

# **КОМПАРАТИВИСТИКА**

О.Л. Довгий

## **ТЕМА ВОЗМЕЗДИЯ В «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ» ПУШКИНА И СОЧИНЕНИЯХ БАРРИ КОРНУОЛЛА**

Статья посвящена сравнительному анализу развития темы возмездия в «Маленьких трагедиях» Пушкина и сочинениях Барри Корнуолла. Методом параллельного прочтения произведений двух поэтов выявляется общий комплекс мотивов, тематические, образные и текстуальные реминисценции.

**Ключевые слова:** Пушкин; Барри Корнуолл; «Маленькие трагедии»; тема возмездия; метод параллельного прочтения.

А.А. Ахматова считала, что «быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко, как в «Маленьких трагедиях» Пушкина»<sup>1</sup>. Возмездие, мировая месть, загробная верность / ревность (термины Ахматовой), участие мертвых в жизни живых, ожившие статуи – все это тематический арсенал пушкинских произведений, созданных в первую болдинскую осень. Но весь этот ассортимент богато и ярко представлен и в сочинениях главного болдинского литературного собеседника Пушкина Барри Корнуолла<sup>2</sup>. Корнуолл, как и Пушкин, имел обыкновение возвращаться к своим излюбленным темам; поэтому у обоих поэтов не редкость повторения сюжетные, мотивные, порой

даже текстовые. Но на наш взгляд, многократное обращение Корнуолла к одним и тем же темам в разных произведениях, их предельная концентрация способствовали тому, что и Пушкин невольно, вместе с Корнуоллом возвращался к ним при чтении книги (помимо своих собственных раздумий об этих предметах); образы, выражения Корнуолла оставались в памяти и возникали в пушкинских произведениях – уже в новых и разнообразных преломлениях. Метод параллельного прочтения текстов двух поэтов (может быть, вернее назвать этот метод прочтением Корнуолла сквозь призму Пушкина), выявление большого количества тематических, образных, текстуальных переключек позволяет увидеть, как слово Корнуолла отзывалось в творчестве Пушкина, как перенасыщенные романтическим декорумом сочинения английского поэта переплавлялись в творческом горниле русского поэта; в лаконичных строках «Маленьких трагедий» услышать отголоски пышной романтической поэзии Корнуолла. В поле зрения исследователей обычно попадают лишь «Драматические сцены»<sup>3</sup>; мы не ограничимся этим привычным сопоставлением, а рассмотрим все произведения Корнуолла – в том порядке, как они напечатаны в книге четырех английских поэтов<sup>4</sup>. Начнем с «Драматических сцен».

Сюжет сцены «**Людовико Сфорца**» («**Lodovico Sforza**») взят из итальянской истории. Сфорца, дядя молодого герцога Миланского, присутствует на его свадьбе с Изабеллой. Воспылав страстью к Изабелле, он отравляет племянника. Изабелла мстит за смерть мужа и отравляет Сфорца.

Уже в первом монологе Сфорца, когда он описывает свою умершую возлюбленную, возникает любимый корнуолловский мотив статуи и мрамора: «Her blow / Pale as Athenian marble» (p. 5)<sup>5</sup>. («Ее лицо было бледно, как афинский мрамор»). Сразу вспоминается Дон Гуан:

Странную приятность  
Я находил в ее печальном взоре

И помертвелых губах<sup>6</sup>.

И в тот самый момент, когда Сфорца говорит о ней: «And she Is dead?» («И она – Умерла?»), словно в ответ на его вопрос, у окна появляется Изабелла, как две капли воды похожая на умершую. Сфорца не может отделаться от мысли, что она явилась из могилы, и пытается понять, что заставило ее покинуть свою обитель:

What, can the grave give up its habitant?

.....

I've heard, and some believe't, that when  
The soul doth quit its prison here, 't is check'd  
At times, and is ordain'd to sink again  
And give life, feeling, to some ruder shape;  
But that's in punishment for such dark spirits  
As have ill fill'd their part: 'Twas not for thee  
Struck in thy prime with scarce one acted sin

Upon Thee (p. 5).

(«Как, разве может могила возвращать своего обитателя? / Я слышал, и некоторые верят в это, что когда / Душа оканчивает счета со своей тюрьмой на этом свете, / Время от времени ее призывают и заставляют / Опуститься на землю вновь / И дать жизнь, чувства какому-то более грубому созданию. / Но это в наказание для тех темных душ, / Которые плохо выполняли свое предназначение, – такого / Не могло произойти с тобой, / Сраженной в пору цветения, едва ли успевшей / Согрешить хоть раз»).

Герои «Маленьких трагедий» также чувствуют тесную связь мертвых с живыми, ощущают тяготение грехов, совершенных в прошлом, над живущими сейчас – см., например, монолог Барона в «Скупом рыцаре»:

Совесьть <...> эта ведьма.

От коей меркнет месяц и могилы

Смущаются и мертвых высылают?..

Сфорца называет Изабеллу «The very mockery of the dead» (p. 5 – «Настоящее издевательство мертвой»); он привлечен поразительным сходством Изабеллы с умершей, в отношении к которой его мучает какая-то

тайная вина. В скобках заметим, что Дон Гуан заинтересовался Доной Анной в большой степени из-за того, что действие происходит на кладбище. Комплекс отношений Сфорца к племяннику очень сложен. По его мнению, молодой человек незаслуженно пользуется тем, что должно по праву принадлежать ему: любовью Изабеллы и властью герцога:

My love – that I  
Might conquer, or my ambition. Oh! But there  
Both sour me on...  
I'm borne upon the wings of fate to do  
Some serious act, or thus it seems, and will  
Not quire with my destiny...

