UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

DEISE DE OLIVEIRA

**ENSAIOS DE ANNA AKHMÁTOVA SOBRE ALEKSANDR PÚCHKIN:
DIÁLOGO ENTRE ESCRITORES**

São Paulo
2017

DEISE DE OLIVEIRA

**ENSAIOS DE ANNA AKHMÁTOVA SOBRE ALEKSANDR PÚCHKIN:
DIÁLOGO ENTRE ESCRITORES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide
Pesquisa financiada pela Capes

São Paulo
2017

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Oliveira, Deise.

Ensaio de Anna Akhmátova sobre Aleksandr Púchkin: entre a arte e a vida/ Deise de Oliveira; orientador Bruno Barretto Gomide. – São Paulo, 2016

Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Literatura Russa. 2. Anna Akhmátova 3. Aleksandr Púchkin 4. Literatura russo-soviética. I. Gomide, Bruno Barretto, orient. II Título

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APRESENTAÇÃO

Deise de Oliveira

Ensaio de Anna Akhmátova sobre Aleksandr Púchkin: diálogo entre escritores

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

Aprovada em: ____ de ____ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

São Paulo, ____ de ____ de 2017.

Para Fabio.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, professor Bruno Gomide, pela ajuda e paciência.

Também agradeço aos professores Mario Ramos e Elena Vássina pelas contribuições no exame de Qualificação.

Muito obrigada à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de doutorado.

Gostaria de agradecer, igualmente, aos funcionários do Departamento de Letras Orientais: Jorge, Luís, Álvaro e Maribel.

Agradecimentos especiais aos amigos Andrea Natasha Revely Gonzalez, Luis Cesar Gonzalez, Jaqueline Conrado, Flavia Silva, Daniela Mountian e Graziela Schneider.

Ao meu pai e à minha irmã, por terem cuidado de mim após a morte de minha mãe.

À minha mãe, que sempre me fez muita falta.

Agradeço em particular a meu marido Fabio, pela constante parceria e ao nosso cachorro, Wurst, por alegrar a casa diariamente. Obrigada!

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

Este trabalho propõe um estudo e a tradução direta dos ensaios escritos por Anna Akhmátova sobre a vida e a obra do escritor Alexander Púchkin. Tomar-se-á como bibliografia fundamental, portanto, o volume 6 da *Собрание Сочинений* (*Coleção Completa*) da autora. Tais ensaios têm o objetivo de preencher uma lacuna presente tanto nos estudos futuros sobre a poética de Anna Akhmátova quanto de Aleksandr Púchkin. Para tanto, a análise da obra também será contemplada, bem como o aprofundamento da vida e obra dos escritores à luz dos recursos teóricos e interpretativos oferecidos por Mikhail Bakhtin, Dominique Combe e Luiz Costa Lima.

Palavras-chave: Tradução. Acmeísmo. Anna Akhmátova. Púchkin. Literatura russa.

ABSTRACT

This work proposes a study and translation of the essays written by Anna Akhmatova about Pushkin's life and work. The Akhmatova's volume 6 of the *Собрание Сочинений* (*Complete Works*) will become the main bibliography. These essays have the objective to fill the void of future works not only about Anna Akhmatova's poetics but also Pushkin's. For this purpose, a work analysis will be considered, as well as the deepening of the writers' life and work in the light of theoretical and interpretative resources offered by Mikhail Bakhtin, Dominique Combe e Luiz Costa Lima.

Keywords: Translation. Acmeism. Anna Akhmatova. Pushkin. Russian literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Iliá Repin. Púchkin recitando Reminiscências de Tsáarskoe Sieló no Liceu em 08/01/1815.....	38
Figura 2– Monumento a Púchkin em Moscou.	51
Figura 3 – Borís Knóblok, Poster do Jubileu (Moscou, 1937).	59
Figura 4 – Akhmátova em sua posição preferida, segundo Jolkóvski.	60
Figura 5 – Desenho feito por Púchkin sobre si e Gontcharóva.	61
Figura 6 – Moeda de 25 rublos em homenagem a Púchkin (1999).	62
Figura 7– Anna Akhmátova, Nicolai Gumilióv e seu filho Liév Gumilióv em 1913.....	71
Figura 8 – Akhmátova e Púchkin na Casa da Fonte.....	78
Figura 9 – Retrato de Púchkin por Kipriénski.	79
Figura 10 – Monumento a Akhmátova em São Petersburgo.	82
Figura 11 – “Pedras” nas obras de Púchkin.....	112
Figura 12 – “Pedras” nas obras de Púchkin.....	113
Figura 13 – Esboço feito por Púchkin sobre <i>O convidado de pedra</i> , 1830.....	114
Figura 14 – Esboço feito por Púchkin, 1834.	123
Figura 15 – Desenho de Púchkin de si conversando com Oniéguin.....	131
Figura 15 – Tabela de gradação	313

SUMÁRIO

ENSAIOS DE ANNA AKHMÁTOVA SOBRE ALEKSANDR PÚCHKIN:.....	1
FOLHA DE APRESENTAÇÃO	3
AGRADECIMENTOS.....	5
RESUMO	7
ABSTRACT	8
LISTA DE FIGURAS.....	9
SUMÁRIO	10
NOTA SOBRE A TRADUÇÃO.....	12
REGRAS DE TRADUÇÃO E TRANSLITERAÇÃO	14
1. APRESENTAÇÃO.....	16
2. INTRODUÇÃO	23
3. PÚCHKIN: “NOSSO TUDO”	36
3.1 POETA COMO PROFETA: A CONSTRUÇÃO DO MITO DE PÚCHKIN	50
4. ANNA AKHMÁTOVA: ENTRE A ARTE E A VIDA	63
4.1 AKHMÁTOVA E PÚCHKIN: UM DIÁLOGO ENTRE ESCRITORES	75
5. ENSAIOS DE ANNA AKHMÁTOVA SOBRE PÚCHKIN: ESCREVER É (RE)VIVER	85
6. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO.....	104
6.1 SOBRE <i>O CONVIDADO DE PEDRA</i>	114
6.2 SOBRE <i>O CONTO DO GALO DE OURO</i> E <i>O ÚLTIMO CONTO DE PÚCHKIN</i>	123
6.3 SOBRE <i>ADOLFO</i> DE BENJAMIN CONSTANT E <i>IEVGUÊNI ONIÉGUIN</i> DE PÚCHKIN	132
7 O ÚLTIMO CONTO MARAVILHOSO DE PÚCHKIN (ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА ПУШКИНА) ..	141
I	141
II	142
III	144
IV.....	154
V.....	159
8. COMENTÁRIO SOBRE <i>O CONTO DO GALO DE OURO</i> E <i>O CZAR VIU DIANTE DE SI...</i> (КОММЕНТАРИЙ «СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ» И «ЦАРЬ УВИДЕЛ ПРЕД СОБОЙ...)	163
9 <i>ADOLFO</i> DE BENJAMIN CONSTANT NA CRIAÇÃO DE PÚCHKIN («АДОЛЬФ» БЕНЖАМЕНА КОНСТАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА)	170

I.....	170
II.....	173
III.....	180
IV.....	189
V.....	192
10. O CONVIDADO DE PEDRA DE PÚCHKIN («КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» ПУШКИНА).....	199
I.....	199
II.....	200
III.....	206
IV.....	209
V.....	211
VI.....	212
11. CONCLUSÃO	216
12. REFERÊNCIAS.....	219
OBRAS DE ANNA AKHMÁTOVA	219
OBRAS SOBRE ANNA AKHMÁTOVA.....	219
OBRAS DE PÚCHKIN	222
OBRAS SOBRE PÚCHKIN	222
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	225
APÊNDICE A – CITAÇÕES EM RUSSO USADAS NA TESE.....	231
AKHMÁTOVA E PÚCHKIN: UM DIÁLOGO ENTRE ESCRITORES	231
ENSAIOS DE ANNA AKHMÁTOVA SOBRE PÚCHKIN: ESCREVER É (RE)VIVER	232
APÊNDICE B – ENSAIOS DE AKHMÁTOVA EM RUSSO	233
1. ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА ПУШКИНА	233
2. КОММЕНТАРИЙ «СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ» И «ЦАРЬ УВИДЕЛ ПРЕД СОБОЙ...»	258
3. «АДОЛЬФ» БЕНЖАМЕНА КОНСТАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА	268
4. «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» ПУШКИНА	295
APÊNDICE C – TABELA DE GRADAÇÃO DE PEDRO, O GRANDE	311

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO

O movimento de traduções diretas de obras da literatura russa para a nossa língua portuguesa nunca esteve tão intenso. Mesmo que algumas editoras tenham títulos consagrados da literatura russa em sua lista de produtos, é possível perceber atualmente uma crescente demanda de obras russas traduzidas de forma direta para o português.

Mesmo com essa crescente necessidade, os escritores russos com maior número de títulos traduzidos para nosso idioma continuam sendo Dostoiévski, Tolstói, Tchékhov e Púchkin – os chamados clássicos da literatura russa – e, em sua grande maioria, obras em prosa. De maneira diversa, editoras como a 34 e a Kalinka¹ trilham caminhos distintos ao trazer ao leitor de língua portuguesa títulos inéditos – e de escritores não muito conhecidos no Brasil – em traduções diretas.

Embora haja obras de Púchkin traduzidas para o português – tais como *A Dama de Espadas*, *Ievguêni Oniéguin* – e outras que fazem referência ao poeta, – como *Parque Cultural* de Serguei Dovlátov² e “Meu Púchkin”³ – pouco se fala sobre os ensaios escritos por Anna Akhmátova sobre o escritor. Dessa forma, nossa tradução será uma tentativa de preencher essa lacuna.

Nos ensaios escolhidos para serem traduzidos, Akhmátova analisa e compara três obras de Púchkin: “O convidado de pedra”, *O Conto do Galo de Ouro* e o romance *Ievguêni Oniéguin*. O último já foi traduzido Dário Moreira de Castro Alves, bem como o conto “O convidado de pedra”, por Irineu Franco Perpétuo – ambas as obras serão utilizadas em nossa tradução e estarão devidamente indicadas em notas de rodapé. Apenas *O Conto do Galo de Ouro* ainda não foi traduzido para a língua portuguesa⁴ e, por isso, foi traduzida por nós.

¹ Editora especializada em obras russas.

² Lançado em 2016 pela Editora Kalinka e traduzido por Yúlia Mikaelyan.

³ Traduzido por Paula Costa Vaz de Almeida em sua dissertação de mestrado defendida em 2008 pela FFLCH-USP.

⁴ Traduzir Púchkin é uma tarefa árdua. Para Nabókov, por exemplo, os versos de puchkinianos são intraduzíveis e, justamente por este motivo, ele traduz *Oniéguin* em uma versão literal, sem rimas e repleta de anotações e também de notas de rodapé.

Quando necessário, as traduções aparecerão com notas explicativas, com o objetivo de contextualizar o leitor e esclarecer questões relativas à tradução. Vale ressaltar que as citações feitas por nós possuem a sinalização [N.T] e as citações feitas pela autora serão acompanhadas da sigla [N.A].

Alguns problemas serão enfrentados durante o processo de tradução no que se refere à variedade de idiomas presentes nos textos. Em uma única tese, haverá os ensaios de Akhmátova e trechos de poemas de Púchkin em língua russa, *Don Juan* de Benjamin Constant e partes do romance *Contos de Alhambra* em língua francesa⁵. Além disso, a mistura de gêneros será uma das dificuldades enfrentadas, pois como vimos, haverá trechos de poesia e prosa. Escolhemos, nesse caso, deixar os trechos de citações em inglês e em francês traduzidos.

A transliteração dos nomes russos foi feita a partir da tabela utilizada no Curso de Russo da Universidade de São Paulo e está presente no capítulo intitulado “Regras de tradução e transliteração”.

Quanto ao estilo do texto akhmatoviano, é importante ressaltar que os parágrafos traduzidos dos ensaios costumam ser longos e com um vocabulário simples. Em muitos casos, a poeta repete o mesmo verbo (ou a sua raiz) algumas vezes no texto. Para evitar que o texto soe “truncado”, optamos por mudar a organização dos parágrafos.

⁵ Os textos que serviram de base para a tradução encontram-se em *Obras Completas (Собрание сочинений)*, publicadas em Moscou em 1998.

REGRAS DE TRADUÇÃO E TRANSLITERAÇÃO

Na tradução, utilizamos a seguinte tabela de transliteração da língua russa para a portuguesa, elaborada pelos docentes do Programa de Literatura e Cultura Russa da FFLCH-USP:

Alfabeto russo	Transcrição para registro catalográfico ou lingüístico	Adaptação fonética para nomes próprios
А	A	A
Б	B	B
В	V	V
Г	G	G, Gu antes de <i>e, i</i>
Д	D	D
Е	E	E, lé
Ё	Io	Io
Ж	J	J
З	Z	Z
И	I	I
Й	I	I ou -
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O
П	P	P
Р	R	R
С	S	S, SS (intervocálico)
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F

Х	Kh	Kh
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Sch (Chtch)	Sch (Chtch)
Ъ	-	-
Ы	Y	Y
Ь	-	-
Э	É	É
Ю	Iu	Iu
Я	Ia	Ia

1. APRESENTAÇÃO

Esta tese de doutorado é fruto de um interesse pela obra de Anna Akhmátova e Aleksandr Púchkin, iniciado ainda na graduação. Naquele mesmo período, houve uma disciplina optativa ministrada pelo professor Marcos Antonio de Moraes intitulada *A epistolografia no Modernismo Brasileiro*, que contribuiu para o meu interesse em gêneros pouco estudados, como a epistolografia e, futuramente, pelos ensaios.

A partir do estudo da correspondência como gênero literário, foi possível perceber que é possível estudar de forma acadêmica a relação entre a biografia do autor e de que maneira o *eu empírico* se faz presente na obra de um escritor. Analogamente, no ensaio akhmatoviano – gênero em que o *eu empírico* também é mais visível –, a relação entre autor e obra representa um conceito fundamental para compreendermos os textos de Akhmátova sobre Púchkin.

No mestrado, pôde-se desenvolver não apenas a questão do processo de escolha dos vencedores do *Russian Booker Prize*⁶, mas também o impacto nas vendas e publicações – inclusive em outros idiomas – desses livros após a premiação.

Foi estudado de que maneira as obras vencedoras se diferiam de outras do mesmo escritor e se houve uma escolha temática e estilística consciente com o intuito de ganhar o prêmio ou se tornar mais popular. Como decidimos estudar apenas as obras que tinham como temática o stalinismo, pudemos perceber que existia um diálogo constante entre o *eu empírico* e o *eu lírico* do narrador.

