



5710
102
464

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

СРАВНИТЕЛЬНОЕ
ИЗУЧЕНИЕ
ЛИТЕРАТУР

СБОРНИК СТАТЕЙ
К 80-ЛЕТИЮ
АКАДЕМИКА
М. П. АЛЕКСЕЕВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
Ленинград 1976

Л. И. ВОЛЬПЕРТ (Псков)

ПУШКИН И МАРИВО

(К ПРОБЛЕМЕ ПУШКИНСКОГО ПСИХОЛОГИЗМА)

Пушкинский психологизм изучен основательно. Наибольший интерес в этом отношении привлекли маленькие трагедии, драматизм которых связан с резкой контрастностью и остротой психологической ситуации, лежащей в их основе. М. П. Алексеев в глубоком комментарии к трагедии «Моцарт и Сальери» раскрыл сложный путь мысли поэта к созданию конфликта огромной напряженности «психологического противопоставления двух типов художественного мышления».¹

Цель настоящей статьи проследить своеобразие пушкинского психологизма на примере наименее, казалось бы, напряженного в психологическом смысле произведения, безмятежно идиллического, лишенного резкой конфликтности — повести «Барышня-крестьянка». Этот аспект меньше других интересовал исследователей (В. В. Гиппиуса, А. Н. Гукасову, Н. Я. Берковского, Г. П. Макогоненко, Н. Л. Степанова). На наш взгляд, один из источников прелести «Барышни-крестьянки», шедевра утонченности, остроумия и изящества, таится в тонком анализе душевных движений героев. Пушкин-психолог — крупнейший новатор и одновременно продолжатель лучших достижений литературного психологизма. При важности для Пушкина всего предшествующего опыта писателей-психологов, как русских, так и европейских, в «Барышне-крестьянке» особенно заметен отзвук французской психологической традиции, и в частности аналитической комедии Мариво.

Театр — одно из ранних и сильных увлечений Пушкина. Всеобщая «театральная одержимость» эпохи,² преклонение перед выдающимися драматическими талантами, близость к жизни

¹ Алексеев М. П. Комментарий к трагедии «Моцарт и Сальери». — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч. Т. VII. Драматические произведения. М.—Л., 1935, с. 545.

² Гроссман Леонид. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817—1820 годов. Л., 1926, с. 10.

рампы и кулис наложили отпечаток на все творчество Пушкина. Комедия постоянно манила творческую мысль Пушкина и, хотя не далась этому величайшему «покорителю жанров», отозвалась в его творчестве разнообразными отзвуками. В частности, эти отзвуки в самом неожиданном виде можно уловить в его прозе: в повести «Барышня-крестьянка» заметны черты психологического рисунка комедии Мариво «Игра любви и случая» («Le jeu de l'amour et du hasard», 1730).

Из всех пьес Мариво, весьма популярного в России пушкинской поры, эта комедия пользовалась наибольшей известностью. С нее в 1769 г. началось знакомство русских зрителей с театром Мариво, она больше других пьес Мариво переводилась на русский язык. Пушкину могли быть известны три перевода комедии (первый анонимный, А. Корсакова, Д. Баркова). Эту комедию выбрала для исполнения перед Наполеоном французская труппа в Москве в 1812 г. В лицейские годы Пушкина она с успехом шла на сцене Малого театра в Петербурге в блистательном составе (Сосницкий, Асенкова, Рамазанов, Ширяева).

Хотя Пушкин и не упоминает Мариво (он только раз, критикуя стиль ранних романов Бальзака, употребил термин «*marivaudage*»³), он, по-видимому, хорошо знал его комедии. К кругу его ближайших театральных знакомцев принадлежали три крупнейших популяризатора Мариво в России: Н. И. Хмельницкий,⁴ А. М. Колосова и П. А. Катенин. В этом трио комедиографа, актрисы и переводчика каждый по-своему способствовал популярности Мариво в России.