.....

.....and this puny boy  
To cheat his tutor. – It may please him now  
To reign in Milan: no, no, that's my care

(«Моя любовь – которую я / Мог бы завоевать или мое честолюбие! О! Но сейчас / Оба эти чувства подстегивают меня. / Я рожден на крыльях судьбы, чтобы совершить / Какое-то серьезное дело, по крайней мере, так кажется, / И я не намерен противиться судьбе <...> / Этот ничтожный мальчишка / Посмеет дурачить своего воспитателя – конечно, ему должно быть приятно / Сейчас править в Милане; нет, нет, это мое дело»).

Тематически этот монолог связан с монологом Сальери:

Нет! Не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить ...

и с монологом Барона:

Едва умру, он, он сойдет сюда...  
Он грязь елеем царским напоит –  
Он расточит... А по какому праву?

Людовико Сфорца роднит с героями «Маленьких трагедий» чувство своей избранности, отмеченности судьбой для совершения акта справед-

ливости, возмездия, отношение к своим действиям как к событиям судьбоносным.

Сфорца, отравив племянника, добивается любви его вдовы (если сравнить только событийную сторону, то Дон Гуан тоже добивается любви вдовы убитого им Командора). Он клянется заставить поэтов, художников воспеть красоту Изабеллы:

But I will have  
Your name recorded in the sweetest verse,  
And sculptors shall do honour to themselves  
And their delicious art by fashioning thee;  
And painters shall devise for us a story (p. 6).

(«Но я прикажу обессмертить / Твое имя в прекраснейших стихах, / И скульпторы будут почитать за честь для себя / И своего изящного искусства восславлять тебя, / И художники придумают для нас сюжет»).

Сфорца считает себя богоравным, не видит предела своему могуществу – это очень похоже на упоение Барона своим величием. Интересно, что высшей формой проявления всемогущества у обоих поэтов выступает подвластность им «вольного гения» поэтов:

Лишь захочу – воздвигнутся чертоги;  
В великолепные мои сады  
Сбегутся нимфы резвою толпою;  
И музы дань свою мне принесут,  
И вольный гений мне поработится...

История Сфорца осложняется тем, что его преступные деяния, как в зеркале, отражаются в действиях любимой им Изабеллы. Зная о преступлении Сфорца, она готовит ему месть – и тоже считает себя избранницей для свершения акта высокого возмездия:

Rise up my heart in thy strength, and do  
The act of justice bravely (p. 6)

(«Восстань, сердце, исполнись силы, соверши / Акт справедливости смело»).

И Сфорца, и Изабелла (как и Сальери) для свершения своего судьбоносного деяния избирают яд – у Корнуолла это один из самых любимых способов совершить возмездие.

Как в «Моцарте и Сальери», у Корнуолла жертва и убийца обедают вдвоем. Беседа их текстуально напоминает беседу Дон Гуана с Доной Анной в сцене IV. Именно здесь Изабелла произносит:

Even I, you see,  
Al though a widow, not divested of  
Her sorrows quite, am here in the midst of tears,  
To smile like April, on you (p. 6)

(«Хоть я и вдова, еще не вполне оправившаяся от / своей скорби, но не могу не улыбнуться Вам / Сквозь слезы, как апрель»).

Эти слова почти точь-в-точь повторены Доной Анной:

...бедная вдова,  
Все помню я свою потерю. Слезы  
С улыбкою мешаю, как апрель...

Образ апреля, улыбающегося сквозь слезы, встречается в произведениях Корнуолла многократно.

В этой же сцене еще одна текстуальная реминисценция:

Stay, stay – soft, put it down.  
Would – would you drink without me? (p. 7)

(«Остановитесь, постойте – осторожно, поставьте его. / Как – вы могли бы выпить без меня?»)»)

Ср.:

Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Угощая Сфорца вином, Изабелла говорит о его чудных качествах: подобно каплям эликсира жизни, оно может сделать бессмертным. Герои Корнуолла часто говорят о рецептах и действии ядов – и это не прошло не-

замеченным: в «Скупом рыцаре» ростовщик толкует Альберу о «чудных каплях»; «последний дар Изоры» Сальери – яд.

Интересно сравнить тосты, которые произносятся, когда жертва пьет отравленное вино.

Моцарт

За твое  
Здоровье, друг, за искренний союз,  
Связующий Моцарта и Сальери,  
Двух сыновей гармонии...

Изабелла

Now you shall taste the immortal wine, my lord,  
And drink a health of Cupid

(«А теперь вы вкусите это бессмертное вино, / Мой повелитель и выпейте за здоровье Купидона»).

Sforza

Cupid, then.  
He was a cunning god: he dimm'd mens eyes,  
...But my eyes  
(Yet how I love!) are clear as though I were a stoic  
(«Что ж, за Купидона! / Он был коварный бог. Он туманил мужчинам глаза. /  
Но мои глаза / (хоть я и влюблен) ясны, Как если бы я был стоик»).