Uma vez no doutorado, a escolha de Anna Akhmátova e toda a mitologia criada em torno de sua biografia. Curiosamente, os ensaios traduzidos nessa tese fazem parte de um livro que comprei em 2008, quando estive na Rússia pela primeira vez, logo após terminar o curso de graduação (e, coincidentemente encontrar aquele que seria meu futuro orientador em Moscou e em São Petersburgo). Assim, foi possível voltar aos estudos de Anna Akhmátova por um viés incomum: em vez de estudar a sua poesia e a sua poética, optou-se por analisar a relação entre autora e obra – ou seja, o dialogismo – por meio dos ensaios escritos pela poeta sobre Púchkin. O ensaio, gênero tão difícil de ser classificado, foi usado por Akhmátova não apenas

⁶ Prêmio literário criado em 1992 por Sir Michael Harris Caine. Anualmente os jurados escolhem o que consideram ser o melhor livro de ficção escrito em língua russa.

como instrumento para a análise da vida e obra de Púchkin, mas, mais importante, de sua própria vida e trajetória como escritora, como símbolo de resistência.

Se a proposta de encontrar as semelhanças e diferenças entre Púchkin e Akhmátova está presente em toda a tese, eu também, como leitora de Púchkin e, especialmente de Akhmátova, estive em confronto com essas questões durante todo o processo de construção do texto. Akhmátova consegue brilhantemente universalizar o sofrimento, o que fez com que de imediato me identificasse com seus poemas.

O centro deste estudo será a tradução direta dos quatro ensaios mais longos de Anna Akhmátova sobre o escritor Aleksandr Púchkin, sendo eles: *O Último Conto Maravilhoso de Púchkin*, *Comentário sobre ‘O Conto do Galo de Ouro’*, *Adolfo de Benjamin Constant* e *O Convidado de Pedra de Púchkin*.

Essa tradução contará com o apoio de notas explicativas sobre pensadores citados nos ensaios, além da análise de pontos de convergência entre a vida e a produção literária dos dois poetas, uma questão fundamental para entender o motivo pelo qual Akhmátova decide escrever seus ensaios sobre o poeta. Além disso, a fim de oferecer uma leitura mais embasada dos ensaios escolhidos e, dessa maneira, mais apropriada de acordo com o escopo deste trabalho, foi selecionada uma série de textos que busca evidenciar a poética de Akhmátova e traçado o seu itinerário literário.

Foi fundamental a leitura das obras dos dois poetas, incluindo a autobiografia de Akhmátova. No que se refere à poética, concentrou-se nos poemas que a poeta dedicou a Aleksandr Serguêievitch Púchkin (1799-1837) durante sua produção literária. Os poemas escolhidos servirão de base para compreender de que maneira o dialogismo presente entre os dois escritores sempre esteve presente na poética akhmatoviana.

Do ponto de vista teórico, sobre a poética de Púchkin, destacam-se as questões levantadas Yuri Tyniánov em seu livro *Arcaístas e Inovadores*⁷ e os ensaios traduzidos no *Caderno de Literatura e Cultura Russa*; ao passo que no que tange à compreensão da poética de Anna Akhmátova e sua relação com a poesia puchkiniana, será de fundamental importância o livro *Akhmatova and Pushkin: the Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry* de David Wells.

⁷ TYNIÁNOV, Y. *Vanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968.

Para entendermos a questão do dialogismo entre os dois autores, além da questão da exotopia⁸ nos ensaios escolhidos, trabalharei com base nos livros de Bakhtin/Volochínov, *Marxismo e filosofia da linguagem* e *Questões de literatura e estética*. Para debater sobre a questão da *mímesis* e como ela pode ser aplicada na relação entre os dois poetas, usarei as obras de Costa Lima, *Mímesis e modernidade: formas das sombras* e *Representação social e mímesis*.

Além disso, faz parte desta pesquisa uma introdução que busca contemplar os aspectos de convergência entre a poética de Akhmátova e Púchkin, utilizando para isso o livro *Akhmatova and Pushkin: the Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry* de David Wells (1994) e *Ахматова и Пушкин* de Timéntchik (1974).

Finalmente, com relação à vida e obra de Púchkin, apresenta-se como fonte indispensável o *Dossiê Púchkin*, organizado e publicado por Homero Freitas de Andrade no *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Já para o entendimento da vida e obra de Akhmátova, usarei como fonte principal o livro *Word That Causes Death's Defeat* de Nancy K. Anderson.

Serão traduzidos quatro ensaios sobre Púchkin escritos por Akhmátova, apresentados a seguir em ordem cronológica. O material escolhido representa quase a metade do volume total de páginas escritas sobre Púchkin durante toda a sua vida. Além de serem os mais longos, são os mais bem trabalhados pela escritora, com referências à correspondência puchkiniana e busca de fontes estrangeiras.

É possível perceber ao analisar algumas obras do grande poeta russo que Akhmátova também está repensando sua própria condição como escritora e sua trajetória pessoal. Como veremos mais adiante, os diversos pontos de convergência entre os dois poetas fizeram com que Akhmátova se sentisse bastante próxima de um poeta que mesmo tendo vivido em época diferente possuía diversos pontos de convergência com a sua trajetória.

“O convidado de pedra” e *O Conto do Galo de Ouro* são duas novelas em versos cujos enredos foram tratados por Akhmátova como “metatextos”, ou seja, ambos tiveram como fonte outros textos estrangeiros que já haviam sido publicados

⁸ Movimento de ir até o outro e voltar-se a si para se compreender de forma mais completa. Palavra formada pelo prefixo “ex”, que significa fora, e “topos”, que significa lugar em grego.

fora da Rússia por escritores consagrado⁹. Esse também será um ponto fundamental dentro da análise.

Ademais, o teórico David Bethea¹⁰, parafraseando Jakobson¹¹, afirma que as obras *O Cavaleiro de Bronze*, *O Conto do Galo de Ouro* e “O convidado de pedra” são irmãos de estrutura. A construção de um personagem em forma de estátua e que eventualmente retorna à vida, como veremos a seguir, é uma constante nas obras de Púchkin.

Devido ao número considerável de ensaios sobre Púchkin que Akhmátova escreveu durante anos, torna-se vital uma cronologia de todos os textos escritos. Os quatro primeiros serão traduzidos nesta tese:

1933	O último conto maravilhoso de Púchkin
1936	<i>Adolfo</i> de Benjamin Constant
1939	Comentário sobre <i>O Conto do galo de Ouro</i>
1947	“O convidado de pedra” de Púchkin
1958	A morte de Púchkin
1959	Dois novos contos maravilhosos de Púchkin
1961	Uma palavra sobre Púchkin
1962	Alexandrina
1963	Púchkin em 1828
1963	Púchkin e as margens do Nievá
Sem data	No capítulo Dois, verso quinze, de <i>Ievguêni Oniéguin</i> , publicado em 1970
Sem data	Outono em Bóldino, publicado em 1970
1965	Púchkin e as crianças

Akhmátova se apresenta indissociável de Púchkin em seus ensaios. Buscou-se, por isso, entender a trajetória poética dos dois escritores e de que maneira suas vidas privadas influenciaram suas obras. Buscou-se obedecer a uma ordem cronológica dos acontecimentos com o intuito de mostrar o desenvolvimento da práxis dos dois poetas.

Para dar conta dessa variedade de temas, a tese foi dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo – Púchkin: “Nosso Tudo” – é composto de uma retomada da trajetória de Púchkin e do movimento literário contemporâneo a ele. Também analisaremos de que maneira sua poética e fatos vividos por ele contribuíram para a construção do chamado mito de Púchkin.

⁹ Fato que mais adiante será criticado durante o Stalinismo.

¹⁰ BETHEA, D. *Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998.

¹¹ JAKOBSON, Roman. The Statue in Pushkin's Poetic Mythology. In: *Language in Literature*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

Assim como Púchkin, a trajetória de vida de Akhmátova também contribuiu para a construção de seu próprio mito. Os poemas, por conterem muita verossimilhança com sua própria vida, eram usados como ponto de referência para a construção de um “eu” mítico sofrido e batalhador. Akhmátova sabia que seus leitores procuravam no seu *eu lírico* o seu *eu empírico* e, por isso, mudou a data de muitos de seus poemas.

No segundo capítulo – Anna Akhmátova: entre a arte e a vida –, tratarei da trajetória e poética de Anna Akhmátova e de que maneira é possível trabalhar com o *eu lírico* e o *eu empírico* dentro de sua poética. Analisarei de que maneira a sua vida e obra dialogam com Púchkin e como as similaridades fizeram com que ele se tornasse uma figura constante na poética da poeta.

No terceiro capítulo – Ensaaios de Anna Akhmátova sobre Púchkin: escrever é (re)viver –, será fundamental entender de que maneira o ato de escrever e reescrever os ensaios puchkinianos contribuíram para o seu próprio entendimento como ser humano e poeta. Assim, usaremos os conceitos de exotopia e dialogismo presentes na tese bakhtiniana como suporte teórico.

O quarto capítulo – Comentário da tradutora – dedica-se a uma análise da condição de Anna Akhmátova enquanto ensaísta e da relação de tais ensaios com as obras puchkinianas. Tratarei da questão do “metatexto”, ou seja, das fontes estrangeiras que foram encontradas pela poeta nos contos e de que forma esses textos contêm uma mensagem codificada em seu subtexto.

Para entendermos os ensaios de Anna Akhmátova sobre Púchkin, portanto, deve-se ter em mente a obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* de Bakhtin/Volochínov. Nela, Bakhtin¹² considera a comunicação como um processo interativo e muito mais diverso do que a simples transmissão de informações¹³. No caso de Akhmátova, utiliza esses textos para escrever o que gostaria abertamente, mas não conseguia devido à censura.

A intenção, então, é perceber de que maneira a criação de sentido das obras de Púchkin foi apreendida por Akhmátova e, por sua vez, tentar entender como essa

¹² A edição brasileira desse livro traz na capa Bakhtin como autor. No entanto, em prefácio à nova tradução desse livro, publicada em 2010, Patrick Sériot confirma que a autoria da obra é de Volochínov.

¹³ Para ele a linguagem é interação social, em que o sujeito deixa em seu texto marcas profundas de sua sociedade, sua visão de mundo e poética, além de pressuposições sobre o que o interlocutor gostaria ou não de ouvir ou ler.

forma de diálogo entre locutor e interlocutor se realiza. Akhmátova como leitora de Púchkin possui um papel criativo no processo de produção de sentido: é através do reconhecimento do outro que se entende como um ser parte de um todo, relação essa prioritariamente dialógica.

A noção de enunciação (unidade da comunicação verbal, dotada de sentido) também será fundamental, pois é efeito da relação entre o interlocutor e o receptor, ou seja, a interação entre o *eu lírico* da obra ou o narrador e o leitor. Aqui, essa relação será duplamente analisada, já que existe um dialogismo entre o *eu lírico* e o *eu empírico* de Púchkin, bem como desses com o *eu empírico* do leitor, isto é, da Akhmátova como leitora de Púchkin.

Akhmátova, assim como Púchkin, decide se voltar à prosa principalmente na fase final de sua vida e, de certo modo, com o intuito de compreender sua própria práxis. O seu hábito de reescrever os ensaios puchkinianos até o final de sua vida nos mostra sua total entrega à arte poética e devoção ao seu grande mestre, Púchkin.

Recorreu-se às noções de sujeito lírico/*eu lírico* sob a perspectiva de Dominique Combe, que elaborou uma gênese do termo com base na tradição alemã, com o intuito de compreender a dialética presente em um texto com relação à presença textual do sujeito. Nesse sentido, a tese de Kate Hamburger, na qual afirma que o sujeito lírico é o sujeito de uma enunciação real e que pode ser visto não apenas na literatura como nos outros gêneros, é fundamental para o entendimento da presença do “eu” nos ensaios akhmatovianos.

Uma das grandes problemáticas do estudo textual é principalmente a relação entre o texto ficcional e a referencialidade. O conceito desse fenômeno está geralmente incorporado à ideia de imitação, que frequentemente é de forma errônea igualada à *mímesis*. Dessa forma, a distinção entre a *mímesis de reprodução* (que parte da semelhança) e da *mímesis de produção* (que parte da diferença) criada por Costa Lima também foi determinante para entender o jogo dialógico entre real/ficcional presente tanto nos ensaios de Akhmátova quanto nos textos puchkinianos.

Farão parte deste trabalho, ainda, uma introdução e uma conclusão. Na primeira, serão feitos a contextualização histórica na qual se inserem as obras de Anna Akhmátova e um breve histórico de suas publicações, além de sua situação político-financeira durante o período em que decide escrever sobre Púchkin.

A bibliografia básica deste trabalho compõe-se em duas frentes: uma literária e outra teórica. A primeira consiste em obras de Akhmátova e de Púchkin que serão úteis para a compreensão de suas práticas literárias, enquanto a segunda em obras que servirão de norte para a análise realizada.

2. INTRODUÇÃO

*Não conheço nenhum país onde as pessoas amem
tanto poesia quanto aqui.*

Anna Akhmátova

Akhmátova havia publicado o seu primeiro livro em 1914 e aos poucos se tornou uma das mais promissoras poetisas do país. Após a Revolução Russa de 1917, a rígida censura começa a silenciar aqueles poetas cuja temática não era desejada pelo Partido Comunista. Diversos outros poetas da também chamada Era de Prata¹⁴ estavam sendo descartados e banidos, e alguns decidiram emigrar, tais como Vladímir Nabókov (1899-1977) e Marina Tsvetáieva (1892-1941), e continuaram a publicar seus livros no estrangeiro.

Depois de 1922, a deportação de escritores se tornou cada vez mais frequente. Inicialmente, devido à escassez de autores bolcheviques, os *popútchiki*¹⁵ (companheiros de viagem) foram tolerados. Embora não fossem membros do Partido, podiam escrever, desde que nos moldes preestabelecidos.

Em 1928, quando o Plano Quinquenal foi estabelecido, todas as artes deveriam servir os propósitos do Partido. A cada escritor pertencente à *União dos Escritores* era dado um tema a ser trabalhado de modo a ajudar na construção de uma nova nação. Bulgákov, por exemplo, critica esse método em *Mestre e Margarida*: ao seu protagonista foi dada a função de escrever sobre o ateísmo.

A censura stalinista começou a ficar cada vez mais intensa. Os grupos e movimentos literários que haviam sido criados naquela época, tais como os *proletkult*¹⁶, são dissolvidos em 1932 e substituídos pela União dos Escritores Soviéticos, criada pelo Comitê Central do Partido¹⁷.

¹⁴ Era de Prata (em russo: *Серебряный век*): se referia principalmente aos poetas do final do século XIX e início do século XX da Rússia.

¹⁵ Embora não fosse oficialmente um grupo, Trótski nomeou assim os escritores que ficaram na URSS, que não eram engajados, mas deveriam participar da construção da nova sociedade socialista. As obras de tais escritores tinham uma dupla função: servir de modelo para os escritores bolcheviques e como divulgação da literatura soviética no Ocidente (ANDRADE, 2010).

¹⁶ Proletkult foi um movimento literário criado em 1917, constituído de uma associação de escritores não atrelada ao Partido. Justamente por isso, Lênin, sem sucesso, insistia para que a associação se subordinasse ao comissariado.

