне среди барышень, облачен в маску байронического героя: «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и обувавшей своей молодости» [11, VI, 147–148]. Скоро, по рассказам служанки Лизы, Насти, Лиза познакомилась и с настоящим, естественным лицом без маски Алексея: выяснилось, что он не бледнолицый, не печален и не задумчив в обществе простых людей, а стройный, высокий, румяный «барин, сказывают прекрасный: такой добрый, такой веселый» [11, VI, 151]. И аналогично «*Соперникам*» Шеридана, у Пушкина речь тоже пойдет о *переодевании*, но в этот раз, в отличие от «*Соперников*», переодевается не герой, а героиня: «Ах, Настя! Знаешь ли что? Наряжусь я крестьянкою» [11, VI, 151]. Алексей вскоре после первой встречи с Акулиной влюбляется в нее, потому что «Алексей несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности» [11, VI, 158]. Замечая удивление своей дочери при известии о том, что Берестовы, сын и отец будут обедать у них, Григорий Иванович сам «разоблачает» странную литературность поведения дочери: «Что ты, с ума сошла? — возразил отец, — давно ли ты стала так застенчива, или ты к ним питаешь наследственную ненависть, как романтическая героиня?» [11, VI, 161].

Посещение Берестовыми дома Муромских напоминает аналогичное посещение отца и сына Абсолютов дома миссис

Малапроп и Лидии с той разницей, что у Пушкина перед Лизой надевает свою литературную маску влюбленный в Акулину Алексей, но в свою очередь и Лиза надевает, собственно говоря, свою вторую маску, чтобы Алексей под личиной «неестественной» Лизы не узнал нарядившуюся милую Акулину: «Алексей размышлял о том, какую роль играть ему в присутствии Лизы. Он решил, что холодная рассеянность во всяком случае всего приличнее и вследствие сего приготовился. Дверь отворилась, он повернул голову с таким равнодушием, с такою гордою небрежностью, что сердце самой закоренелой кокетки непременно должно было бы содрогнуться» [11, VI, 162]. А что касается переодетшейся как бы в карикатуру модной англomanии Лизы, ее маске и наряде удивляется сам ее отец: «...Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуше самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик Людовика XIV; рукава a l' imbecile торчали, как фижмы у Madame de Pompadour; талия была перетянута, как буква икс, и все бриллианты ее матери, еще не заложенные в ломбарде, сияли на ее пальцах, шее, ушах. Алексей не мог узнать свою Акулину в этой смешной и блестящей барышне» [11, VI, 163]. Во время обеда и Алексей и Лиза продолжают играть роль, отвечающую их маскам, пародируя тем самым жеманство модного общественного поведения: «Алексей продолжал играть рассеянного и задумчивого. Лиза жеманилась, говорила сквозь зубы, нараспев, и только по-французски» [11, VI, 164].

Вскоре после того, как Акулина с помощью Алексея выучила грамоту, аналогично персонажам комедии Шеридана, они тоже начинают переписываться [11, VI, 166]. Вскоре после начала переписки возникает ситуация, аналогичная ситуации, возникшей в *«Соперниках»*: там опекуны, отец и тетюшка, в повести Пушкина два старика решают поженить сына с дочерью. И когда Алексей отказывается от своей прежней идеи о военной службе и гусарском мундире, согласно желанию отца, и при этом выражает — аналогично капитану Абсолюту, который перед своим отцом говорил о своем послушании — свою готовность повиноваться отцовской воле, отец его, Иван Петрович,