Какая злая ирония судьбы: хвастается ясностью зрения – и не чувствует, не видит, что рука любимой подносит ему яд. В обоих случаях жертва пьет яд за союз с убийцей – и в этом высшая мудрость, ибо и у Пушкина, и у Корнуолла этот союз не разорвется со смертью жертвы: в силу вступит закон мировой мести, высшего возмездия. Герои Пушкина и Корнуолла это чувствуют. Изабелла разговаривает со Сфорца, еще не зная, что он мертв. Она повторяет все слова о справедливости содеянного ею, но в ее монологе уже явно слышен страх и предчувствие возмездия:

...I could grieve

Almost to see you with that marble look.  
Alas! That neck which bore the ducal chain,  
That head the coronet, both bending once  
Tow'rd shouting slaves, are fixed now. His eye  
Is motionless. How like those forms he looks,  
That sit in stony whiteness over tombs,  
Memorial of their cold inhabitants,  
Speak! Are you grown to stone?..  
Turn your eyes from me! (p.7)

(Я почти скорблю, видя тебя / С этим мраморным взглядом. Увы! Эта шея, носившая цепь герцога, Эта царственная голова, кивавшая / Кричащим рабам, теперь неподвижны. Его взгляд / Застыл. Как он похож на те фигуры, / Что сидят в каменной белизне над могилами / В память об их холодных обитателях. / Говори! Ты превратился в камень? Отведи глаза от меня!)

Разговор с мертвым, как с живым, – а фактически это описание статуи (напоминающее описание статуи Командора) и разговор со статуей. Настоящую статую над его могилой Изабелла, конечно, воздвигнет, и будет туда приходить, подобно доне Анне, «кудри наклонять и плакать», ибо для Изабеллы со смертью Сфорца ничего не закончилось. Акт возмездия совершен – но стало ли в мире больше справедливости и меньше зла?

Изабелла

Sweet heaven!

Forgive me. (p. 7)

(«Господи! Прости меня!»)

Сальери

Но ужель он прав,

Я не гений?

Трагедия только начинается – трагедия мировой мести.



В драматической сцене «Хуан» («Juan») показано крушение надежд героя, видевшего свое высокое предназначение в искоренении мирового зла (для него сконцентрированного в одном человеке) и понявшего вдруг, что кровь пролита зря, что своим актом возмездия он лишь добавил в мир темного начала, и самому ему от возмездия не уйти<sup>7</sup>.

В драматической сцене «Средство побеждать» («The Way to Conquer») речь идет о готовящемся убийстве. Как и в «Скупом рыцаре», молодой человек мечтает завладеть деньгами своего покровителя Принца. Он действует по указанию возлюбленной: это она решила, что Принцу «время умереть». В «Скупом рыцаре» на подобную мысль наталкивает Альбера ростовщик. Но в отличие от Альбера, Цезарио соглашается на убийство. Принц узнает о готовящемся преступлении и, чтобы не дать своему воспитаннику совершить грех, рассказывает ему обо всем, что тот собирается сделать, но речь, якобы, идет о покушении Диего из Мадрита (как не отметить и эту общую деталь двух поэтов – и в «Каменном госте» действие происходит «в Мадрите») на своего дядю. Убийство должно произойти в заброшенном замке. Принц описывает, как будет выглядеть убитый:

And his eye with

The horrid stare of dead mortality and that marble smile of the very death (p. 18)

(«Его глаза с ужасным выражением мертвой неподвижности и мраморная улыбка самой смерти»).

Это похоже на описание мраморной статуи. Оставаясь в заброшенном замке, тайно убитый сам становится памятником на своей могиле; превращается в статую, которая будет мстить убийце.

В «Скупом рыцаре» три действующих лица, а здесь – два: Принц совмещает в себе и Барона, и Герцога: он должен быть убит из-за денег; и он же увещевает, уговаривает, старается предотвратить преступление. В «Средстве побеждать» тема возмездия дана в сослагательном наклонении,

но описание этого возмездия столь живо, что сама сюжетная ситуация (человек, который должен быть убит, превратиться в статую и мстить убийце, – предупреждает убийцу и дает ему шанс опомниться) не могла не привлечь внимания Пушкина.

Принц прощает Цезарио – и благодарность его так велика (ведь это, главным образом, благодарность за отведенное от него возмездие), что он клянется Принцу в преданности:

...I can die

Now, for my mind has grown within this hour

To firmness: yet, I now could wish to live,

To show you what I am (p. 19)

(«Я готов умереть сию минуту, ибо мой ум обрел / Теперь решимость; но я сейчас хотел бы жить, / Чтобы показать тебе мое истинное лицо»).

Вспоминаются слова Дон Гуана:

Я всем готов удар мой искупить.

Скажи – умру, скажи – дышать я буду

Лишь для тебя...

Герой драматической сцены «**Werner**» удостоен мировой мести за то, что посмел преступить черту дозволенного всем смертным знания. Как и герои «Маленьких трагедий», Вернер чувствует себя абсолютно свободным, богоравным: он говорит о подвластности ему всех стихий, всех земных и неземных существ. Единственно близкий ему человек – дочь Эллена. Именно ей он рассказывает о своих отношениях с потусторонними силами. Она пугается, падает – совсем, как Дона Анна, услышав имя Гуана; и он возвращает ее к жизни почти теми же словами, что и Гуан. Во время разговора с Элленой неожиданно появляется существо, видимое одному лишь Вернеру:

Again

The figure has burst his dim invisible bonds,

And stands like Life before me. He commands,

And I must bow (p. 20)

«Снова / (Фигура выпускает свои темные невидимые путы / И стоит во весь рост передо мной. Он приказывает. / И я должен склониться»).

Эта фигура – напоминание о возмездии. За свое высшее знание, за бессмертие Вернер платит одиночеством. Пережив всех дорогих людей, он обречен жить сотни лет, всеми забытый, никому не нужный. Но гордый, что удостоился мести высших сил за то, что посмел. А поклон под воздействием статуи у Пушкина отзовется в сцене с Лепорелло:

Лепорелло (кивая головой)

Статуя... ай!..

Дон Гуан

Ты кланяешься!

Лепорелло

Нет,

Не я, она!