¹⁷ ANDRADE, 2010, p. 159.

Naquele mesmo ano, o Realismo Socialista foi introduzido como o único modelo literário possível. Na prática, diversos escritores que não compactuavam com os preceitos do Partido não conseguiram mais publicar:

O novo método, também conhecido pela sigla “sotsrealizm” (*Социалистический реализм*), devia representar a realidade conjunta, presente e passada, à luz da luta pelo socialismo, e sua característica distintiva devia ser uma mentalidade proletária de partido. Acontece que na ditadura do proletariado era o Partido quem estabelecia totalitariamente as prioridades da “luta pelo socialismo” e forjava a “mentalidade proletária”; portanto, a realidade soviética refletida pelo realismo socialista era deturpada em virtude da propaganda, das táticas e estratégias empregadas para a obtenção dos objetivos estabelecidos. Aliás, o falseamento da própria realidade e dos fatos históricos estava na ordem do dia, servindo ao culto da personalidade de Stálin, fortalecendo o regime e o Partido. Assim, grosso modo, a realidade em vigor era a decretada pelo Partido e ai de quem ousasse enxergar a realidade de fato¹⁸.

Mesmo aqueles que não escreviam contra o Partido não eram bem-vistos. Falar mal ou não falar nada em absoluto era considerado praticamente o mesmo. Akhmátova, que possuía no início de sua carreira uma temática amorosa, viu os seus livros deixarem de ser publicados, o que teve um efeito devastador em sua vida pessoal e profissional. Dessa forma, não publica nenhuma obra entre 1921 e 1940. Para o Partido, apenas representava o que havia de decadente no período pré-revolução e já não era útil para os propósitos de educar e liderar o povo russo rumo à glória. E foi justamente durante esse período que ela começou a estudar sobre Púchkin com mais afinco: embora tivesse grande admiração pelas obras dele desde muito jovem, sua escolha não foi exclusivamente passional, pois sabia do projeto do Partido de transformar Púchkin em um herói nacional.

A literatura, então, foi e deveria ser usada como uma ferramenta de doutrinação política. Quem não estivesse disposto a participar desse projeto de construção de uma nova Rússia começaria a enfrentar dificuldades para publicação de seus textos, além de dificuldade financeira. Muitos escritores tiveram que se dedicar a outras tarefas, como as traduções, a fim de sobreviver.

Toda obra literária é um tipo de objeto com grande poder humanizador e por isso foi usada como um dos principais instrumentos de doutrinação durante o stalinismo. O texto literário, então, possui uma estrutura própria com significados que

¹⁸ Ibidem, p. 161.

devem ser decifrados pelo receptor, cuja experiência de vida influenciará diretamente na interpretação do texto.

No processo de entendimento da mensagem passada pelo autor, ou seja, pelo processo hermenêutico, a literatura, para Candido, possibilita a superação do caos, pois configura uma nova forma de “ordem”. Sobre a função da literatura em um contexto histórico-cultural, Antonio Candido em seu artigo *Direito à literatura* diz:

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscria; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante¹⁹.

Essa utilização de códigos que precisam ser decifrados é tratada por Akhmátova em seus ensaios sobre a poética de Púchkin como uma das mais importantes características das obras daquele poeta.

Sobre o processo de escrita, Candido afirma o seguinte:

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo²⁰.

Akhmátova até hoje é vista como um símbolo de São Petersburgo. A cidade construída sobre um pântano – devido à imaginação de Pedro, o Grande – possui uma imagem mítica e, em alguns casos, fantástica. Não é mera coincidência que os maiores poetas da Era de Prata moraram ali. Para ela, a cidade foi o cenário perfeito para a sua poesia clássica, de formas precisas e concretas.

¹⁹ CANDIDO, 2004, p.175.

²⁰ Ibidem, p. 177.

Diferentemente das editoras dos países capitalistas, não era a popularidade de um escritor que fazia com que ele fosse publicado, mas os objetivos ditados pelo Partido:

Numa sociedade socialista, mantém-se em uma linha de argumentação, o valor de um livro e, portanto, da produção de uma editora, é determinado basicamente por seu conteúdo ideológico. A procura e a rentabilidade não podem ser os únicos guias no sentido de quais livros publicar, caso contrário, as obras altamente especializadas e livros em línguas minoritárias [...] nunca apareceriam²¹.

Posto isso, as editoras – que agora eram regidas pelo estado – não poderiam seguir os moldes capitalistas que rege a lei da oferta e da procura, além do lucro. Os livros publicados não eram necessariamente os mais procurados pelos leitores, mas aqueles que serviriam à proposta de moldar aquele leitor adequadamente. E, já que não era possível medir o valor de um determinado título com sua relação com o número de vendas, essa lógica também poderia ser aplicada ao escritor: o autor recebia de acordo com o tamanho de sua obra e não proporcional ao número de vendas²².

Como uma resposta à censura e a essa lógica de vendas de livros, o *samizdat*²³ se tornou um dos meios que muitos escritores contrários ao Partido encontraram para conseguir disseminar suas ideias textualmente. Uma vez que muitos escritores não conseguiam publicar suas obras, criou-se um submundo com publicações paralelas onde esses artistas puderam expressar suas ideias. No caso de Akhmátova e tantos outros escritores contemporâneos, eles “sobreviveram” ao ostracismo por meio do ato de transcrever suas próprias obras, distribuí-las para seus conhecidos ou fazê-los memorizar trechos delas para depois queimá-las²⁴.

O processo de publicação das obras de escritores que estavam no ostracismo ou que haviam emigrado se inicia com a morte de Stálin em 1953 e passa pelo período chamado de Degelo de Khruchthov (de 1956 a 1964). No entanto, se por um lado escritores como Isaac Bábel (1894-1940) e Aleksandr Soljenítsin (1918-2008) foram beneficiados, a maioria dos poemas da Era de Prata continuou sem ser publicada.

²¹ WALKER, 1978, p. 7.

²² Ibidem, 1978.

²³ Uma prática comum na URSS de distribuir e copiar clandestinamente obras que não poderiam ser publicadas pelos autores devido à censura.

²⁴ Não obstante, em 1946, o Partido Comunista havia censurado dois jornais importantes de Leningrado, Svezda e Leningrad, por terem publicado poemas de Akhmátova nos anos 40.

Depois, durante o período em que Brejnev esteve no poder (entre 1964 e 1987, também chamada de Era da Estagnação), essa política de abrandamento é interrompida novamente.

Embora Akhmátova tenha escolhido escrever seus ensaios sobre o maior poeta nacional, não conseguiu publicá-los por completo em vida como pretendia²⁵. A primeira compilação de seus textos foi publicada apenas em 1977, por Emma Gerstein, e depois reeditada em 1989. Até mesmo o *Réquiem*, um de seus mais famosos livros, foi publicado por completo apenas em 1987, seguido de diversos outros trabalhos de sua autoria.

É importante perceber que o período do lançamento desses ensaios também não aconteceu por acaso: em meados nos anos 80, já com Mikhail Gorbatchov no poder, muitas obras antes censuradas começaram a ser finalmente publicadas devido às políticas da *perestroika* e *glasnost*.

É impossível entender a poética de Akhmátova sem compreender o seu diálogo com Púchkin. São muitos os pontos de convergência entre os dois: ambos moraram em Tsárskoe Sieló e São Petersburgo, Akhmátova nasceu em Odessa (onde Púchkin viveu em exílio por um período), tinham influências clássicas em suas poéticas e viveram algum momento de turbulência com os leitores e o governo.

Justamente devido a essa influência clássica talvez seja possível afirmar que, para Akhmátova, o ato de recriar poemas baseados em outros já existentes não era uma demonstração de falta de preparo do autor, mas o oposto. Na tentativa de encontrar e subverter temas e modelos preestabelecidos é que o autor conseguiu se firmar como um verdadeiro poeta clássico.

O escritor Umberto Eco, ao falar sobre o seu romance *O Nome da Rosa*, relata a importância de outras obras no ato da escrita: “descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda história conta uma história que já foi contada”²⁶. Se todos os textos são construídos como se fossem “mosaicos de citações” de outros textos, como diria Kristeva, é impossível escrever algo sem ter a influência de nenhum outro escritor ou período literário:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura?
Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse

²⁵ Na verdade, sua intenção era publicar um livro especialmente sobre Púchkin.

²⁶ Apud HUTCHEON, 1991, p.167.

somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)?²⁷

Logo, de uma forma ou de outra, todos os textos estão em constante intertextualidade. Para Laurent Jenny, é um fato importante na literatura, pois, sem ela:

[...] a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos²⁸.

Ou seja, para Jenny os arquétipos são as obras que serviram como referência na criação de outras obras e que apenas conseguirão ser decifrados por um leitor que tenha uma bagagem de leitura. Percebe-se, então, que a relação dialógica não acontece somente entre discursos interpessoais (escrito ou verbal), ela abarca a diversidade das práticas discursivas de maneira diversa. No nosso caso, o dialogismo será aplicado a partir da relação entre os dois escritores, que viveram em tempos distintos e possuem experiências diferentes²⁹.

Dois conceitos bakhtinianos serão de fundamental importância para a análise dos ensaios de Akhmátova sobre Púchkin: o dialogismo e a exotopia. Para Bakhtin, uma pessoa só consegue se compreender por inteiro quando se enxerga no olhar do outro. Ou seja, é somente pelo prisma do outro em sintonia com a nossa visão de mundo que temos o acabamento necessário para nos vermos por inteiro.

Tal princípio dialógico será de fundamental importância para entendermos os reais motivos pelos quais a poeta Anna Akhmátova decide escrever seus ensaios sobre a vida e obra de Aleksandr Púchkin por tantos anos. Seus ensaios tratam não apenas de uma reinterpretação de algumas obras e da vida do poeta, mas de sua própria trajetória.

Vemos, então, que nos ensaios de Akhmátova a questão da intertextualidade será uma constante. Seu poema *Mil novecentos e treze* seria uma metáfora de toda

²⁷ BAKHTIN, 1992, p.337.

²⁸ JENNY, 1979, p.5.

²⁹ Sob certo sentido, nossa tese será um terceiro diálogo criado com os ensaios Akhmatovianos.

esta questão: uma sala repleta de espelhos, os quais refletem não apenas a própria poeta, bem como escritores anteriores a ela.

Em seu livro *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*,³⁰ Harold Bloom defende a tese de que todo poeta, influenciado por um poeta interior, utiliza-se de artifícios empregados por ele na composição do seu trabalho com o objetivo de equipará-lo ou até mesmo superá-lo. Essa inevitável dependência entre os dois, chamada por ele de “ansiedade da influência”, geralmente causa um desvio, pois todo texto será lido de forma que compactue com os interesses e anseios do novo poeta – chamado por ele de *misreading*.

Embora essa tese já tenha sido debatida pelo fato de ser extremamente generalizante e lacunar – ainda mais se levarmos em conta o fato de a literatura russa ser uma literatura relativamente nova –, é importante notar a questão da influência como fator determinante para a construção de uma obra.

Diferentemente da teoria bloomiana, é através do prazer da leitura e de admiração pelos seus antecessores, ou seja, uma ação voluntária e de escolha do próprio autor – tese defendida por Ezra Pound³¹ – que uma nova obra será construída. Para Pound, não existe qualquer sentimento de ansiedade, pois existe uma escolha crítica das influências.

Nos textos que veremos a seguir, há um forte desejo por parte dela de mostrar outro eixo teórico de análise de algumas obras, bem como de tentar reescrever o passado e a vida privada de Púchkin. Para ela, havia pontos da vida pessoal de Púchkin que ainda precisavam ser discutidos. Stephanie Sandler fala a respeito do “processo cuja vida e morte de Púchkin se tornaram figuras textuais”³², ou seja, biografia e obra eram lidas de forma interligada.

Akhmátova não apenas contribuiu com a consolidação do mito de Púchkin, mas também da cidade de São Petersburgo. A poeta já havia sinalizado certa vez que em Píter, como era popularmente conhecida, o granito era mais macio do que a cera³³. Até mesmo um material rígido como o granito poderia ser moldado pela imaginação do artista. Além disso, críticos como Jolkóvski afirmaram que Akhmátova foi a

³⁰ BLOOM, H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

³¹ POUND, E. “A Retrospect”. In: *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1974.

³² SANDLER, 2004, p. 39.

³³ LEITER, Sharon. *Akhmatova's Petersburg*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

responsável pela construção de seu próprio mito como uma poeta-profeta dos moldes do Romantismo.

A cidade também foi a morada de Akhmátova durante a maior parte de sua vida, até mesmo durante momentos adversos, como o período stalinista e a Segunda Guerra Mundial. Diferentemente de outros amigos poetas, ela nunca quis emigrar e por isso se tornou o símbolo de resistência do povo de São Petersburgo. A cidade que um dia ela conheceu não existia mais – e esse era justamente um dos argumentos do Partido para censurá-la. Para eles, ela fazia parte do passado.

Nascida em 23 de junho de 1889 em Bolchói Fontán, próximo à cidade de Odessa, na Ucrânia, a mudança de sobrenome foi uma tentativa de satisfazer às vontades do pai, que não era a favor de ter uma poeta na família. Ao usar outro sobrenome, ela consegue preservar o sobrenome que o pai tanto prezava, bem como criar uma persona livre das amarras familiares.

Nasci no mesmo ano que nasceram Charlie Chaplin, a *Sonata de Kreutzer* de Tolstói, a torre Eiffel e, se não me engano, T.S. Eliot. Nesse verão, Paris festejava o centenário da queda da Bastilha – 1889. Na noite do meu nascimento festejava-se, e continua a festejar-se, a velha noite de S. João – 23 de junho (*Midsummer Night*). Deram-me o nome de Anna em memória da minha avó Anna Egórovna Motovílovna. Sem pensar que alguma viria a ser poeta, adoptei o apelido da mãe dela, princesa Akhmátova, descendente de Gengiscão³⁴.

Aos seus 11 anos, a família se muda para Tsárskoe Sieló, cidade bem próxima à cidade de São Petersburgo, famosa por ter sido o local onde o grande poeta Púchkin havia morado em sua juventude e estudado. Foi ali que ela conheceu seu futuro marido: o amigo de juventude Nicolai Gumilióv³⁵.

Durante seu primeiro casamento, começou a frequentar os círculos literários petersburgueses como o “A Torre” – um famoso grupo que pertencia ao poeta simbolista Viachesláv Ivánov, frequentado por Aleksandr Blok. Inicialmente, Akhmátova era apenas “a acompanhante” do grande poeta Gumilióv, mas não demoraria muito para que seu talento começasse a chamar a atenção dos outros membros.

³⁴ AKHMÁTOVA, Anna. Prosa autobiográfica. In: *Prosas escolhidas e Poema sem Herói*. Lisboa: Relógio D'água, 2001. p. 18.