Хмельницкий «прививает» русской комедии психологические «маски», «игру», «испытания» («Взаимные испытания»). Ему близко восприятие героями Мариво жизни как театра, себя как актера, сложившейся ситуации как материала для комедии.⁵ Для него, как и для Пушкина, оказался ценным психологический рисунок «Игры любви и случая». Он не только построил свою пьесу «Царское слово или сватовство Румянцева» на сходной сюжетной ситуации, но и вложил в уста героя тонкий панегирик этой комедии Мариво. Юная графиня выдает себя за свою проступку-кузину, которая упростила ее встретить вместо нее незнакомого гостя. Гостем оказался молодой полковник, любимец Петра

³ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XV. М.—Л., 1948, с. 38. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра означает том, арабская — страницу. О значении термина «*marivaudage*» у Пушкина см.: То м а ш е в с к и й Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 398.

⁴ «Хмельницкий — моя старинная любовница, я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в первую песнь Онегина...», — писал Пушкин брату в 1825 г. (XIII, 175).

⁵ Характерные реплики его героев: «Какая мысль! Да это чудо. Это целая комедия», «Я право без ума от этой горничной! Хоть сейчас на театр!», «Мы смеемся потому, что вы прекрасно играете вашу комедию» (Хмельницкий. Соч. Т. 3. СПб., 1848, с. 45; Т. 2, с. 395, 450).

Румянцев, уже заприметивший на ассамблее красавицу-графиню. В смущении от собственной проказы она пытается завести светский разговор и спрашивает, что ему больше всего понравилось в Париже. «Игра ума и физиогномии. Под этим я понимаю комедию, — отвечает тот. — В Париже, например, я видел комедию под названием *Игра любви и случая*, где одна девушка принимает незнакомого мужчину под чужим именем. Он влюбляется, и последствия выходят ужасные. Конечно, это вымысел; но игра физиогномии, ее смущение, упрек обмана, страх, чтоб он не открылся — все это было мастерски выполнено, это стоило срисовать, Мария Андреевна» (3, 49). Подчеркивая «психологичность» интерпретации банального мотива («смущение, упрек обмана, страх, чтобы он не открылся»),⁶ Хмельницкий отдает дань восхищения французским актерам, великим мастерам такого рода игры.

На русской сцене с блеском сумела воплотить грациозный облик героинь Мариво А. Колосова, которой посоветовала играть эти роли сама m-*lle* Mars.⁷ Однако она не смогла бы справиться с задачей, если бы не был создан полноценный русский перевод. В этом отношении велика заслуга Катенина, сумевшего создать достойный эквивалент тонкой аналитической комедии Мариво.

Знаменательно, что именно Катенин первый обратил внимание на сходство «Барышни-крестьянки» с «Игрой любви и случая».⁸ В. В. Гиппиус, справедливо отметив преувеличенность оценки Катенина, признал, однако, его правоту в отношении сюжета.⁹ Действительно, в сюжете обоих произведений есть известное сходство. Сильвия, желая поближе узнать жениха, меняется платьем и именем со своей служанкой Лизеттой. Дорант с той же целью переодевается слугой. Оба героя в ранге слуг неожиданно для самих себя начинают испытывать непреодолимое влечение друг к другу. Сильвия потрясена «капризом» собственного сердца, но справиться с ним не в силах. Узнав тайну Доранта, она, однако, не спешит раскрыть свою: ей улыбается надежда увидеть жениха у ног простой служанки. Любовь торжествует над всеми предрассудками, и Дорант, действительно, предлагает руку и сердце «Лизетте».

⁶ Заметим, кстати, что психологическая интерпретация такого переодевания, как правило, связывалась в те годы с этой комедией Мариво. Например, в повести Ж. Санд «Мельхиор» (1832) переодевание юной богатой наследницы в «экономку» с целью ближе узнать жениха прямо связывается с этой пьесой.