Сверхзадача героя сцены **«Разбитое сердце» («The Broken Heart»)** Иеронимо – возмездие. Вернувшись из странствия, он узнает, что его возлюбленная Сильвестра вышла замуж. Иеронимо проникает в ее спальню. Говорит, что его сердце разбито, что он постоянно слышит, как ветры исполняют ему реквием (ср.: «Мой реквием меня тревожит»), предсказывает, что утро застанет его мертвым в ее комнате, и действительно умирает. Его последние слова – о холодеющих руках. Он заставил себя умереть. На глазах Сильвестры он застывает, превращается в статую, чтобы служить оставшимся в живых вечным укором (что явится одним из вариантов мирового возмездия). Текстуально эта сцена перекликается со словами Лауры:

Убит? прекрасно! в комнате моей!

.....

...при мертвом!.. что нам делать с ним?..

В сцене **«Амелия Уентворт» («Amelia Wentworth»)** вновь дана ситуация треугольника. Амелия по требованию родных – как и пушкин-

ская дона Анна – выдана замуж за богатого и нелюбимого человека. Судьба ее напоминает судьбу бедной Инезы: муж Амелии – такой же «негодяй суровый» (о чем говорит сам:

I was too harsh – unjust (p. 35)

(«Я был слишком груб – несправедлив»).

Чарльз, молодой человек, влюбленный в Амелию, делает робкое предложение:

...or that if ever

Your cruel husband dies... (p. 33)

(«...то есть, если бы Ваш жестокий муж вдруг умер...»)

Конечно, здесь все скрыто, спрятано в подтекст (предположение ростовщика в «Скупом рыцаре», что «уж Барону время умереть», более откровенно), но мотив готовности совершить тайное убийство налицо – и, разумеется, это будет считаться актом справедливости, возмездия.

Во время объяснения Чарльза Амелия говорит, что слышит шаги мужа, просит Чарльза уйти – но муж не входит: это похоже на отдаленные шаги Командора. Амелия поняла, что готов совершить ради нее Чарльз, и ей слышатся шаги уже ставшего статуей мужа, идущего мстить убийце (Пушкин в Болдине дважды использует эти внезапные шаги мужа: как шаги Командора и как «шпор внезапный звон» пока живого, но появившегося совсем некстати мужа Татьяны). Амелия, как и герои «Маленьких трагедий», живет с предчувствием близкой смерти, знаки которой она видит во всем. Ей хочется предотвратить преступление, оградить юношу от по-смертной мести своего жестокого мужа.

Еще одна текстуальная реминисценция:

Amelia

Poor Charles!

(Charles enters)

Charles

I am here.

Did you not call? (p. 35)

Амелия

Бедный Чарльз!

(Входит Чарльз)

Чарльз

Я здесь.

Разве Вы не звали?

Ср.: Сальери

О Моцарт! Моцарт!

(Входит Моцарт).

Моцарт

Ага! Увидел ты!

Амелия говорит о своем умершем сыне, о его *«мраморном»* (выделено нами – *О.Д.*) *сне*; он зовет ее – и она спешит к нему. Живая женщина не смеет не явиться на зов мертвого ребенка, ставшего статуей на могиле.

В середине монолога Амелии появляется ее муж. Она бледнеет и падает, успев произнести лишь слово *«Ah!»* – точно так же, как Дона Анна. Чарльз пытается пробудить ее. Уентуорт говорит, что пришел просить у нее прощения и просит дать ему руку – при этих его словах Амелия умирает. Текстуально эта концовка напоминает концовку *«Каменного гостя»*. Амелию уводят из жизни силы сверхъестественные: зов ставшего мраморной статуей ребенка и явление Уентуорта, который ей видится мертвящим началом, воплощением мести, возмездия.

В 1835 г. Пушкин перевел начало драматической сцены Корнуолла *«Сокол»* (*«The Falcon»*), в которой встречаются многочисленные текстовые переключки со *«Скупым рыцарем»* и *«Каменным гостем»*. В диалоге героев заходит речь о статуе, но функция ее здесь иная, чем в предыдущих сценах. Если в большинстве сцен Корнуолла мы видим превращение живо-

го человека для свершения возмездия, то в сцене «Сокол» показан процесс противоположный. Вспоминая миф о Пигмалионе, Фредерико сравнивает Джиану с ожившей статуей. Эта статуя, которой любовь добавила живой красоты, оживает в награду за любовь и великодушие.

Герой драматической сцены «Тартар» («Tartarus») Гимар во многом напоминает Дон Гуана: он тоже испанец и также именуется окружающими «безбожником и мерзавцем» Вооруженный Знанием, доверенным ему Сивиллой, он попадает в Тартар. Подобно Дон Гуану, который не боится никого в Мадриде, включая самого короля, Гимар, уверенный в своей избранности и абсолютной свободе, не пугается в Тартаре никаких, даже самых ужасных, видений и требует дать ему взглянуть на владыку подземного царства. Так же достойно и смело, как и Дон Гуан, он протягивает руку своей смерти. Текстуально сцены гибели Дон Гуана и Гимара очень похожи:

Voice

...Thy home is made...  
...I bid thee welcome, Death,  
Thy King!

Guimar

I hear thee, spiteful Spirit: and I come  
.....  
And now I die...yet will I die  
Bravely, – for so I lived  
.....  
O Lucifer!  
I have erred – and –dared- like thee  
Pity me – fallen – fallen (dies) (p. 46)

Голос

Твой дом готов.  
Я приказываю тебе встретить Смерть, твоего повелителя

Гимар

Я слышу тебя, злобный Дух; и я иду.

....

И вот я умираю... но я умру смело,

Ибо так я жил.

....

О Люцифер!