³⁵ Durante anos os dois trocam correspondências, até que em 1910 ela finalmente resolve aceitar seus inúmeros pedidos de casamento e então passam a lua de mel em Paris. Não se sabe ao certo o motivo que a fez aceitar o pedido. Uma explicação é o fato de ele ter obtido certo sucesso como poeta; portanto, seria muito mais fácil para Akhmátova entrar nos círculos literários de São Petersburgo.

Com o objetivo de romper com a escola simbolista e suas regras de escrita, o Acmeísmo – escola criada por ela, Nicolai Gumilióv (1886-1921), Mandelstam (1891-1938), Serguei Gorodiétski (1884-1967), Vladímir Narbut (1888-1938), entre outros –, veio para defender a clareza e a simplicidade na poesia. Nesse sentido, a poesia de Akhmátova era única e acessível à população: suas frases eram curtas e a linguagem simples, sem muitas metáforas.

No mesmo ano de nascimento de seu filho, Akhmátova lançou o primeiro livro de poemas (*Noite*), no qual podemos encontrar diversas referências ao grande poeta Aleksandr Púchkin, bem como à cidade de Tsárskoe Sieló. É possível localizar alusões ao escritor em poemas escritos entre 1910 e 1961, o que seria praticamente toda a sua produção³⁶.

Quando seu segundo livro foi lançado em 1914, era possível perceber traços presentes em toda a sua lírica: voz individual, linguagem clara³⁷ e com um “eu” feminino extremamente forte – o *eu lírico* de todos os poemas de *Rosário* é uma mulher.³⁸ Seus poemas eram curtos e, por esse mesmo motivo, foram memorizados por centenas de russos. Não obstante, a facilidade de memorização também pode ser atribuída à maneira sensível e pessoal com a qual a poeta tratava seus temas e seu drama pessoal³⁹.

Somente após a Revolução Russa em 1917, Akhmátova conseguiu publicar *Rebanho Branco*. Embora sua temática continuasse bem similar aos livros anteriores, é possível perceber uma sutil diferença na estrutura de seus poemas: eles se assemelhavam a uma conversa entre amigos, as estrofes eram ainda mais curtas e, muitas vezes, não havia nenhum verbo.

Em 1921, Gumilióv foi preso sob a acusação de ter participado de um complô pró-monárquico e executado logo após sua prisão. Nesse mesmo ano, a autora publicou mais um livro, intitulado *Ano Domini MCMXXI*.

É possível perceber mais uma mudança de tom em seus poemas. Agora, em vez de um amor incondicional pela pessoa amada, resta apenas ódio, tristeza e

³⁶ Roman Timéntchik, um estudioso de Akhmátova, afirmou que *Noite* foi publicado em um momento muito oportuno, pois naquela época a literatura russa estava órfã de uma grande poeta. Akhmátova comentou: “O destino quis que este vácuo fosse preenchido por mim” (TIMÉNTCHIK, 2005).

³⁷ Para o crítico Valerián Chudóvskaia, a poesia de Akhmátova se assemelhava a uma pintura japonesa, em que uma paisagem cheia de detalhes era representada por meio de poucas linhas.

³⁸ Nesse livro, Akhmátova utiliza a religião como um aparato estético, algo que se liga com a sua herança cultural e com o tema do amor.

³⁹ BRÓDSKI, 1994.

mágoa. Akhmátova não poderia imaginar que só veria seu próximo livro ser publicado em 1940.

Em 1922, muitos dos seus amigos, incluindo Sudeikina e Lourié, emigraram para a Europa Ocidental. Ela havia sido proibida de publicar sua poesia, seus amigos haviam morrido ou emigrado e o pouco de dinheiro que recebia não era o suficiente para o seu próprio sustento. Mesmo assim, enviava a maior parte do que recebia para a sua sogra e seu filho, Liév. Durante esse período que ela começou um relacionamento com historiador Nicolai Púnin e se mudou para a Casa da Fonte em São Petersburgo. No entanto, devido às difíceis condições da época, Akhmátova foi obrigada a dividir o mesmo espaço com a ex-mulher e a filha de seu novo marido.

Entre os anos de 1926 e 1930, Akhmátova quase não escreveu poemas. Sem ter um lugar para morar e com dificuldades para receber a ração diária necessária para a sua sobrevivência, não conseguiu publicar um número significativo de obras. Anos depois, ela irá se referir a essa época como “os tempos vegetarianos”.

Na tentativa de se manter ocupada e escrever algo que não trouxesse mais problemas para si, tampouco para seu filho, iniciou sua pesquisa sobre a vida e a obra do poeta Aleksandr Púchkin. Ao escolher um poeta adorado por todos, encontra uma maneira de vencer o ostracismo, bem como uma tentativa de entender a própria vida e produção literária.

Akhmátova não era muito bem-vista pelos stalinistas. Em 1937, o Comitê Central do Partido Comunista ordenou a retirada de todos os seus livros das livrarias com a alegação de que em sua poesia havia “alusões à religião e falta de referências à realidade soviética”.

Dos anos 30 até a morte de Stálin, também traduz obras literárias de diversos idiomas para o russo com o objetivo de se sustentar financeiramente. Ao longo de sua vida, Akhmátova traduz cerca de 150 obras em mais de 30 idiomas diferentes. Para a poeta, suas traduções eram vistas como apenas uma maneira de ganhar dinheiro e não como algo prazeroso.

Em 1940 foi aprovada por Stálin a publicação de uma coleção intitulada *De seis livros*, após quase dez anos de censura. Seu lançamento foi um sucesso para a época: após alguns meses o título estava esgotado em todas as prateleiras do país. Embora Akhmátova estivesse há muitos anos sem publicar um livro sequer, ainda não havia sido esquecida pelo público.

Naquela época as editoras pertenciam ao Estado, mas os materiais, tais como máquina de escrever e papel, deveriam ser comprados separadamente. O quanto um escritor poderia receber dependia de seu “prestígio” frente às autoridades soviéticas, em vez do número de cópias vendidas⁴⁰.

As opiniões dos críticos eram divergentes quando se referiam à sua obra. Muitos criticavam o fato de que ela utilizava imagens religiosas como forma de ilustrar o seu sofrimento amoroso. E foi justamente por essa razão que, em uma reunião da União dos Escritores, Andrei Jdánov lançou o seu mais famoso ataque à escritora:

Chego agora à questão da obra literária de Anna Akhmátova. Seus versos apareceram recentemente em revistas de Leningrado de grande porte... Anna Akhmátova é uma das representantes de um lamaçal literário reacionário desprovido de ideias... um dos porta-estandartes de uma poesia aristocrática oca, a vazia, que é absolutamente alheia à Literatura Soviética... A variedade de sua poesia é lamentavelmente limitada. Esta é uma poesia de uma mulher selvagem dos salões, movendo-se entre bordéis e o banco de orações. É baseada em motivos eróticos de luto, melancolia, misticismo e isolamento... metade freira, metade prostituta, ou melhor, tanto freira quanto prostituta, com sua vida estreita e ordinária, suas experiências triviais e seu erotismo místico-religioso. A poesia de Akhmátova é totalmente alheia para as pessoas⁴¹.

Outros a elogiavam e diziam que a sua poesia havia marcado uma geração:

Akhmátova trouxe para a lírica russa a enorme complexidade e riqueza do romance russo do século XIX. Nunca teria existido Akhmátova sem Tolstói e *Anna Kariênina*, Turguêniev com *Um ninho de nobres* e tudo de Dostoiévski. A gênese de Akhmátova reside na prosa russa e não na poesia. Sua forma poética, forte e única foi desenvolvida com um olhar sobre a prosa psicológica⁴².

Embora sua poesia não tratasse a política de forma positiva, tampouco negativa, acreditava-se que uma obra que apenas retratasse problemas sentimentais não tinha uma função social e, portanto, não era importante para o povo soviético. Akhmátova, então, era vista como um acessório sem utilidade, uma representação de um passado distante.

Sua carreira literária pode ser dividida, de maneira geral, em dois períodos: o primeiro, que teria como obra mais representativa *Anno Domini*, e o último, com uma mudança estilística marcante por meio das obras *Réquiem* e *Poema sem Herói*.

⁴⁰ KELLY, Catriona. *Russian literature: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 21.

⁴¹ DALOS, 2000, p. 56-57.

⁴² BROWN, C. *Mandelstam*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 97.

Durante o hiato existente entre essas duas fases, Akhmátova foi banida duas vezes de publicar entre os anos de 1923-1939 e 1946-1955.

Sobre sua poética, a jovem Akhmátova ainda tinha uma necessidade de marcar o ritmo do poema, algo que deixou de ser importante para ela com o passar dos anos, quando começa a fazer experimentações de estilos e métricas. Por isso, é frequentemente citada por sua habilidade em utilizar – especialmente na fase inicial – uma métrica que não muito usual no século XIX: o *долник*⁴³ (*dolnik*), um poema com um número fixo de tônicas, mas não de sílabas. Para Gasparov⁴⁴, o *dolnik* foi um artifício usado pela poeta a fim de dar mais um passo na direção oposta aos simbolistas.

Contrariamente à estética simbolista, seus primeiros poemas não possuíam muitas figuras de linguagem. Talvez seja essa a razão pela qual a sua poesia fosse tão popular: qualquer leitor era capaz de entendê-la. Embora sua métrica seguisse uma regra, a linguagem utilizada era simples e com temas muito comuns: o sofrimento de um amor não correspondido ou de uma mãe que chora a perda de seu filho.

É possível encontrar uma continuidade em seus poemas, o que de certa forma causa a impressão de se estar lendo um romance ou até mesmo uma autobiografia (devido ao *eu lírico* muito marcado). No entanto, mesmo com a descrição de uma experiência pessoal, nesses poemas encontram-se situações enfrentadas não apenas pela poeta, mas por milhares de outras pessoas da época, o que torna a sua poesia universal.

O sofrimento, por ser um sentimento universal, o torna um instrumento de catarse. Por isso, embora a sua experiência pessoal tivesse sido o ponto de partida para a construção de seus poemas, milhares de outras pessoas também conseguiam se identificar com o que ali estava escrito. Ou seja, o seu *eu lírico* era facilmente transportado para um *eu* coletivo. Dominique Combe classifica esse tipo de sujeito como “metonímico”, o qual transporta o sujeito singular para o universal, assim como vemos em *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire:

⁴³ Like syllabotonic meters, the *dol'nik* has a perceptible internal rhythm created by the alternation of strong syllables (ictuses) and weak syllables (between ictuses); the strong syllables, as a rule, correspond to stressed syllables and the weak syllables to unstressed syllables. But the length of the intervals between ictuses in the *dol'nik*, in contrast to syllabotonic meters, is not constant but changing and varies from one to two syllables; various combinations of one-syllable and two-syllable intervals create the rhythmic variations of the *dol'nik*. The Great Soviet Encyclopedia (1979).

⁴⁴ GASPAROV, 1993, p. 69.

o “eu” de *As Flores do Mal* marca um desvio em relação ao “eu” autobiográfico de Charles Baudelaire sob a forma de uma sinédoque generalizante que tipifica o indivíduo elevando o singular à potência do geral (o poeta) e mesmo do universal (o homem). É assim que o “eu” lírico se amplia até significar um grande e inclusivo “nós”⁴⁵.

Vimos, então, que sua poesia possui um caráter autobiográfico bastante marcante, o qual também pode ser aplicado em seus ensaios sobre Púchkin. Sua análise das obras puchkinianas mostra o seu olhar sob aquele tema e está intimamente ligado à experiência de vida. Ao escrever sobre o poeta, Akhmátova tenta não apenas vencer o ostracismo da censura, mas fazer uma revisitação de sua própria vida.

⁴⁵ COMBE, 2009, p. 124.

3. PÚCHKIN: “NOSSO TUDO”

Alexandr Sergeyevich Pushkin (1799-1837), the national poet of Russia, was as much a product of French literature as of Russian culture; and what happened to be added to this mixture, was individual genius which is neither Russian nor French, but universal and divine.

Vladímir Nabokov, em *Translations on oniegin in English*.

“Púchkin é nosso tudo”, declarou Apollon Grigóriev em 1854. O poeta foi o responsável por elevar a literatura a níveis comparados a outros grandes poetas, como Dante e Shakespeare. Entretanto, mesmo tendo sido aclamado um dos melhores poetas de sua geração, estava perdendo sua popularidade nos últimos anos de sua vida⁴⁶.

Independentemente de seu fim trágico e da perda de sua popularidade nos últimos anos de vida, tanto a vida quanto a obra de Púchkin são ainda motivo de estudos para diversos pesquisadores de literatura russa. Embora a literatura russa seja admirada no mundo todo, especialmente pela sua prosa, o grande poeta nacional, Aleksandr Púchkin, continua pouco conhecido fora do país.

Sua escrita pode ser considerada única, na medida em que inova o registro estilístico. Em seus textos, encontramos elipses (cujo principal objetivo é fazer com que o leitor preencha as lacunas para melhor entendimento) com uma mistura entre uma linguagem de tom elevado e vocabulário popular. Essas elipses, juntamente com a “linguagem codificada”, fazem com que o leitor procure preencher as lacunas e, muitas vezes, encontrar traços autobiográficos nas obras puchkinianas.

No início de sua trajetória literária, a literatura russa estava sob a forte influência da escola clássica. Os poetas que pertenciam àquele movimento imitavam os padrões estabelecidos, sobretudo como a vida contemporânea deveria ser descrita. Para eles, não havia lugar para a prosa, pois era considerada um gênero menor pelo movimento neoclássico que predominava na Rússia. Isso se devia especialmente às regras estabelecidas por Mikhail Lomonóssov, em uma das primeiras gramáticas da língua russa. Para ele, uma obra de gênero elevado, como a tragédia, deveria possuir um

⁴⁶ Tyniánov, em seu *Avanguardia e tradizione*, classifica sua evolução literária como catastrófica (TNYNIÁNOV, 1968, p. 62).

vocabulário próximo ao eslavo eclesiástico. Se fizesse uso do gênero baixo, deveria se apropriar da linguagem popular e aproximar-se dos provérbios e contos populares russo⁴⁷. Os neoclássicos, que antes respeitavam mais os gêneros clássicos como a tragédia e a ode, começaram a publicar romances moralistas. Aos poucos, a lírica também se tornou bastante popular pelo público leitor.

Para Tyniánov, houve uma evolução na lírica russa quando ocorreu a transformação do herói lírico em um porta-voz. Com isso, esse novo “herói lírico” começou a ser usado em outros gêneros, como o epistolar. Houve uma substituição do poeta como *herói-monologante* por um *personagem literário*⁴⁸.

A partir dessa substituição, ocorreu uma transformação de tom do herói, o que contribuiu com o diálogo existente entre o *eu lírico* e o *eu empírico* nas obras puchkinianas. Com isso, é perceptível até mesmo a confusão entre os dois “eus” por parte do leitor, que tentava encontrar uma verossimilhança entre heróis puchkinianos com a biografia do poeta⁴⁹.