⁷ См.: Каратыгин П. А. Записки. Т. 2. Л., 1930, с. 149. Напомним, что примирение Пушкина с А. Колосовой произошло в 1827 г. во время постановки комедии Мариво «Ложные признания» в переводе Катенина. (См. там же, с. 282).

⁸ См.: Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. — Литературное наследство, т. 16—18, М., 1934, с. 642.

⁹ См.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 26—27.

Хотя расстановка персонажей в «Барышне-крестьянке» и комедии Мариво в чем-то сходна (и здесь, и там лукавые героини, желающие видеть избранника без «маски», отцы, потекающие «шалостям» дочерей, юноши, захваченные врасплох чувством, веселые служанки-наперсницы), существенное сходство в другом: в психологической интерпретации обстоятельств. Смятение, рожденное своей же шалостью, растерянность перед «причудами» собственного сердца, страх разоблачения создают тонкий психологический рисунок, схожий в обоих произведениях.

В сложном генезисе театра Мариво (комедия dell'arte, прециозный роман, классицистическая эстетика) для Пушкина наиболее значимой оказывается «расиновская» линия, воспринятая, однако, не непосредственно из трагедии, а в преломлении через прозу классицизма. На наш взгляд, характер психологизма Мариво во многом определен «Принцессой Клевской» (оппозиция между «быть» и «казаться», значение этикетной «маски», утонченность анализа).¹⁰ «Расиновская» линия, усвоенная Мариво из «высокой» прозы и «привитая» им комедии, имела для Пушкина значение, по-видимому, не сама по себе, а в том парадоксальном сочетании с традицией комедии dell'arte, которое и составило новаторство Мариво. Единство «грубой» сюжетной схемы и тонкой «метафизики» сердца, неподвижности застывшего сюжета и подвижности душевной жизни — «открытие» Мариво, определившее новый тип комедии. Ш. де Лакло, Констан, Стендаль, развившие и углубившие достижения Мариво в области психологизма,¹¹ стремились, однако, к сочетанию «правды» страстей с «правдой» сюжета. Пушкина же, как известно, в «Повестях Белкина» «правда» сюжета мало занимает, однако пренебрегает он ею лишь до того момента, пока сюжет не приходит в противоречие с «правдой» характера. Показателен в этом отношении сюжет «Барышни-крестьянки». Переодевания влюбленных, неузнавания, путаницы — тривиальный атрибут «паллиаты» и комедии dell'arte свободно используются Пушкиным, но пока они не начинают противоречить «правде» характера. Например, здесь также использован прием «двойного переодевания». Однако он дан лишь в зародыше, как несостоявшаяся возможность: Алексей попытался выдать себя за «камердинера» тугиловского

¹⁰ Слова м-м Лафайет о свете, где «видимость почти никогда не соответствует действительности» (Лафайет м-м де. Принцесса Клевская. М., 1959, с. 26) — лучший эпиграф к комедиям Мариво. Ср., например, сцену похищения Немуром портрета Клевской с аналогичной сценой комедии «Ложные признания». Исследователи Мариво (J. Ratermanis, J. Fleury, H. Schaad) упускали, как правило, этот важный промежуточный этап, связывая Мариво непосредственно с Расином.

¹¹ Стендаль равным образом восхищался психологизмом Лафайет и Мариво: «Читая каждое утро страниц двадцать „Марианны“ Мариво, вы поймете, как важно правдиво описывать движения человеческого сердца» (Stendhal. Correspondance. T. IX. Paris, 1934, p. 32).

барина, чтобы «уравнять отношения», но был мгновенно «разоблачен» Акулиной.

При сходстве контуров психологического рисунка у Мариво и у Пушкина их метод глубоко различен. Мариво, следуя рационалистической поэтике классицизма, исследует столкновение двух разнонаправленных страстей, в «Игре любви и случая» — дворянской гордости и любви. Реалисту Пушкину чужда «бинарность» конфликта. Он раскрывает подвижную, зыбкую и противоречивую сферу души в связи со сложной, многообразной, вечно меняющейся жизнью. Этим определяется своеобразие психологического метода Пушкина. Едва заметными штрихами раскрывает он подсознательные мотивы, тайные импульсы поведения героев.