Я ошибался – но я посмел – как и ты –

Пожалей меня – Падаю – падаю (умирает)

Ср.: Дон Гуан

О боже! Дона Анна!

Статуя

Брось ее,

С ней кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан?

Дон Гуан

Я? Нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

Статуя

Дай руку.

Дон Гуан

Вот она... о тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня, пусти, пусти мне руку.

Я гибну – кончено – о Дона Анна!

(Проваливаются)

Обращение к Люциферу не случайно. И Гимар, и Дон Гуан осуждены за свою смелость, абсолютную уверенность в своей свободе, за ощущение избранности, богоравности.

В сцене «Жертва» («**The Victim**») действие происходит в древней Индии, в храме Шивы. Девушку Райду готовятся принести в жертву. В решающий момент вмешивается правитель Раджа (по сюжету он же возлюбленный Райды, являвшийся ей в одежде пастуха). (Мотивы переодевания, правителя, меняющего платье и скрывающего свое имя, неоднократно встречаются и у Пушкина в болдинских произведениях). Чтобы помешать незаконному жертвоприношению, правитель обращается к статуе Шивы:

...The God,  
Whose strong divinity is mask'd in stone,  
Is free as air; his marble limb obey, -  
His marble tongue to speak...  
They speak, o Goddess (p. 161)

(«...Божество, / Чья мощная божественность скрыта в камне, / Свободно, как воздух, его дух имеет власть / Желать и заставлять его мраморные конечности повиноваться, / Его мраморный язык говорить. / Итак, говори, о Божество!»)

Статуя здесь выступает как воплощение мирового суда, справедливости, мирового возмездия (ибо огню предана не Райда, а человек с черными мыслями, облаченный в одеяние священника).

В сцене «Искушение» («**The Temptation**») статуя появляется в самом начале. Граф Ортиц, которого все в округе называют «гулякой праздным», и его хромой друг Мордакс (по сути, не кто иной, как дьявол), возвращаясь из таверны, ведут разговор о чудесах, потусторонних явлениях, которые Мордакс обещает показать. Вдруг граф видит, что соткавшийся из куска облака вооруженный призрак глядит на них. Мордакс комментирует его появление так:

He came to show  
How tenderly he watches over us (p. 162)

(«Он пришел показать, как нежно / Он наблюдает за нами»).



Это явление – предупреждение графу о грядущем возмездии за то, что он готовится совершить, поддавшись на уговоры и посулы Мордакса (кстати, возлюбленную Графа зовут Инеза, и с ней ему в прямом смысле «помог лукавый»). Графу удастся выстоять в борьбе с соблазнами и искушениями, мысль о грядущем возмездии не позволяет ему совершить сделку с дьяволом.

Обратимся теперь к другим произведениям Корнуолла, в которых встречаются переключки с «Маленькими трагедиями». Здесь можно выделить несколько групп (они во многом перекликаются с теми мотивами, о которых шла речь в связи с «Драматическими сценами»).

Первая группа сюжетных ситуаций – героиня, выданная замуж по велению матери, встречает человека, которого любила до брака.

Татьяна:

Меня с слезами заклинаний

Молила мать...

Дона Анна:

...мать моя

Велела мне дать руку Дон Альвару...

В трагедии «**Мирандола**» («**Mirandola**»<sup>8</sup>) героиня Исидора выдана замуж за богатого герцога против воли – по желанию матери.

Isabella

Why did she marry him?

Gheraldi

't was her mother's wish (p. 51)

Изабелла

Почему она вышла за него?

Геральди

Это было желание ее матери.

В список героинь, выданных родителями за нелюбимого, нужно включить и Джулию, героиню поэмы «**Марциан Колонна**» («**Marcian Colonna**»).

Героини Корнуолла, как и героини Пушкина, поставленные судьбой в сходное положение (брак без любви по желанию родителей), ведут себя по-разному. Исидора, как Татьяна, не считает для себя возможным что-то изменять в своей судьбе, когда неожиданно появляется тот, кого она любит.

Джулия же, овдовев, связывает жизнь с давно любимым Марцианом – но это не приносит счастья. Ревность к погибшему Орсини, который Марциану постоянно видится встающим из волн, отравляет их жизнь: ослепленный ревностью, безумный Марциан убивает Джулию. По Корнуоллу, это проявление высшего закона мировой мести. Корнуолловская тема загробной ревности / верности – одна из сквозных и у Пушкина. В 1817 г. в стихотворении «К молодой вдове» вопрос решается легко:

О бесценная подруга!  
Вечно ль слезы проливать,  
Вечно ль мертвого супруга  
Из могилы вызывать? ...  
...Спит увенчанный счастливец;  
Верь любви — невинны мы.  
Нет, разгневанный ревнивец  
Не придет из вечной тьмы;  
Тихой ночью гром не грянет,  
И завистливая тень  
Близ любовников не станет,  
Вызывая спящий день.

А в Болдине, накануне женитьбы, все усложняется. В уста Доны Анны Пушкин вкладывает слова, которые, возможно, представлялись ему выражением идеала:

Вдова должна и гробу быть верна.

Корнуолл многочисленными примерами подтверждает неминуемость расплаты за нарушение загробной верности. По высшему счету греховны и Джулия, и Марциан (у Пушкина и Дона Анна, и Дон Гуан) – и возмездие настигает всех.

Вторая группа мотивов – появление тех, кто помогает вершить возмездие: это выходцы из могил; мраморные статуи, связанные с живыми чувством мести.