Púchkin, assim como muitos outros poetas de sua época, estabeleceu suas principais relações de amizade quando ainda estava na escola. O Liceu de Tsárskoe Sieló, fundado por Alexandre I, tinha o intuito de selecionar alunos das melhores famílias da época para serem treinados e educados, a fim de conseguirem os melhores postos de trabalho. Foi lá que o poeta conheceu alguns de seus melhores amigos, como Délvig (1798-1831) e Kiukhelbeker (1797-1846), além de ter Karamzin como seu mentor.

⁴⁷ BROWN, W. (1986). *A History of Russian Literature of the Romantic Period*. V.1, Ann Arbor: Ardis, pp. 24-5.

⁴⁸ TYNIÁNOV (, 1968),, p.65

⁴⁹ Caso semelhante ocorre com a poesia de Akhmátova, como veremos a seguir.

Figura 1– Iliá Repin. Púchkin recitando Reminiscências de Tsárskoe Sieló no Liceu em 08/01/1815.

Karamzin já havia sido reconhecido como um escritor renomado, que havia trazido uma nova maneira de se fazer literatura – ao repensar a importância de se criar uma literatura russa para os russos e com personagens do povo. Para conseguir um efeito de catarse, suas obras possuem um narrador onisciente que leva os leitores a se sentirem íntimos dos personagens, como podemos ver em *Pobre Liza*. Ele também se consagrou como historiador e conselheiro de Alexandre I. A pedido do czar, em 1811, termina de escrever *Memórias sobre a Rússia Antiga e Moderna*. Veremos mais adiante que Púchkin tenta ter a mesma relação de importância com o czar Nicolau I, mas sem sucesso.

Durante esse período, diversos grupos e círculos literários foram criados. Um dos grupos mais proeminentes era o Colóquio dos Apreciadores da Palavra Russa (*Беседа Любителей Русского Слова*) – geralmente conhecido como Bessiêda –, sediado na residência de Derjávín, um grupo conservador. Com ideias opostas, o grupo Arzamás tinha Karamzin com líder e estava mais disposto a dialogar com modelos literários vindos de outros países.

A derrota de Napoleão em solo russo, em 1812, contribuiu para a consolidação de uma consciência nacional e unificação entre a população. Por isso, alguns escritores começaram a entender que o campesinato e áreas mais distantes do eixo Moscou-São Petersburgo – como Criméia, Sibéria e Cáucaso – precisavam ser inseridos nessa nova construção de uma identidade russa.

Novas tendências literárias começaram a surgir contestando a estética clássica vigente. Essa mudança de pensamento dos poetas clássicos para os românticos começou a ocorrer no meio do século XVIII e tem Karamzin (1766-1826) como um dos mais importantes poetas. Ele era um exemplo de poeta romântico, pois para ele todas as pessoas eram interessantes, independentemente de classes sociais e de gênero. Qualquer pessoa poderia e deveria ser descrita como personagem de um livro.

Outra denominação encontrada para os grupos Bessiêda e Arzamás foi criada por Tyniánov: os arcaístas (que eram a favor do eslavo eclesiástico e da monarquia) e os inovadores ou “karamzistas” (que buscavam criar uma nova linguagem literária e eram a favor das ideias liberais do czar Alexandre I). Logo, as polêmicas nas quais esses grupos estavam inseridos tinham a língua literária russa e a questão do caráter nacional como temas principais. “Durante a afiliação aos poetas do grupo Arzamás (1816-1818), Púchkin expandiu seus recursos poéticos através da arte da invenção, em vez de através da faculdade da imaginação”⁵⁰.

Os arcaístas⁵¹ eram contra a poesia sentimental e as preocupações individuais: para eles a literatura deveria ter uma função social. Aleksandr Radíschev (1749-1802) foi um dos escritores mais proeminentes de seu grupo e acreditava na igualdade de todas as pessoas perante a lei. Ironicamente, suas ideias em relação à linguagem poética – que para ele deveria ser, como o nome já dizia, repleta de arcaísmos – eram mais bem-aceitas pelo público do que suas ideias políticas⁵².

Já os karamzistas se interessavam pelos sentimentos e pelos aspectos que fazem do indivíduo um ser único. Com o passar do tempo, uma nova geração de escritores começou a trilhar seus caminhos partindo dos ensinamentos de Karamzin (1766-1826), tais como Nicolai Jukóvski (1804-1852), Nicolai Gógol (1809-1852), Mikhail Lérmontov (1814-1841) e Aleksandr Púchkin (1799-1837).

Ainda havia a dúvida se o escritor deveria usar modelos contemporâneos ou se valer dos moldes preestabelecidos por meio da linguagem medieval e do eslavo eclesiástico. Para muitos, o “eslavão” ainda era um símbolo de tradição e patriotismo

⁵⁰ KAHN, A., 2006, p. 13.

⁵¹ Para Tyniánov, havia até mais uma distinção: entre os “jovens arcaístas” (com Aleksandr Griboiédov e Wilhelm Kuechelbecker) e os velhos (com Aleksandr Chichikov); “velhos inovadores” (com Nicolai Karamzin e Ivan Dimítriev) e “jovens inovadores” (com Piotr Viázemski e Aleksandr Púchkin).

⁵² MOSER, 2008, p.109.

e, portanto, a inclusão de termos estrangeiros em uma língua já existente não era vista com bons olhos.

Ademais, existia um desejo por parte dos membros do grupo Arzamás de integrar a língua falada a uma mais “elevada”, o que foi mais facilmente conseguido na prosa, mas depois adotado por poetas como Karamzin. Karamzin, então, foi o responsável por tomar de empréstimo palavras francesas que ainda não tinham equivalentes em russo. Para ele, o uso dessas palavras deveria ser feito de forma a encontrar meios de se expressar o desejado, de maneira racional e seletiva:

Nossa língua é expressiva, não só para a alta eloquência, para a poesia altissonante e pitoresca, mas também para a simplicidade delicada, para os sons do coração e da sensibilidade. É mais rica em harmonia que o francês; mais apta para as tonalidades dos desabaços da alma; apresenta mais palavras analógicas, isto é, conformes com a ação expressada: vantagem que só possuem as línguas modernas! Nossa desgraça é que queremos todos falar francês e não pensamos em trabalhar pela elaboração da nossa própria língua: é de se estranhar que não consigamos expressar nela algumas sutilezas da fala? [...] ⁵³

Nesse sentido, o ensaio de Akhmátova sobre *Adolfo* de Benjamin Constant traz à tona algumas discussões sobre a dificuldade que os escritores da época tinham em escrever em língua russa. Viázemski foi responsável por traduzir o romance para o russo e, embora soubesse que “esses escritores poderiam ler o romance de Constant no original, e ele absolutamente não queria apenas lhes apresentar à obra, mas sim mostrar, com o exemplo de sua tradução, como o romance russo psicológico deveria ser escrito”⁵⁴.

Aos poucos, uma nova literatura estava sendo construída. Púchkin se queixava da inexistência de uma prosa russa consistente. Por isso, a tradução para a língua russa de um romance psicológico foi importante para o início de um debate acerca da criação de um novo vocabulário em que todas as nuances de sentimentos pudessem ser escritas em língua russa, o que Púchkin chamou de “linguagem metafísica”.

Dessa forma, questões como a apropriação de características europeias, bem como a construção de uma literatura russa, eram debatidas em círculos literários e periódicos, inclusive por Púchkin. A cópia de padrões literários europeus pelos

⁵³ KARAMZIN, N. Do amor à pátria e do orgulho nacional. In: GOMIDE, Bruno Barretto (org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. Trad.: Cecília Rosas. São Paulo: Ed. 34.

⁵⁴ Tradução da autora do ensaio “*Adolfo* de Benjamin Constant”.

escritores russos era inicialmente vista como uma forma de se igualar às outras literaturas europeias, mas aos poucos o paradigma começava a ser quebrado.

Após a Revolta Dezembrista de 1825 contra a coroação de Nicolau I⁵⁵ (1796-1855) e a execução de diversos de seus participantes, o escritor, de uma maneira geral, começou a se ver como um adversário da ordem existente – algo incomum entre os poetas clássicos. A criação de uma linguagem esópica, ou seja, em códigos, foi fundamental para a transmissão das ideias desejadas, já que a censura ainda estava muito presente.

Embora Púchkin não tivesse participado ativamente da Revolta, pois estava em um exílio forçado em Mikháilovskoie, as autoridades encontraram relação de sua poesia com a situação da época. Algumas de suas cartas com ideias relacionadas ao ateísmo e confissões a sua esposa Natália sobre o seu descontentamento em relação ao czar também foram interceptadas, fazendo com que Púchkin fosse obrigado a se tornar mais atento ao que escrevia em sua correspondência. Além disso, por haver muitos amigos seus do período do Liceu envolvidos na rebelião, Púchkin logo se tornou objeto de suspeita por parte do czar.

A ideia de que o escritor poderia ter uma função importante ao criticar os *status quo* tornaria a obra literária um material a ser cada vez mais observado pelas autoridades. Além disso, após novo czar Nicolau I subir ao poder, ele não encontrou muito apoio por parte do círculo literário⁵⁶. Os poetas já não conseguiam altos cargos na corte devido ao novo sistema de graduação dos nobres russos, o qual não permitia o recebimento do título de nobre devido à genealogia⁵⁷.

Houve uma mudança por parte dos leitores: a literatura, que antes era restrita apenas aos salões, às altas classes – devido às reformas ocorridas no sistema educacional público para torná-la mais acessível a todas as classes sociais – se tornou mais abrangente⁵⁸. O ato de ler, aos poucos, deixava de se tornar exclusivo da

⁵⁵ O seu irmão mais velho, Constantino, havia abdicado do trono após da morte de Alexandre I.

⁵⁶ De maneira contrária, entre os séculos XVIII e XIX, os maiores produtores de literatura eram membros da nobreza, e, em muitos casos, esse fato transparecia em suas obras: Gógol, por exemplo, possui personagens emblemáticos que eram funcionários públicos, como Tchitchikov em *Almas Mortas*. Dessa forma, para compreender a crítica feita por Gógol em suas obras, é preciso entender o sistema de ranqueamento da época.

⁵⁷ O novo sistema de ranqueamento dos nobres introduzido por Pedro, o Grande, confirmava a obrigação que a elite devia servir ao Estado. Em 1762, seu neto, o czar Pedro III, extingue o serviço compulsório à nobreza. Há uma explicação mais detalhada a respeito desse sistema no artigo sobre *O conto do galo de ouro*.

⁵⁸ DEBRECZENI, Paul. *Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian Culture*. Stanford University Press, 1997. p. 101.

aristocracia para se tornar algo do povo, especialmente após a emancipação dos servos, em 1861.

Além de livros publicados, muitos escritores tentavam ter seu material publicado em revistas e jornais literários. A *Литературная газета* (*Jornal Literário*), por exemplo, editada por Diélvig, publicava frequentemente artigos de Púchkin e Viázemski. Essa era uma revista de cunho liberal e popular entre os estudantes do Liceu. Já a *Северная Пчела* (*Abelha do Norte*) era considerada uma revista mais conservadora, editada por Polevói e comandada por Bulgárin. O último, por sua vez, não era muito querido por Púchkin. O escritor e jornalista polonês era aliado do governo e informante de Aleksandr Bekendorff, chefe da censura da época e atuava como censor. Púchkin acreditava que Bulgárin tivesse sido responsável por divulgar uma carta sua a Biestújev, além de dificultar a publicação de *Boris Godunov*.

É importante lembrar que a censura durante os reinados de Alexandre I e Nicolau I era extremamente rigorosa, pois os escritores começaram a ser vistos como os responsáveis pelos seus textos e, por isso, textos anônimos não eram permitidos desde 1848. Essa necessidade constante de que os escritores deveriam estar um passo à frente dos censores os estimulou a criar diferentes formas de alegoria. Púchkin, por ser um funcionário da corte, tinha um trabalho duplo de escrever algo que o czar aprovasse, mas que ao mesmo tempo não transparecessem evidentes às suas críticas.

É inegável que Púchkin teve problemas com a censura desde o início de sua carreira literária. Com o aumento da popularidade nos anos 1820, conseguiu vender mais exemplares, mas, mesmo assim, não houve melhora em sua vida financeira. O seu salário estava sujeito à comercialização de seus livros, o qual era proporcional à sua popularidade com os seus leitores e, mais importante, com o czar. Púchkin gastava todas as suas economias em jogos de cartas e, em muitos momentos, recorre ao czar Nicolau I para empréstimos, especialmente após seu casamento com Natália.

Púchkin era constantemente vigiado pelo czar, inclusive em seu período de exílio. Depois de ficar anos afastado de São Petersburgo, em 1826, pediu ao novo czar um abrandamento de sua pena, alegando que não havia feito parte do movimento Dezembrista. O soberano aceita o pedido e o envia a Moscou com a justificativa de que o poeta era “o homem mais inteligente da Rússia”.

A ideia do czar era simples: ao manter o poeta sob a constante vigilância, seria mais fácil controlar a sua produção intelectual. Púchkin estava proibido de publicar seus poemas, viajar ou falar em público sem prévia autorização do czar ou do general Aleksandr Benckendorff (1849-1917). Ele pede licença para se juntar ao exército na Turquia, para partir em uma missão diplomática à China e para viajar à França: todos os pedidos foram negados.

Embora tivesse sido influenciado por três escolas literárias distintas (clássica, romântica e realista), os críticos divergem quanto à sua classificação. Em um artigo escrito em 1825, o próprio escritor afirma que um poema somente será clássico se for escrito com a forma conhecida na época dos gregos e romanos, e o mesmo aconteceria com obras pertencentes à escola romântica⁵⁹.

Precisamos, sim, de regras para ler "Púchkin", mas essas regras não são baseadas na ciência e nem podem ser apresentadas, pelo menos não de forma honesta, como "estrutura" ou "gramática". Essas palavras são, como Derrida não nos deixa esquecer, metáforas desfilando como sistema, e Púchkin viveu em um mundo onde a sistemática (seja um esquema de rima ou um código de duelo) era apenas um ponto de partida e, por definição, arbitrária⁶⁰.

A dificuldade em classificá-lo em uma única escola literária é, portanto, uma das razões que fazem de Púchkin um poeta atemporal. Para os escritores clássicos, o ato de recriar uma obra baseada em um modelo anterior não era visto como algo negativo, mas como uma forma de demonstrar a real habilidade de usar os moldes preestabelecidos⁶¹. Por isso, podemos afirmar que em seu famoso poema *Um monumento ergui a mim*, escrito em 1836, não havia apenas a tradição de copiar os moldes do poema de Horácio *Exegi monumentum* (ou até mesmo do poema de Derjávín), mas também um meio de tratar de assuntos que ocorriam na Rússia – muitas vezes de maneira criptografada, como dizia Akhmátova – e inseri-los em toda uma tradição de poetas clássicos, como se fosse um testamento poético⁶². Cada

⁵⁹ PÚCHKIN, Aleksandr. Sobre a poesia clássica e romântica. In: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Traduzido por Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

⁶⁰ BETHEA, D. In: *Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998. p. 08.