Герои Мариво, подобно персонажам Расина и Лафайет, умеют тонко анализировать собственные чувства, их самоанализ имеет обнаженно-рационалистическую форму. Свое желание добиться признания Доранта в наряде Лизетты Сильвия осознает с ясностью и формулирует с афористической точностью: «Зато, если я восторжествую, — какое упоение! но победы я должна добиться, а отнюдь не получить ее из его рук. Я хочу, чтобы любовь сразилась с рассудком».¹² Желание Лизы добиться признания Алексея в наряде Акулины ею самою до конца не осознано, оно — в тайниках души. Пушкин мастерски передает всю сложность душевного движения: «К тому же самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной романтической надеждою увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца» (VIII, 117).

И Сильвия, и Лиза, нарушив «неприличным» переодеванием правила этикета, охвачены тайным смятением. Своеобразную прелесть этого ощущения Пушкин передает изящным афоризмом: «но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть». Сильвия, подобно героиням Расина и принцессе Клевской, хотя и изумлена «непоследовательностью» собственного поведения, четко осознает причину своего смятения: «Да мне уже опротивела моя роль, и я бы давно скинула с себя маскарадный наряд» (304). Для Лизы причина собственной тревоги не совсем ясна. Пушкин стремится раскрыть противоречивость и сложность ощущения: «Напрасно возражала она самой себе, что беседа их не выходила из границ благоспристойности, что эта шалость не могла иметь никакого последствия, совесть ее роптала громче ее разума» (VIII, 115).

«Пружины» поведения героинь раскрываются обоими авторами по-разному. Стимул для переодевания у Сильвии и у Лизы один и тот же: желание увидеть избранника без светской «маски». Психологическая «маска» — важный элемент поэтики

¹² Мариво Пьер Карле. Комедии. Пер. Е. Гунста. М., 1961. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Мариво.¹³ В его комедиях истинность чувств проверяется «маской», чтобы сорвать «маску» с другого, приходится надевать ее на себя. По словам Сильвии, все мужья галантны и обходительны в свете, но грубы и деспотичны в собственном доме. «Это не что иное, как маска», — говорит она (277). Лизе тоже хотелось бы увидеть Алексея без романтической «маски». В обществе он «печален», «задумчив», по общему мнению, «влюблен и ни на кого не смотрит», а среди дворовых девушек, оказывается, он совсем другой, «веселый», «бешеный», бегают с ними в горелки, «да еще что выдумал. Поймает и ну целовать». Хотя Лиза и не предается, подобно рационалистичной Сильвии, рассудочному самоанализу, ее желание узнать «естественного» Алексея велико. Пушкин передает его лаконичным психологическим жестом: «Как бы мне хотелось его видеть!» — сказала Лиза *со вздохом* (курсив мой. — Л. В.). (VIII, 113).

Психологическое мастерство обоих писателей особенно заметно в раскрытии любовного чувства. «Я разыскивал в человеческом сердце все разнообразные уголки, в которых может укрываться любовь, когда она боится показаться на свет»,¹⁴ — подчеркивал Мариво свой интерес к подсознательному. Его излюбленный прием — психологический «розыгрыш». Пушкина, стремящегося раскрыть «загадки» и противоречия сердца, также привлекает этот прием. «Тайное» для партнера создает сложную психологическую ситуацию. Внимание Пушкина-сердцевода сосредоточено на Алексее. Для Лизы в происходящем нет тайны, ей все ясно, и потому о ее любви говорится мало. Скрытая от Алексея «игра» вызывает в его душе сложную гамму чувств, которую Пушкин мастерски раскрывает. Очарование «нечаянной» встречи в лесу, веселое удивление Алексея забавной «строгостью правил» Акулины, его изумление перед «мыслями и чувствами, необыкновенными в простой девушке» (VIII, 116), восхищение ее «сверхъестественной» сметливостью — все эти переходы, переломы и нарастания чувства раскрыты Пушкиным со зрелым мастерством реалиста-психолога. Читателю становится вполне ясным то, что для Алексея остается непостижимой загадкой: «каким образом простая деревенская девочка в два свидания успела взять над ним истинную власть» (VIII, 116). Хотя в пушкинском анализе оттенков и движения чувства слышится отдаленный отзвук расиновско-лафайетовской традиции, уже своеобразно переплавленной остроумной комедией Мариво, его психологический метод качественно отличен.