Герой поэмы «Марциан Колонна» возвращается в столицу после смерти брата и видит, что дом представляет собой кладбище: «all was silent as the grave» (р. 93 – «Все в доме было молчаливо, как могила»); любимец семьи Орсини: «The hope of many years / Cold in his marble home for ever slept» (р. 93 – «Надежда стольких лет, / Спал в своем холодном мраморном доме»); мать Марциана напоминает каменное изваяние («Like a shape of stone // His mother...»), и Джулия бледна, как статуя («Pale as a statue»). Мотивы мрамора и холода сгущены до предела. И с этого «кладбища» Марциан уводит Джулию (как Дон Гуан, встретивший Дону Анну на реальном кладбище) – но темный Орсини не прощает этого: он покидает свою могилу и заставляет Марциана, убив Джулию, тем самым вернуть ее на кладбище – иначе говоря, к законному супругу. Со смертью справедливость восстановлена.

Герой поэмы в октавах «Диего де Монтилла» («**Diego de Montalla**»), влюбленный в прекрасную Аурелию, не замечает любви ее младшей сестры Авроры. От несчастной любви Аврора умирает. Он видит ее «холодную и белую, как мрамор» («Cold and as white as marble», р. 86), читает ее прощальное письмо, которое она велела передать ему после ее смерти – по сути, загробное письмо от статуи. Корнуолл намеренно усиливает этот мотив: «I think the phrase was when her hand was cold» (р. 85) («Кажется, фраза была такая: когда ее руки станут холодными»).

Герой ежедневно посещает могилу Авроры – и чего не смогла живая девушка, удалось достичь мертвой: в нем загорается огонь страсти, он делается безумен, и спустя некоторое время его находят «бледным и холодным» («pale and cold», p. 87). Холод и мрамор побеждают; тема загробной ревности звучит здесь в полную силу.

Есть у Корнуолла и почти текстуальная аналогия пушкинскому «Статуя кивает». В поэме «**Видение**» («**A vision**») поэт находится в состоянии грезы – и его воображению предстают различные видения. Среди прочих – гора Олимп. Поэт падает на колени перед горой, вознося ей хвалы и благодарения – и гора в ответ кивает:

And the imperial mountain bow'd his hoary head (p. 138)

(«И царственная гора кивнула своей древней головой»).

Герой поэмы «**Письмо Боккаччо**» («**The Letter of Boccaccio**»), так же как и Дон Гуан Дону Анну, впервые увидел Марию, которая станет счастьем и мучением его жизни, за молитвой. Наблюдая молящуюся Марию, проливающую слезы, слушая ее мелодичный голос, герой поэмы Корнуолла произносит слова и в смысловом и в текстуальном плане очень близкие к словам Дон Гуана:

Я только издали с благоговеньем  
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,  
Вы черные волосы на мрамор бледный  
Рассыплете – и мнится мне, что тайно  
Гробницу эту ангел посетил...

Следующий общий у двух поэтов мотив можно назвать «бедная Инеза». Нам уже приходилось отмечать, что имя Инеза (знакомое нам по «Каменному гостю») встречается и у Корнуолла. Но и судьба Инезы имеет свои аналогии с судьбами героинь **Корнуолла**.

Герой поэмы «Письмо Боккаччо» рассказывает Марии об Олимпии, своей умершей возлюбленной почти теми же словами, что и Дон Гуан об Инезе:

Дон Гуан

Бедная Инеза!

Ее уж нет! Как я любил ее!

Герой Корнуолла

This girl of whom I tell thee

(– she is dead...)

I loved as I love thee (p.125)

(«Эту девушку, о которой я рассказываю тебе / – ее уж нет в живых – / Я любил, как я люблю тебя...»)

В черновиках Пушкин называет Инезу дочерью мельника – и Ахматова считает, что есть основания сближать образ Инезы с образом дочери мельника из «Русалки»<sup>9</sup>. Олимпия из «Письма Боккаччо» имеет общие черты с обеими пушкинскими героинями. Герой поэмы называет Олимпию «бледной» («pale»), говорит об ее «бледных, как мрамор, но прелестных губах» («her marble pale [but lovely] lips», p. 135), подобно тому, как Дон Гуан вспоминает, как «странную приятность... находил в <...> печальном взоре и помертвелых губах» «бедной Инезы». Героиня Корнуолла, как и Инеза, умерла молодой; как у Дон Гуана, «вслед за ней другие были», но воспоминания о ней живут в сердце героя, и воспоминания эти, как и у Дон Гуана, полны светлой печали.

Герой трагедии «Мирандола», сын правителя Гуидо, произносит слова, похожие на произнесенные Дон Гуаном:

Oh! I like a pretty face

At court or in a cottage (p.48)

(«О, я рад прелестному личику

И во дворце, и в крестьянской хижине...»)

Ср.: Дон Гуан

Да я не променяю...

Последней в Андалузии крестьянки  
На первых тамошних красавиц – право!

Друг Джулио напоминает Гуидо события двухлетней давности, бледную девушку, жившую замкнуто. Гуидо неохотно вспоминает ее, говорит только, что она была несчастна, а он был к ней добр – и просит больше не напоминать об этом, т.к. «это очень грустная история, которую надо рассказывать зимой у огня». Естественно предположить, что этой бледной несчастной девушки уже нет в живых, и в душе Гуидо не стерлись воспоминания о ней, хотя он едет в столицу «разыскивать» (как дон Гуан) совсем другую девушку – Исидору, которую нежно любит. И еще раз тень Инезы возникнет в словах герцога, отца Гуидо (в той же трагедии). Глядя на своего сына, герцог вспоминает его мать, свою умершую жену:

True son of dead Bianca, her pale smile  
And scornful eye shoot through my very heart (p. 57)

(«Истинный сын покойной Бианки, ее бледная улыбка / И несчастный взгляд пронзают мое сердце»).