⁶¹ A engenhosidade do poeta se dá quando ele se inspira em uma obra e tenta superá-la, ou seja, quando ele se apropria do *imitatio* ao invés do *innovatio*.

⁶² Portanto, é fundamental termos essa questão em mente ao lermos as críticas que eram direcionadas a Púchkin ainda em vida e após a sua morte. Púchkin não era um “poeta menor” por copiar modelos já estabelecidos, ele era justamente grandioso por superá-los e “russificá-los” à sua maneira.

grupo usou o poema em questão de acordo com o objetivo desejado: como uma evocação profética pelos stalinistas, como uma mensagem codificada de poeta a poeta ou até mesmo como uma paródia⁶³.

O diálogo entre o *eu lírico* e o *eu empírico* também se faz presente, uma vez que esse poema foi escrito em 1936, no seu último ano em vida, quando suas dívidas antigiram valores astronômicos para a época; a preocupação com o futuro do seu jornal *Sovremiennik* (*O Contemporâneo*) o assombrava e o fato de que havia rumores de que sua esposa estava tendo um caso extraconjugal⁶⁴.

Seu primeiro poema foi escrito em um período em que o Romantismo estava estabelecido na Europa, embora ainda fosse um movimento recente na Rússia. Já suas obras dos anos de 1830 refletem uma época em que já havia uma consciência romântica de nação e de exaltação das riquezas do povo. Não podemos nos esquecer, portanto, de que Púchkin se estabeleceu como poeta durante o período romântico e que, sob certo sentido, as formas mais utilizadas para classificá-lo irão se valer desse fato: frases como “o fundador da literatura russa” ou da “linguagem literária russa”, “nosso tudo” são, conseqüentemente, formas românticas de categorizá-lo. Mesmo assim, classificá-lo apenas como um poeta romântico, clássico ou até mesmo realista seria impreciso.

Mas os obstáculos que o estudioso moderno enfrenta em relação a “Púchkin e o Romantismo” não se limitam ao caráter contraditório e evasivo do próprio sujeito. Outra dificuldade de uma natureza mais baseada em princípios remonta não tanto a Púchkin, mas aos estudos de Púchkin, especialmente durante o período soviético. Começando no último terço do século XIX, mas especialmente na década de 1920, a apresentação da história da literatura russa se submete cada vez mais à idéia do determinismo histórico, no espírito de uma filosofia hegeliana da história como é compreendida na sua interpretação positivista (principalmente marxista). A partir de tal perspectiva, toda a história da literatura aparece sob a forma de uma sucessão de épocas, em que cada delas é substituída por uma nova etapa no caminho do progresso estético; O “trem literário” de qualquer nação viaja ao longo da rota predeterminada que está destinado a passar. Mais cedo ou mais tarde, dependendo do quão “avançada” ou “atrasada” é a cultura nacional, o trem passa pelas estações “barroco”, “classicismo”, “sentimentalismo” e

⁶³ KELLY, 2001, p. 14.

⁶⁴ No entanto, há de se ter cuidado ao afirmar que o poema é uma ode ao suicídio, pois não é possível comprovar até que ponto Púchkin previu o seu desitino trágico. Além disso, ao tratar do biografismo na obra puchkiniana, é importante frisar o que David Bethea chamou de “potencial para a biografia criativa” ou a autoconsciência que Púchkin tinha de criação de seus próprios mitos.

"romantismo" – antes que o trem chegue ao seu destino final conhecido como "realismo"⁶⁵.

Diversos críticos separam a obra de Púchkin entre romântica e realista em datas precisas: 1825, 1824 e 1823⁶⁶. Enquanto isso, há outros que questionam se essa quebra realmente existiu, pois não havia consenso sobre como entender uma mudança de tom presente em obras como *levguêni Oniéguin* quando a comparamos com seus primeiros poemas. Há também a percepção de que o trabalho de Púchkin estava passando por um processo de amadurecimento, sendo que a próxima escola literária poderia ser considerada o seu ápice. Para Gasparov⁶⁷, isso se deve ao fato de que a literatura romântica é vista como uma maneira de exprimir interesse pelo exótico e sentimentos, ao invés de uma forma de investigação e criação artística:

Devemos tal visão do romantismo ao retrato que foi criado por seu antagonista ideológico e artista – positivismo da metade e segunda metade do século XIX. Cada movimento artístico que sucede busca criar uma imagem simplificada e um pouco caricatural de seus precursores⁶⁸.

O fato de que os críticos, bem como os leitores, não conseguiam compreender a complexidade da obra puchkiniana é tratado brevemente por Akhmátova em seu ensaio intitulado *O último conto maravilhoso de Púchkin*. Para compreender o poeta como um autor com características do romantismo, é preciso pensar em outras facetas do movimento, tais como a relação dialética entre o homem e o seu meio e sua arte.

Bethea atenta para esse fato ao afirmar o seguinte:

Púchkin, por exemplo, não poderia imaginar um evento que fosse puramente simbólico: cada instância em seu trabalho criativo, em que encontramos um possível significado figurativo ou alegórico, encontramos também, como as orelhas saindo do boné, na requentemente citada carta a Viázemski, outro significado que pode ser literal, tangível, palpável. Ambos os significados coexistem como parceiros iguais no que Yuri Tyniánov chamou de "bidimensionalidade semântica" de Púchkin⁶⁹.

As questões, então, que se apresentam são: se a obra puchkiniana se mostra como completa, o quanto podemos inserir da vida privada do autor e o quanto dessa

⁶⁵ GASPAROV, Boris. Pushkin and Romanticism. In: BETHEA, David (org.). *The Pushkin Handbook*. Wisconsin: Wisconsin University Press, 2005.

⁶⁶ Ibidem, p. 541.

⁶⁷ Ibidem, p. 546.

⁶⁸ Ibidem, p. 547.

⁶⁹ BETHEA, 1998, p. 56.

sua vida está inserida nessas obras? Estaria Akhmátova, portanto, “preenchendo lacunas” em seus ensaios ou realmente existe um caráter biográfico criptografado, uma linguagem esópica?

Sabemos sobre a vida de Púchkin muito mais do que sobre Shakespeare ou Byron, por exemplo. Seu casamento com uma beldade, que era cortejada até pelo czar, e sua morte em um duelo foram os fatos que mais corroboraram com o interesse do público pela integração entre a vida e obra do autor:

O resultado inevitável dessas tendências opostas – ou para democratizar Púchkin (ou seja, para torná-lo “um de nós”) ou para idolatrá-lo (ou seja, para torná-lo um deus da linguagem benignamente indiferente) – é que ainda sabemos muito pouco sobre como a psicologia da criação funciona em seu caso. Tanta coisa é projetada em Púchkin porque não há nenhum espaço psicológico íntimo em sua escrita, em nenhum momento ele parece “abaixar sua guarda” que não já seja convencionalizado pelas regras desse discurso em particular – incluindo ainda aquela da carta privada. E a razão para isso, eu diria, não é simplesmente que Púchkin não tende a “abrir” assim como as gerações subseqüentes fazem. É ainda e mais crucial que ele não sente a necessidade de fazê-lo – ou seja, essa necessidade não é uma categoria de reconhecimento ⁷⁰.

Púchkin acreditava que não era necessário dizer tudo em uma obra literária⁷¹. Para ele, o segredo e o processo que o leitor iniciaria com o intuito de decifrar os códigos eram a chave para o entretenimento. O fato de que cada leitor possui uma bagagem diferente e que traz diferentes interpretações à obra é algo intrínseco ao processo de leitura e, especialmente à leitura de Púchkin.

Por isso, o sistema semântico de Púchkin cria um espaço de significação. Para Púchkin, a palavra não possui um significado único, pois é polivalente. Isso faz com que suas obras tenham dois planos que são apenas acessíveis dependendo da capacidade do leitor. Para Monika Greenleaf⁷², Púchkin era tão confiante em sua capacidade de prender a atenção dos leitores que se permitiu experimentar em outras vertentes, com paradigmas da poética clássica e romântica, por exemplo. Isso, para ela, fez com que sua imagem continuasse “fresca”, como um poeta em constante lapidação e, além de tudo, imprevisível.

⁷⁰ Ibidem, p. 38.

⁷¹ De fato, devido à censura, os escritores, mesmo que quisessem, não poderiam escrever tudo o que gostariam.

⁷² GREENLEAF, Monika. *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy Orient and Irony*. Stanford University Press, 1997.

Posto isso, o adjetivo “fragmentário” se tornou um dos mais utilizados para caracterizar a obra do poeta. Essa característica de improvisação inicialmente era aceita como uma característica romântica, por fazer com que o leitor participasse ativamente da leitura. No entanto, com o passar dos anos, o público deixou de se interessar por esse que era um dos principais traços do autor.

Cada geração que lia Púchkin tinha uma tendência de fazê-lo de uma forma que fosse mais próxima ao estilo literário vigente⁷³. A tentativa, portanto, de encaixar Púchkin na imagem de um poeta apenas romântico, ou como o primeiro representante de uma geração, é ineficaz. Além disso, o fato de que cada leitor de épocas diferentes e com bagagens lerá uma dada obra literária de forma única deve ser levado em consideração.

Diversos textos foram publicados sobre o poeta – especialmente durante o Jubileu de sua morte – incluindo os ensaios de Anna Akhmátova. A poeta, por sua vez, busca nesses textos mostrar uma faceta do poeta que se assemelha à sua própria trajetória como escritora, algo em que ela tinha interesse em se aprofundar. Veremos como o dialogismo está presente em seus escritos e de que forma eles se assemelham com ou se diferem da vida e obra de Púchkin.

Greenleaf (1997) afirma que a interpretação de Akhmátova e outros críticos de que algumas obras puchkinianas foram escritas como charadas (como se fosse um jogo entre o narrador e o leitor), sobretudo, nas *Pequenas Tragédias*, também pode ser atrelada à chamada ironia romântica, tão presente na obra de Byron e, em especial, em *Don Juan*.

Sua poesia lírica, de acordo com Jakobson⁷⁴, possui vários pontos de semelhança com os elementos da poesia russa anteriores a ele: “o fato de Púchkin ter estreado justamente sob o signo do lirismo está ligado à riqueza da tradição lírica russa”. Por isso, afirma-se que foi responsável não apenas por criar uma nova língua, mas também por iniciar uma tradição literária.

É importante salientar que na época em que Púchkin começa a escrever seus poemas, a língua falada e a língua escrita (o eslavo-eclesiástico⁷⁵) eram bastante

⁷³ Um exemplo disso é o fato de que Dostoiévski, em seu discurso proferido em 1888, afirmou que Púchkin era um poeta, sobretudo, cristão.

⁷⁴ GREENLEAF, 1997, p. 42.

⁷⁵ A língua falada pela nobreza era o francês, enquanto o russo era falado apenas pela parcela mais pobre da sociedade.

distintas. Ainda não havia uma gramática ou ortografia⁷⁶ estabelecida e muitos termos ainda não haviam sido traduzidos para a língua russa, portanto, eram utilizados em francês. Como forma de solucionar esse problema, Púchkin começou a escrever improvisando uma mistura da linguagem popular com palavras francesas e neologismos, com o intuito de transmitir as sensações desejadas⁷⁷:

O período que vai do início do século XVIII ao final do século XIX é o da grande eclosão da poesia lírica na Rússia. Púchkin, poeta lírico, é o herdeiro do classicismo russo em toda sua variedade. E o que mais particularmente o influenciou foram as formas ditas baixas dessa literatura clássica, as que pertencem à esfera da “poesia ligeira”, assim como as tentativas de sobrepujar as normas clássicas, tentativas intimamente ligadas a essas formas mais “baixas”⁷⁸.

A aproximação de Púchkin aos moldes franceses de escrita e, especialmente, de escritores como Châteaubriant e Byron, fez com que sua escrita fosse única, o que levantou debates. Para alguns eslavófilos da época, a “ocidentalização” de sua escrita era uma tragédia anunciada, porque não era inspirada no “espírito nacional russo”.

No entanto, a inclusão do léxico francês não impediu que fosse um representante da “alma russa”. Com o passar dos anos, Púchkin se tornou um poeta que havia conseguido atingir todos os públicos – ideia central para a utilização do poeta como representante dos Dezembristas e porta-estandarte do homem soviético frente ao Partido comunista. Como afirmou Boris Schnaiderman, Púchkin foi

como um verdadeiro turbilhão que passou pela vida literária russa, com a clareza e o fulgor de sua obra, suas guerras e duelos, um turbilhão que viveu tão pouco, mas imprimiu sua marca em tudo o que se faria depois na Rússia em poesia e literatura⁷⁹.

Sua obra *O Cavaleiro de Bronze*, por exemplo, foi muito importante não só para a consolidação da literatura russa, mas para a criação do mito da cidade de São Petersburgo.

⁷⁶ A língua oficial russa passou a vigorar apenas em meados de 1700, depois do lançamento da primeira gramática da língua russa.

⁷⁷ A cultura francesa sempre esteve presente na vida de Púchkin. Durante os anos de 1812 a 1817, o poeta estudou em um liceu – com moldes nos liceus franceses –, e seu primeiro poema fora escrito aos 8 anos totalmente em francês. No entanto, o poeta nunca visitou o país que tanto o inspirou.

⁷⁸ JAKOBSON, 2004, p. 42-43.

⁷⁹ Prefácio de *A Dama de Espadas: Prosa e Poemas*.

Assim como a cidade mágica de um conto de fadas russo, São Petersburgo cresceu com uma velocidade tão fantástica, e tudo sobre ela era tão brilhante e novo que logo se tornou um lugar consagrado no mito. Quando Pedro declarou: "Aqui haverá uma cidade", suas palavras ecoaram o comando divino, "Faça-se a luz"⁸⁰.

Não é de surpreender o fato de que Akhmátova comparasse São Petersburgo antiga à poesia de Púchkin⁸¹. Talvez o motivo da comparação seja o mesmo do poeta Vladímir Solovióv (1853-1900): este já havia citado que a comunicação da Rússia com a Europa produziu coisas grandiosas, sendo a poesia de Púchkin uma delas⁸².

A genialidade de Púchkin se dá pelo fato de que sua literatura possui influências diversas. Para Gasparov (2005), a complexidade semântica da obra puchkiniana é exclusiva: mesmo que provavelmente haja uma mensagem criptografada no subtexto, como diria Akhmátova – sendo a parte mais importante de sua obra –, continua completa de sentido em sua superfície.

Já para Combe, em toda alegoria, ou mais precisamente em toda figura de *elocutio* ou metáfora, a significação literal nunca desaparece da significação figurada, pois elas coexistem. Segundo o teórico, essa dupla referência pode ser analisada como uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, que está ao mesmo tempo voltado para si e para o mundo que o cerca:

No plano fenomenológico, essa dupla referência parece corresponder a uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, ao mesmo tempo voltado para si mesmo e para o mundo, tensionado ao mesmo tempo em direção ao singular e ao universal, de modo que a relação entre a referencialidade autobiográfica e a ficção passa por essa dupla intencionalidade⁸³.