Большое место в обоих произведениях занимает психологическая «игра». В комедии Мариво не только господа «играют»

слуг, а слуги господ, но и брат Сильвии, не без ее поощрения, «играет» ревнивого барича, также влюбленного в «Лизетту», и даже ее отец, почтенный господин Оргон, активно участвует в розыгрыше. «Барышня-крестьянка» также до краев полна «игры». Лиза «играет» не только Акулину, но и Лизавету Григорьевну, «смешную и блестящую барышню», перед встречей с которой и Алексей решает, что из всех ролей «холодная рассеянность во всяком случае всего приличнее» (VIII, 119), и даже Муромский успешно «подыгрывает» дочери.

Однако «игра» у Мариво и у Пушкина далеко не тождественна. Герои Мариво играют «плохо», герои Пушкина — «хорошо». Сильвия и Дорант в наряде слуг сохраняют все повадки, язык, жест господ. Языковая «маска» — атрибут слуг. Как это свойственно классической комедии, при переодевании господ играют лишь «костюмы». Все поведение Доранта—Бургильбона подчинено «благопристойности». Фамильярность жеста, взгляда, слова — исключены: «Мне все хочется снять перед тобой шляпу, а когда я говорю тебе „ты“, мне кажется, что я богохульствую» (285). «Лизетта» не видит ничего нелепого в своем заявлении: «Мне предсказан муж-дворянин, и на меньшее я не согласна» (286). Герои Мариво не замечают «плохой» игры партнера, «странное» поведение воспринимается ими как норма. Противоречие между «костюмом» и «ролью» — один из важных источников комического в театре Мариво.

У Пушкина играют не «костюмы», а живые люди. «Плохая» игра наказывается мгновенно: «Да как же барина с слугой не распознать? И одет-то не так, и байшь иначе, и собаку-то кличешь не по-нашему» (VIII, 114). Лиза владеет не только «костюмом», но и всем психологическим «маскарадом»: языковой «маской», жестом, повадками дворовой девушки. Выйдя из «роли», она мгновенно исправляется. Душевные движения героев находят выражение в жесте простом и естественном: «Привыкнув не церемониться с хорошенькими поселянками, он было хотел обнять ее» (VIII, 114). Источник комического в «Барышне-крестьянке» — в «хорошей» игре героев, в несоответствии «литературного» и естественного поведения людей.

Комедию Мариво и повесть Пушкина разделяет многое: эпоха, метод, жанр, авторская установка. И все же есть между ними и общее. «Барышня-крестьянка», самая «игровая» из пушкинских повестей, взяла от комедии не только ее поэтику (костюм, жест, пластичность, языковую «маску», остроумие и праздничность), но и своеобразный психологический рисунок. Пушкин по-своему обогатил его, придал ему новые очертания, в чем-то качественно изменил, но общие контуры сохранил. В свое время «высокая» проза обогатила комедию, подарив ей одно из своих самых блестящих «открытий» — психологизм. Через сто лет комедия вернула долг прозе.

¹³ См.: Schaad H. Le thème de l'être et du paraître dans l'oeuvre de Marivaux. Zurich, 1969.

¹⁴ D'A Lambert. Eloge de Marivaux. — Oeuvres. T. 3. Paris, 1824, p. 611.