Очевидно, «бледная Бианка» не была счастлива со своим мужем, который, судя по его обращению с сыном, вполне мог быть охарактеризован как «негодяй суровый», и в том, что Бианка умерла молодой, вероятно, немалая доля его вины. Как видим, пушкинская Инеза имеет родственные души в поэзии Корнуолла<sup>10</sup>.

Следующая группа общих мотивов связана с искусством и его воздействием на человека.

У английского поэта есть персонаж, подобный пушкинской солнечной артистке Лауре. Причем вполне в духе Корнуолла, речь идет не о живой женщине, а о давно умершей. В стихотворении «Портрет играющей женщины» («On the Portrait of a Lady Playing») дан портрет артистки, которая представляется поэту Музой музыки:

Look! How the bright blue glance shoots forth its fire;  
How like a star in heaven's own azure clime!  
Hark! Doth she strike, indeed, that answering wire?  
Hush! Doth she sing, in truth, some pleasant rhyme?  
She moves! She sings! – and thus, while worlds admire,  
For ever will she sing through after time;  
For ever touch that silent sweet guitar,  
For ever gaze upon us, like a star! (p. 173).

(«Посмотрите! Как ярко горят эти синие глаза, / Как звезды в небесной лазури! / Слышите! Она действительно ударяет по живым струнам; / Прислушайтесь! Разве не поет она какую-то приятную песню? / Она движется! Она поет! – так, пока мир восхищается, / Она будет петь всегда, и в грядущие годы / Вечно будет касаться этой мертвой гитары; / Вечно глядеть на нас, как звезда»).

Эта артистка напоминает Лауру, которая «вольно предавалась вдохновенью»; кроме того, это описание – ответ, который Лаура могла бы дать Дон Карлосу на вопрос:

...Но когда  
Пора пройдет...  
Тогда – что скажешь ты?

Героиня Корнуолла – это Лаура, которую обессмертило искусство кого-то из гостей; и пушкинская Лаура вправе надеяться на такое бессмертие – потому и отвечает Дон Карлосу просто, как истинная артистка:

Тогда? Зачем  
Об этом думать? Что за разговор?

Формула «Из наслаждений жизни // Одной любви музыка уступает; // Но и любовь – мелодия...», которую произносит первый гость Лауры, могла бы возникнуть и в сознании героев Корнуолла<sup>11</sup>. В том же стихотворении дана формула:

For music is like Love – and must be won! (p. 172)  
(«Ибо музыка подобна любви – и тоже должна быть завоевана».)

В поэме «Сицилийская повесть» («A Sicilian Story») встречаем такие слова:

Yet love himself...  
Fill'd the wide air with music sweet and soft,  
Such as might calm or conquer Death (if Death  
Could e'er be conquered) (p. 79)

«Но сама Любовь.../ Наполняла воздух музыкой, столь сладкой и нежной, / Что она могла смягчить или победить Смерть, / (Если Смерть вообще можно победить)».

Отношение к любви как к музыке, признание всесильности любви и искусства даже в борьбе со смертью роднит двух поэтов.

Скажем еще об одном пушкинском афоризме, которому можно найти соответствия (правда, не столь лапидарные и врезающиеся в память навечно) и у Корнуолла. Это слова Сальери, вспоминающего совет Бомарше:

Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку,  
Иль перечти Женитьбу Фигаро.

Вот несколько примеров, когда герои Корнуолла дают совет, как отогнать «мысли черные» (характерно, что Корнуолл неоднократно употребляет то же выражение, что и Пушкин: «black thoughts»). Герой драматической сцены «Хуан» («Juan») озабочен подозрениями, и все явления природы полны для него зловещих предзнаменований. Он обращается к слуге:

I'll hear  
A song; 't will drive some blacker thoughts away (p. 10).  
(«Я бы послушал песню; она прогонит черные мысли»).

В трагедии «Мирандола» Гуидо говорит о том, что им владеют какие-то недобрые предчувствия, на что его друг Касти отвечает предложением выпить вина за здоровье возлюбленной Гуидо. После того, как вино выпито, Гуидо говорит, что черные мысли покинули его – и Касти произ-



носит небольшой монолог о том, что человек должен быть хозяином своего разума и должен уметь прогнать черные мысли. Способ, который предлагает Каста, – «откупорить бутылку».

Герой поэмы в октавах «Диего де Монтилла», когда им овладевали черные мысли, топил их в портвейне или шерри («He smother'd him with Port and sometimes Sherry», p. 83) и очень скоро понял, что «вино лучше, чем мысли, т.к. мысли разъедают его сердце, подобно раку»:

...he found that wine was better  
Than thought, while thought ran cankering through  
his heart (p. 83).

Как видим, герои Корнуолла предлагают отогнать «черные мысли» либо обращением к искусству («Хуан»), либо обращением к вину («Мирандола», «Диего де Монтилла»), а Пушкин сводит эти разрозненные возможности воедино – можно считать, что и Корнуолл причастен к рождению бессмертной фразы из «Моцарта и Сальери».

Наконец, общий обоим поэтам мотив греховного пира. Н.В. Яковлев, говоря об источниках «Пира во время чумы», подчеркивал необходимость помнить в этой связи о произведениях Корнуолла<sup>12</sup>. Мы укажем на два примера из его произведений, возможно, как-то пригодившиеся Пушкину при создании последней из «Маленьких трагедий».