Dessa forma, ao incorporar em seus textos princípios românticos, simbolistas e até mesmo clássicos (ora os rejeitando, ora os incorporando, pois no rompimento também há uma renovação da tradição), Púchkin consegue dar ao seu *eu lírico* uma importância mítica ou, melhor, ele se torna responsável pela iniciação da construção mítica de sua vida pessoal.

⁸⁰ FIGES, 2002, p. 5.

⁸¹ “Por volta dos vinte anos de idade, comecei a estudar com muito afinco e grande interesse a arquitetura da antiga São Petersburgo e a vida e obra de Púchkin” ГЕРШТЕЙН, Э. Г. (1970) “Заметки А. А. Ахматовой О Пушкине”. Disponível em: <<http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v72/v72-030-.htm>> (último acesso em 07/04/17).

⁸² ВАРИЛИ, Габриэль. “Статьи о Пушкине Ахматовой и «Разговор о Данте» Мандельштама. In: *Тайны Ремесла*. Moscou: Наследие, 1992.

⁸³ COMBE, 2009, p.128.

Embora a dualidade entre vida e ficção permeie todos os textos aqui presentes, a intenção não é fazer uma separação entre “verdade” e “ficção”, mas sim estabelecer de que maneira a vida privada de Púchkin pode ser relacionada à sua obra. De que maneira a obra de Púchkin pode ser relacionada à sua vida e até que ponto podemos correlacioná-las à vida e obra de Akhmátova partindo dos ensaios aqui traduzidos? Temos, então, como ponto de partida, dualidades entre a vida privada e a obra de dois escritores, mas que podem ser inter-relacionadas. Como afirma Combe: “mesmo que a experiência seja ficcional, o sujeito é bem “real”. Ela ressalta, com propriedade, que essa situação não prevalece somente no gênero lírico, mas é a marca de toda literatura”⁸⁴.

Os ensaios de Anna Akhmátova são, portanto, o ponto de partida para entendermos de que maneira a poeta estuda a vida e obra de Púchkin de modo a convergir com a sua própria trajetória. Embora as dicotomias entre vida e obra, verdade e mentira estejam presentes em seus estudos sobre Púchkin, o nosso objetivo aqui não será o de identificar o que há de verídico em suas linhas, mas sim verificar a maneira como ela se apropria do *eu lírico* como sujeito de “enunciação” ou até mesmo enfatiza os eventos ocorridos, de modo a convergir à conclusão de sua tese.

3.1 POETA COMO PROFETA: A CONSTRUÇÃO DO MITO DE PÚCHKIN

Muito já foi falado sobre o centenário da morte de Púchkin em 1937, mas as ações de popularização de suas obras começaram bem antes do evento. Em 1880, foi erguido o primeiro monumento⁸⁵ ao poeta em Moscou, seguido de uma celebração de três dias. Esse evento se tornou uma virada na maneira como a imagem do poeta e a literatura russa deveriam ser vistas.

⁸⁴ Ibidem, p. 127.

⁸⁵ Marina Tsvetáieva afirma, por exemplo, que seu primeiro “contato” com Púchkin, quando ainda era criança nos anos 1890, foi por meio de um monumento que ela costumava visitar em seus passeios com sua babá em Moscou.

Para os russos, foi Púchkin quem veio servir como seu Dante, como validador da autoestima nacional deles. E foi a celebração de Púchkin que se transformou no fórum para esta validação – um momento breve e embriagante, quando parecia que o longo e doloroso conflito entre Estado e nação seria resolvido de forma feliz e pacífica, o momento em que a identidade nacional russa moderna se consolidava por meio de sua literatura, com Púchkin como seu foco⁸⁶.

A estátua representava Púchkin com sua cabeça baixa e sua mão no coração, em um momento que sugeria que ele estava em extrema concentração. A ideia de fazer um monumento dessa maneira atesta uma visão romântica da função do poeta como sonhador,⁸⁷ cuja inspiração possuía um caráter quase divino.

Figura 2– Monumento a Púchkin em Moscou.

O período escolhido para a celebração do autor não poderia ser mais apropriado: entre o período czarista e a tomada de poder pelos bolcheviques, ou seja, um tempo de otimismo em relação à nova reestruturação social econômica e a ideia

⁸⁶ LEVITT, M., 1989, p. 03.

⁸⁷ Para Liév Tolstói, Púchkin parecia um criado dizendo aos seus senhores que o jantar estava sendo servido.

de que a vida da população poderia melhorar. Púchkin seria moldado de modo a se tornar um herói nacional ou mais precisamente soviético⁸⁸.

Embora muitos monumentos já tivessem sido erguidos para outros poetas anteriores e contemporâneos a Púchkin, como Lomonóssov, Dierjávín e Karamzin, o monumento dedicado a ele foi erguido tardiamente e apenas após muitas petições.

Todos os eventos futuros, incluindo os célebres discursos de Turguêniev e Dostoiévski, contribuíram para a construção do chamado mito de Púchkin como o poeta nacional comparável a Dante e Shakespeare. Veremos também que a imagem do poeta-profeta será perpetuada por outros poetas russos, assim como por Akhmátova.

Com o intuito de popularizar a obra de Púchkin, diversas edições em homenagem ao escritor foram lançadas e até mesmo edições mais baratas com o intuito de facilitar a comunicação e, conseqüentemente, facilitar o acesso das massas à literatura puchkiniana. Foram lançados produtos diversos, tais como camisetas, cartões-postais e até uma garrafa de vodca com o formato do busto do escritor.

Para Barthes, o mito é uma realidade em ideologia e, por ser uma distorção, possui a função de evacuar o real:

O mito não nega as coisas, sua função é pelo contrário falar delas; simplesmente purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e eternidade, dá-lhes uma clareza não de explicação, mas de constatação: se constato sem explicar, pouco falta para que a ache normal, decorrente da natureza das coisas, fico tranquilo [...] suprime toda e qualquer dialética [...] O mito organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade⁸⁹.

Boym⁹⁰ também afirma algo similar a Barthes quanto ao fato de que embora o mito criado seja aparentemente natural, havia a intenção de parecer o mais natural possível. Para compreender as mitologias russas, é necessário lembrar que “elas funcionam como feitiços culturais”⁹¹ e, até mesmo, como uma obsessão.

As questões que podem ser levantadas neste momento são: como um poeta visto como subversivo pelas autoridades – e que comprovadamente estava perdendo

⁸⁸ Levitt, no livro *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration in 1880* publicado em 1989, afirma que a ausência de um funeral público e a própria morte de Púchkin em um duelo contribuíram para a construção de sua imagem profética e mítica.

⁸⁹ BARTHES, 1980, pp. 163-164.

⁹⁰ BOYM, 1994, p. 4.

⁹¹ Ibidem.

a sua popularidade⁹² – foi transformado em herói nacional, doravante, soviético? Como a cena do duelo foi reinterpretada, de forma que ele se transformasse em herói ao invés de ser considerado um irresponsável por ter morrido de forma desnecessária?

Tyniánov⁹³, no entanto, via com certo desdém a ideia de caracterizar Púchkin como o fundador da cultura russa, além de criticar o culto que havia sido criado ao redor do poeta. Além disso, ele havia antecipado uma possível canonização do poeta pelos soviéticos. Púchkin antes de morrer estava tendo problemas em manter a sua popularidade com o público leitor. Akhmátova em seu ensaio *O Conto do Galo de Ouro de Púchkin* tenta explicar o motivo:

É sabido que Púchkin era reverenciado por seus contemporâneos no início de sua carreira literária (quando *O Prisioneiro do Cáucaso*, *A Fonte de Bakhtchissarai* seus primeiros versos líricos foram publicados). Seu caminho literário foi rápido e brilhante. E de repente, aproximadamente no ano de 1830, os leitores e críticos viraram as costas para ele. A razão disso encontra-se nele mesmo. Havia mudado. Em vez de *O Prisioneiro do Cáucaso*, escreve *A Casinha em Kolomna*, em vez de *A Fonte de Bakhtchissarai*, *As Pequenas Tragédias*, depois *O Conto do Galo de Ouro* e *O cavaleiro de bronze*. Seus contemporâneos estavam confusos, seus inimigos e os invejosos se alegravam; seus amigos não se pronunciavam⁹⁴.

Inicialmente, o poeta era criticado de duas maneiras: por estar muito próximo à corte e também por supostamente ter sido um aliado dos Dezembristas. Muitos críticos anunciavam a sua perda de popularidade, pois seus mais importantes trabalhos haviam sido censurados por Benckendorff e só foram publicados após a sua morte.

É por isso que a "questão Púchkin" tornou-se um tema amplamente debatido durante a década de 1860, quando a *intelligentsia* começou a considerar que a natureza especial de sua missão na nova sociedade deu frutos na emancipação dos servos. Foi naquele período que a palavra "intelligentsia" em si entrou em uso. A palavra refletia uma pequena força progressista que, diante do estado atrasado das massas recém-liberadas, deve assumir a liderança no trabalho por sua libertação política e intelectual e esclarecimento espiritual⁹⁵.

A ascensão de Púchkin como o maior poeta nacional e profeta da nação estava relacionada à validação da Rússia no cenário mundial. A consagração de um poeta

⁹² Leia *O convidado de pedra de Púchkin* de Anna Akhmátova.

⁹³ Tyniánov (1977). "Мнимый Пушкин", disponível em: <<http://www.philology.ru/literature2/tynyanov-77b.htm>> (último acesso em 30/03/17).

⁹⁴ Tradução feita por mim do ensaio *O convidado de pedra de Púchkin*.

⁹⁵ LEVITT, M., 1989, p.7.

no patamar de Dante tinha o objetivo de colocar o país em pé de igualdade com os países europeus. A ideia era mostrar que a Rússia não era o país bárbaro que muitos imaginavam ser, mas sim um país de leitores. Além disso, para reinventá-lo como um poeta da revolução, foi enfatizada a sua proximidade aos Dezembristas e, em parte, apagada a sua genealogia aristocrática.

Para contribuir com essa nova imagem de Púchkin como um poeta popular, foi dada ênfase ao fato de que ele foi educado, em seus primeiros anos de vida, por sua babá, Arina Rodiónovna Iákovleva. Com isso, muitas histórias foram criadas, como a de que ela havia sido responsável por apresentá-lo à língua russa, bem como à cultura e ao folclore russos, o que o aproximou, de certo modo, do povo.

Dois poetas com visões de mundo distintas discursaram sobre Púchkin no evento de 1880: Turguêniev e Dostoiévski. Para Turguêniev, a comemoração marcou um retorno a Púchkin iniciado por parte da nova *intelligentsia*, bem como um afastamento do niilismo⁹⁶ e, por isso, ela se tornou uma “zona neutra”, independente do Estado e dos radicais da esquerda⁹⁷. Elogia Púchkin por ter conseguido algo que em outros países ocorrera em épocas distintas: a criação de uma nova linguagem e a iniciação de uma tradição literária. Já Dostoiévski, diferentemente de Turguêniev, negava a ideia de “zona neutra”. Para ele, Púchkin não era um indivíduo liberal, mas um profeta enviado por Deus para levar a *intelligentsia* rumo ao povo. Afirma que Púchkin havia levado para o túmulo um pouco de mistério, o qual cabia aos leitores resolvê-lo. A genialidade de Púchkin vinha justamente de sua universalidade, pois ele podia escrever sobre qualquer nacionalidade com propriedade:

Os maiores poetas europeus jamais seriam capazes de personificar com tamanha força o gênio de outro povo – até, quem sabe, de um povo vizinho –, o seu espírito, toda a profundidade oculta desse espírito e toda a angústia de sua vocação, como Púchkin foi. Pelo contrário, quando se dirigiam a povos estrangeiros, os poetas europeus costumavam personificá-los em sua própria nacionalidade e os entendiam de sua forma. Mesmo em Shakespeare, por exemplo, quase todos os seus italianos são totalmente parecidos com os seus ingleses. Púchkin é o único dos poetas universais que possui a particularidade de se personificar por completo em uma nacionalidade alheia. Veja cenas de “Fausto”, de “O cavaleiro avarento” e a balada “Era uma vez um pobre cavaleiro”. Releiam seu “Don Juan”: se não tivesse a assinatura de Púchkin, vocês jamais saberiam que a obra não foi escrita por um espanhol.

⁹⁶ Movimento iniciado nos anos 1860 que criticava todo tipo de autoridade.

⁹⁷ LEVITT, M., 1989.

E que imagens profundas e fantásticas há no poema *O festim nos tempos da peste*!⁹⁸

O discurso de Dostoiévski foi, sob certo sentido, fundamental para o início do desenvolvimento da imagem de Púchkin como o maior e mais importante poeta nacional. Assim como já havia acontecido em outros países europeus, a celebração do jubileu foi importante para a consolidação romântica do poeta como líder do povo e o maior poeta russo, comparável a Shakespeare ou Dante.

No entanto, para Pamela Davidson em seu artigo *The Moral Dimension of the Prophetic Ideal: Pushkin and His Readers*⁹⁹, Púchkin foi tão responsável pela construção de sua própria imagem profética quanto Belínski e Dostoiévski¹⁰⁰. Poemas como *Profeta*, *André Chernier* e *Um monumento ergui a mim* contribuíram para a sua própria imagem ora como poeta – e logo, com uma função social –, ora como profeta – com pureza moral¹⁰¹.

Os críticos que conheciam um pouco sobre a sua vida sabiam que Púchkin não se encaixava nesse exemplo de pureza moral que tentava ser criada. Gógol, em seu artigo *O лиризме наших поэтов* (*Sobre o lirismo de nossos poetas*) de 1846, rebate essa ideia com o argumento de que os escritores russos são figuras sagradas, independentemente de sua moral: “as palavras de um poeta já são os seus feitos”.

O filósofo Vladímir Solovióv (1853-1900), em seu texto *A sorte de Púchkin* de 1898, trabalhou a imagem profética de Púchkin por um viés religioso: embora Púchkin não possuísse a chamada “pureza moral”, era necessário aceitar o seu histórico de vida, pois ainda era um profeta em potencial. Para ele, o próprio Púchkin foi responsável pelo seu fim trágico, resultado de uma vida cheia de pecados. Após sua morte, após a devida penitência, o poeta renasceria, desta vez, purificado.

Já para Sandler¹⁰², em seu livro *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*, o amor foi um dos responsáveis pela criação de uma identidade nacional puchkiniana. Escritores e leitores que de alguma forma se identificavam com

⁹⁸ DOSTOIÉVSKI, F. Púchkin. In: *Antologia do pensamento crítico russo*. Trad.: Ekaterina Vólkova Américo e Graziela Schneider. São Paulo: Ed. 34, 2013.