сообщает ему свое намерение женить его: «Хорошо, — отвечал Иван Петрович, — вижу, что ты послушный сын;... а покамест намерен я тебя женить» [11, VI, 167]. Вследствие отказа со стороны сына, как и в ситуации в «*Соперниках*» Шеридана, — следует угроза отцовского проклятия со стороны отца жениха: «— Ты женишься, или я тебя прокляну, а имение, как бог свят! продам и промотаю, и тебе полушки не оставлю» [11, VI, 168]. Обещание отца, как и в случае капитана Абсолюта, только усиливает в нем любовное чувство вопреки угрозам отца: «Он ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской, о Лизавете Григорьевне, о торжественном обещании отца сделать его нищим и наконец об Акулине. В первый раз видел он ясно, что он в нее страстно влюблен; романтическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову...» [11, VI, 168]. Романтические мечты Лидии жить с бедным прапорщиком в нищете и счастье вопреки воле отца, кажется, возвращаются в размышлениях Алексея. И последнее намерение Алексея спасти свою любовь, поехать к Муромскому, дабы откровенно с ним объясниться» — тоже аналогично намерению Лидии объясниться с капитаном Абсолютом, чтобы рассчитывая на его великодушие, спасти свою любовь. Сам Алексей «надеялся подстрекнуть его великодушие и склонить его на свою сторону» [11, VI, 169]. И последняя встреча, представляющая собой разоблачение Акулины-Лизы, однозначное торжество любви невинной и отцовского соглашения отличается от параллельной ситуации четвертого действия «*Соперников*» Шеридана. И Шеридан, и Пушкин иронически изображают литературные штампы сентиментализма-романтизма. Романтизм, отрицая, отвергая прозу, т.е. лишенность «жизни действительной» настоящих трансцендентных по своей природе ценностей выработал штампы, характерные приемы отрицания такой действительности. Подобная реакция на отсутствие ценностей традиционной культуры и поведения в творчестве Пушкина подвергается критике и разоблачается доказательством факта, что представителем настоящих, достойных человека ценностей традиционной культуры является не действительность, не жизнь как таковая, а личность чело-

века, не ограниченная и определенная действительностью, а внутренне руководимая духом своей культуры и открытая к ее ценностям.

Выводы. В последней повести Пушкина цикла в «Барышне-крестьянке» автор как бы подытоживает основные мотивы и положения предыдущих повестей — литературность похищений, переодеваний, угроз романтических ужасов и т. п. В повести «*Выстрел*» изображается бесплодная бесперспективность байронизма, безжизненность и искусственность байронического героя. Изображение возвращающегося во второй части повести Сильвио, намеревающегося отомстить, напоминает отмеченный Р. Якобсоном пушкинский о миф о карающей статуе, а также романтический шаблон вернувшегося карающего мертвеца («*Гробовщик*»). В «*Метели*» Пушкин изображает конфликт литературности традиционных переодеваний, похищений, роковых случайностей, любви и жизни по литературным шаблонам с настоящими жизненными ситуациями. В «*Станционном смотрителе*» постоянную угрозу и внутреннюю напряженность обеспечивает присутствие литературного фона, поддерживаемый не прекращающимися трагическими предчувствиями и ожиданиями Самсона Вырина. Впрочем, трагические предчувствия и ожидания «маленького человека» не только не подтверждаются фактами, изображенными в повести Пушкина, но являются отрицанием Христовой притчи о Блудном сыне. Сентиментально-романтический подтекст, таким образом, сталкивается с библейской основой текста, представляющей собой образец поведения не только для героини, но и основу пушкинской оценочной системы вообще.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века) / М. П. Алексеев. — М.: Наука, 1982.
2. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского / Николай Бердяев // Н. А. Бердяев о русской философии. — Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991.

3. Бердяев Н. Русская идея / Николай Бердяев. — Paris: YMCA-PRESS, 1971.
4. Гиппиус В. В. Повести Белкина / В. В. Гиппиус // От Пушкина до Блока. — М. — Л., 1966.
5. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. / Н. В. Гоголь. — М.: Художественная литература, 1978.
6. Достоевский Ф. М. Пушкин / Ф. М. Достоевский // Дань признательной любви. — Л.: Лениздат, 1979.
7. Кагарлицкий Ю. Вступительная статья / Ю. Кагарлицкий // Ричард Бринсли Шеридан. Драматические произведения. — М., 1956.
8. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. — Л., 1983.
9. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. С-Петербург, 1910. Репринтное издание. № 585: Moore, Thomas: Memoirs of the life of the Right Honorable Richard Brinsley Sheridan, by Thomas Moore. Paris, 1835 / Б. Л. Модзалевский. — М.: Книга, 1988.
10. Новый Завет и псалтырь. — М., 1990.
11. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / А. С. Пушкин. — М.: Изд-во АН СССР, 1957.
12. Радищев А. Н. Избранные сочинения / А. Н. Радищев. — М. — Л., 1949.
13. Рассел Б. История западной философии / Бертран Рассел. — Chalidze Publications New-York, 1981.
14. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. Собр. М. Забылинским. Репринтное воспроизведение издания 1880 года. — М., 1990.
15. Шеридан Р. Б. Драматические произведения / Ричард Бринсли Шеридан. — М., 1956.
16. Эйхенбаум Б. Проблемы поэтики Пушкина / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969.