Вновь трагедия «Мирандола». Гуидо, вернувшись домой, узнает, что его невеста Исидора стала женой его отца. Монах Геральди зовет Гуидо на пир, устроенный его отцом. Гуидо отвечает:

A feast – for what? And yet't is always thus,  
Why do I quarrel with't? When a man dies  
They feast and shout – and when a child born;  
And when a father thrusts his last pale girl  
Into the arms of age (ah, death!), they feast,  
Revel, and dance, and laugh, and mock the night  
(The modest ear of night) with riot! (p.62)

(«Пир – по какому поводу? И однако, это всегда так. / Почему я возражаю против этого? Когда человек умирает, / Они пируют и кричат – и когда рождается ребенок; / И когда отец бросает свою последнюю бледную дочь / В объятия старости (точнее, смерти!), они пируют, / Веселятся, и танцуют, и смеются, и возмущают ночь / (Скромные уши ночи) диким шумом»).

В этом монологе Гуидо слышны переключки со словами священника из «Пира...» (Нам хорошо известно, что слова Священника из «Пира...» есть перевод слов Священника из «Города Чумы» Вильсона, напечатанного в той же книге, что и сочинения Корнуолла; но нельзя не отметить и у Корнуолла близкие места).

И еще одна параллель. В поэме «Вавилон» («**Babylon**») дано описание последнего пира Валтасара, когда внезапно возникшая рука начертала на стене роковые слова. Не подозревая о скором кровавом окончании пира, его участники предаются безумному, кощунственному веселью:

«Bring forth the vessels of silver and gold,  
Which Nebuchadnezzar, my sire, of old  
Ravish'd from proud Jerusalem;  
And we and our Queens will drink from them» (p. 155)

(«Принесите трофейные сосуды из серебра и золота, / Которые Навуходоносор, мой предок, / Привез из гордого Иерусалима, / И мы и наши царицы станем пить из них»).

Этот кощунственный приказ переполняет чашу терпения Всевышнего: рука, начертавшая надпись на стене, в чем-то сродни Священнику (она напоминает о каре, которой заслуживают участники этого греховного пира); пирующие не внемлют ее предостережению – и их настигает возмездие. У Корнуолла оно, в отличие от Пушкина и Вильсона, показано. Тема греховности веселья среди всеобщей скорби и возмездия за этот безбожный пир близка и Пушкину, и Корнуоллу.

Болдинская осень 1830 г. – это время наиболее активного чтения Пушкиным произведений Корнуолла; период знакомства с творчеством поэта, которого волновали те же проблемы, что и самого Пушкина. В сочинениях Корнуолла эти «грозные вопросы морали» выглядят действительно чересчур грозно и театрально: концентрация мраморных статуй и выходцев из могил, стремящихся совершить акт возмездия, поражает. Но именно эта перенасыщенность текстов Корнуолла атрибутами мировой мести не могла не броситься в глаза, не остаться в памяти Пушкина – и напоминала о себе постоянно реминисценциями, тематическими, образными, текстуальными. Эти переключки становятся особенно заметными при параллельном прочтении текстов двух поэтов, вернее – при прочтении Корнуолла «сквозь призму Пушкина».

---

<sup>1</sup> Ахматова А. О Пушкине. Горький, 1984. С. 92.

<sup>2</sup> См.: Кулагина О.Л. Пушкин и Барри Корнуолл: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 16; Барри Корнуолл // Довгий О., Махов А. Двенадцать зеркал Пушкина. М., 1999. С. 146.

<sup>3</sup> О связи «Маленьких трагедий» с «Драматическими сценами» Корнуолла – в основном в плане жанровых параллелей – см. работы П.В. Анненкова, Н.К. Козмина, Н.В. Яковлева, Д.П. Якубовича, М.П. Алексеева, Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.и Вл. Луковых, В.Н. Соловьева, В.А. Сайтанова, Г.М. Кружкова, А.Д. Долинина и др.

<sup>4</sup> Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. P., 1829.

<sup>5</sup> Произведения Барри Корнуолла цит. по: Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. P., 1829. (4-я пагинация). В дальнейшем ссылки на это изд. даются с указанием страницы. Все подстрочные переводы произведений Корнуолла сделаны нами – О.Д.

<sup>6</sup> Произведения Пушкина цит. по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. I–XVII. М.; Л., 1935–1959.

<sup>7</sup> Подробное параллельное прочтение «Маленьких трагедий» и драматической сцены Корнуолла «Хуан» см.: Довгий О.Л. Об одном источнике «Маленьких трагедий» (Драматическая сцена «Хуан» Барри Корнуолла) // Вестник МГУ. 1990. № 6. С. 41–51. (Сер. 9. Филология).

<sup>8</sup> О переключках трагедии «Мирандола» с VIII главой «Евгения Онегина» см.: Довгий О.Л. «Евгений Онегин» и поэзия Барри Корнуолла // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Тверь, 1992. С. 35–42

<sup>9</sup> См.: Ахматова А. Указ соч. С. 105.

<sup>10</sup> Д.П. Якубович считал, что у Корнуолла Пушкин заимствовал некоторые испанские имена (Диего, Филипп). См.: Якубович Д.П. Примечания // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений / гл. ред. М. Горький, В.П. Волгин, Ю.Г. Оксман, Б.В. Томашевский,

---

М.А. Цявловский. [Л.], [1935]. Т. 7. С. 381. К этим именам следует добавить имя Инеза (у Корнуолла оно встречается в драматической сцене «Искушение»).

<sup>11</sup> Известно, что эти слова Пушкин вписал еще в 1828 г. в альбом пианистки М. Шимановской – так что в данном случае заимствование, может быть, и проблематично, но «родство душ», типологическая общность налицо.

<sup>12</sup> См.: *Яковлев Н.В.* Об источниках «Пира во время чумы» // Пушкинский сб. памяти проф. С.А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 163.