⁹⁹ DAVIDSON, Pamela. *The Moral Dimension of the Prophetic Ideal: Pushkin and his Readers*. In: *Slavic Review*, v. 61, n. 3. p. 490-518, 2002.

¹⁰⁰ Veremos adiante uma crítica similar ao fato de Akhmátova ter contribuído para a construção de sua própria imagem.

¹⁰¹ Doravante, os soviéticos tomariam para si as conquistas iniciadas em 1800 pela *intelligentsia* para a popularização do poeta.

¹⁰² SANDLER, S. *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

a vida e obra do poeta reescreviam a sua história de acordo com o que mais se identificavam.

Durante os 10 anos que precederam a Revolução Russa (1907-1917), mais de 5 milhões de cópias de obras do poeta foram publicadas no país e, durante o Jubileu, mais 13,4 milhões. Mesmo durante o período em que a economia estava em ruínas e a falta de papel era um problema evidente, tais obras continuaram a ser publicadas em enormes edições¹⁰³.

Akhmátova também participou das comemorações do centenário e publicou o ensaio *O conto do galo de ouro de Púchkin* no terceiro volume da Academia sobre a obra do poeta. Mesmo assim, acreditava que nenhum monumento seria capaz de reverter o dano causado a ele em vida: “E desenganem-se aqueles que pensam que as dúzias de monumentos erguidos pela mão do homem podem substituir esse *aere perennius* não erguido à mão, mas pelo espírito”¹⁰⁴.

Embora inicialmente o evento tenha sido entendido como forma de voltar ao passado, Platt, em seu artigo *Images of Temporal Paradox in the 1937 Pushkin Jubilee*, afirma que a temporalidade do Jubileu foi muito mais complexa do que uma metáfora espaço-temporal:

O jubileu de Púchkin de 1937 foi tradicionalmente interpretado como uma volta cínica à retórica nacionalista russa à véspera da guerra, parte de um "grande recuo" geral do orientado mito futuro de um paraíso comunista internacional de volta às idéias mais emocionalmente ressonantes de um eterno espírito nacional e um glorioso passado coletivo¹⁰⁵.

Platt cita o argumento levantado por Katerina Clark¹⁰⁶: para eles, durante os anos 1930, não houve uma mudança no foco do futuro promissor ao passado glorioso, mas sim uma mudança de tratamento do passado, de iconoclasta (com uma ruptura histórica) para monumentalista ou preservação histórica, o que denomina de elegíaco e estático¹⁰⁷. Contudo, afirma que as tentativas de popularização das obras de Púchkin, bem como a sua figura como herói nacional, foi construída pelos soviéticos

¹⁰³ The Pushkin Centenary: Preparations in the URSS. In: *The Slavonic and East European Review*, v. 15, n. 44, p. 309-327.

¹⁰⁴ GUERRA, Nina e Felipe. Uma palavra sobre Púchkin. In: *Prosas escolhidas e Poema sem Herói*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

¹⁰⁵ PLATT, 2008, p. 638.

¹⁰⁶ CLARK, Katerina. *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, MA, 1995. p. 25-27.

¹⁰⁷ Tanto a elegia (uma forma de sublimação das ações passadas através da memória coletiva) quanto o estático (vitória sobre o tempo) são interpretadas por ele como uma forma de se completar o tempo.

justamente pela utilização dessas duas vertentes dicotômicas de forma simultânea. Para ele, foi justamente a utilização dessas duas vertentes ao mesmo tempo que “trouxe Púchkin à vida”.

Exemplos de situações elegíacas ou monumentalistas durante o centenário consistem principalmente na tentativa de recriar a época de Púchkin e os locais onde ele havia morado, fazendo com que a população tivesse a sensação de estar fazendo parte de uma memória coletiva. Púchkin foi recriado como um herói nacional da nova ordem estabelecida, cuja nova forma não permitia espaços para os escândalos de sua vida pessoal.

É notório que todas as cinco obras de Púchkin mais citadas durante o jubileu continham previsões “proféticas” de algum dia glorioso futuro para a Rússia, a civilização ou o próprio poeta. As linhas significativas desses poemas eram usadas como slogans políticos, citadas em textos de diferentes tipos, impressas em cartazes e banners, usadas como epígrafes, cada uma provando a conexão direta de Púchkin tanto com o seu futuro (o presente soviético) quanto com o grande futuro socialista de toda a humanidade¹⁰⁸.

Da mesma maneira que Roman Jakobson¹⁰⁹ havia observado que a utilização de metáforas com personagens mortos criava enredos supernaturais e fantásticos (ao trazê-los à vida), durante o Jubileu de Púchkin, havia o desejo retórico de trazer o poeta à vida, de mostrar a sua imortalidade.

Por sua vez, as situações estáticas foram utilizadas pelos soviéticos a fim de criar um herói contemporâneo, um escritor ainda vivo e com a missão de guiar a nação. Platt afirma que as palavras mais citadas das obras de Púchkin usadas pela propaganda stalinista possuíam alguma mensagem profética de um futuro glorioso para a Rússia e sua população¹¹⁰.

A reverência a escritores da maneira como estava sendo feita na Rússia é vista por Kelly¹¹¹ como uma forma de “religião laica”, ou seja, uma adoração àquele que se tornaria praticamente um novo santo ortodoxo. Essa seria uma explicação do aumento

¹⁰⁸ Ibidem, p. 645.

¹⁰⁹ JAKOBSON, Roman. *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, MA, 1987. p. 358.

¹¹⁰ No entanto, muitos poemas de Púchkin tiveram que ser “mutilados” com a substituição de palavras por reticências. O leitor só conseguia suspeitar qual era a palavra pela métrica (SCHNAIDERMAN, 1997).

¹¹¹ KELLY, 2001, p. 42.

do número de estátuas de escritores após a Revolução. A literatura, então, se tornou uma alternativa à religião, que havia sido proibida à população.

Aos poucos, o poeta foi sendo visto como um “santo laico”, como disse Bethea¹¹², inserido em uma tradição romântica de mártires. Assim como Cristo, o poeta-mártir era em algum momento “morto” pela população, o que daria a chance de ressuscitá-lo por meio do sacrifício¹¹³. Em Púchkin, essas ideias tão complexas foram trabalhadas, de modo a transformá-lo em um mito:

É a lenda biográfica de Púchkin, que gira em torno da luta do poeta com a autoridade e o poder do Estado, que fornece o modelo principal para o mito do poeta na Rússia – o que Victor Erlich chama de “mito do artista como herói trágico” – e a poesia russa durante os séculos XIX e XX repetidamente articula e perpetua a imagem do poeta russo como uma figura trágica, semelhante a Cristo, com pouquíssima variação¹¹⁴.

A combinação do talento de Púchkin com a sua biografia fez com que muitos o interpretassem como um herói romântico. Assim, o seu *eu lírico* inevitavelmente se reflete em seu *eu empírico*: um gênio oprimido pelo regime e com um público leitor que não mais o compreende. Sua morte, então, foi apenas o término de um ciclo de construção do mito.

¹¹² BETHEA, 2012, p. 167.

¹¹³ Ibidem, p. 168

¹¹⁴ HARRINGTON, 2011, pp. 458-9.

Figura 3 – Borís Knóblok, Poster do Jubileu (Moscou, 1937).

Akhmátova sabia que, assim como Púchkin, a sua vida seria motivo de indagações e curiosidade por parte dos leitores. Talvez por isso, Kelly¹¹⁵ afirme que Akhmátova, de certa forma, também foi responsável por “editar” a sua própria vida, como se fosse um texto.

Ao revisar os trechos das memórias de sua colega de sala, Valentina Sreziévskaja, sobre ela, Akhmátova pede para reescrever alguns trechos à sua maneira. Kelly também relembra o fato de a poeta ter usurpado o título de viúva da então esposa de Gumilíov. Por isso, para Jolkóvski¹¹⁶, Akhmátova deve ser entendida como uma poeta consciente da criação de sua própria identidade, como uma poeta que se autoconstruiu como profeta e opositora do regime:

Se existe tal coisa como uma aristocrata autocrizada, Akhmátova era uma. Ela inventou seu nome (cuja aura duvidosa de Gengis Khan foi compensada pela slavo-turca-fino-úgrica, tão demograficamente correta no Império russo);

¹¹⁵ KELLY, 1994, p. 219.

¹¹⁶ JOLKÓVSKI, 1994, p. 136.

criou personalidades adequadas para si mesma; cultivou memórias da infância monarquista [...] e imaginou-se ao lado de estátuas reverenciadas e em locais memoráveis; viveu em palácios [...] cujas modestas acomodações eram superadas pelo glamour que deram às suas datas¹¹⁷.

Talvez, devido a essa habilidade de se transformar em um ser mitológico, Bródski tenha dito que o que havia aprendido com Akhmátova não tinha nada a ver com o ato de fazer versos¹¹⁸. Para ele, a figura do poeta tinha um papel tão importante como uma força contrária ao Estado quanto como uma figura de representação mítica. Jolkóvski¹¹⁹ ainda afirma que Akhmátova, ao se deitar (postura que foi reproduzida em algumas fotografias), tem a intenção de mostrar aos outros a sua posição de fragilidade e ao mesmo tempo de ser o centro das atenções.

Figura 4 – Akhmátova em sua posição preferida, segundo Jolkóvski.

Akhmátova contribuiu com a construção do mito do poeta incompreendido ao utilizar o argumento de que ele havia sofrido injustamente pelo czar, por D'Anthès, pelos seus contemporâneos e por seus leitores; futuramente, se torna – assim como

¹¹⁷ Ibidem, p. 137.

¹¹⁸ VOLKOV, 1998, p. 240.

¹¹⁹ JOLKÓVSKI, 1994, p. 137.

Púchkin – a profeta de uma geração que teve sua vida dilacerada (no caso de Akhmátova) pelo stalinismo.

Por mais estranho que pareça, pertenço ao gênero de puchknistas que acham que o tema da tragédia familiar de Púchkin não deve ser discutido. Se o interditássemos, cumpriríamos, sem dúvida, a vontade do poeta. Se mesmo assim, depois de o ter dito, insisto em abordar o tema, é pela única razão de que foi escrita demasiada mentira grosseira e malévola e porque os leitores acreditam com muita displicência seja no que for [...] E como agora graças a toda uma série de documentos que acabaram de reaparecer, é possível destruir todas essas mentiras, temos de fazê-lo.¹²⁰

A poeta defende a tese de que Púchkin havia sido incompreendido e todas as ações cometidas por ele foram frutos de um imenso amor por Natália Gontcharóva. Vemos, em muitos trechos, que a maneira como Akhmátova cita a esposa do poeta é cheia de julgamentos e, de certa maneira, de ciúme: para a poeta, ela havia sido a causa da morte de seu marido.

Figura 5 – Desenho feito por Púchkin sobre si e Gontcharóva.

¹²⁰ GUERRA, Nina e Felipe, 2001.

Para Akhmátova, Púchkin travou um duelo com D'Anthès apenas com o objetivo de preservar a imagem e a inocência de sua esposa: “Aos olhos da sociedade, d'Anthès era herói, etc.; e se d'Anthès era herói, Púchkin era ridículo. Púchkin nada teria a argumentar contra isso. Assim aconteceu o desafio para o duelo de janeiro”¹²¹.

Contariamente ao esforço de transformá-lo em herói soviético, nas celebrações em homenagem a Púchkin que ocorreram em 1999, a imagem do poeta foi usada pelo Banco da Rússia em suas moedas. A moeda de 1 rublo continha seu perfil e assinatura, enquanto a de 25 rublos continha a imagem do poeta caminhando e ao seu redor imagens de seus mais representativos personagens.

Figura 6 – Moeda de 25 rublos em homenagem a Púchkin (1999).

Portanto, a vida e a obra de Púchkin eram unidas (como um herói arrependido que renasceria) ou separadas (no qual sua vida privada deveria ser esquecida) como forma de alcançar o objetivo desejado: no caso dos soviéticos, o de torná-lo um herói nacional; no caso de Akhmátova, um poeta-profeta incompreendido, assim como ela havia sido.

¹²¹ GUERRA, Nina e Felipe, 2001, p. 128.

4. ANNA AKHMÁTOVA: ENTRE A ARTE E A VIDA

*That Pushkin's texts are open in an unusual way – and that those who write about Pushkin can have no last word – was evident to one of Pushkin's most insightful readers, Anna Akhmatova, who remarked that one is never done working on Pushkin.*¹²²

O Acmeísmo, movimento ao qual Akhmátova pertencia, possuía estilos e temáticas bastante diversos, sem regras tão fixas quanto a escola simbolista:

Os líderes acmeístas demonstraram não ser exceções a essa regra, como se vê pelos seus manifestos. Seu programa contém os seguintes pontos principais: a filosofia da arte, a lógica em geral e a teoria da poesia. Quanto ao primeiro desses itens, foi colocado da maneira mais exaustiva possível no artigo de Gumilióv (“A herança do Simbolismo e o Acmeísmo”), em que o autor pede “... maior equilíbrio de forças e um conhecimento mais exato das relações entre sujeito e objeto do que houve no Simbolismo...”. Gumilióv advoga aqui o materialismo filosófico em oposição ao idealismo simbolista. Ideia semelhante aparece no manifesto acmeísta de Mandelstam: “Amem a existência do objeto mais que o próprio objeto...”¹²³.

O nome da escola acmeísta é derivado da palavra grega “acme” (ou *cume* em português), e seu objetivo maior era fazer com que a poesia voltasse a ser clara e concreta. Para Pomorska, a concreção é um elemento primordial para entendermos a poesia acmeísta:

muitas vezes se encontra na poesia de Akhmátova a reinterpretação de um símbolo tradicional, transferindo-o para uma esfera puramente material. Tal é, por exemplo, o seu tratamento do símbolo da Musa. A musa de Akhmátova é uma mulher real de carne e sangue, com uma presença sombria¹²⁴.

Os acmeístas eram fascinados pela arquitetura. Não é por acaso que Akhmátova tinha uma relação muito intensa com São Petersburgo e suas linhas retas, clássicas. A fim de que a sua poesia se assemelhasse à cidade de Pedro, o Grande, o ritmo, assim como a semântica, deveria andar rumo a uma harmonia poética.

Sobre o fato de que Akhmátova dialogava com a estética clássica, ele afirma:

¹²² SANDLER, Stephanie. *Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Weiting of Exile*. Stanford University Press, 1989.

¹²³ POMORKSA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. p. 63.

¹²⁴ Ibidem, p. 69.

Nada revela mais as fraquezas de um poeta do que os versos clássicos e é por isso que eles são universalmente evitados. Fazer dois versos soarem imprevisíveis sem produzir um efeito cômico ou ecoar a obra dos metros rigorosos é muito incômodo, e não adianta supersaturar o verso com detalhes físicos concretos que isto não liberta o poeta. Akhmátova dá uma impressão tão independente porque, desde o início, ela sabia como explorar o inimigo¹²⁵.

A vida comum, que havia perdido espaço na poesia, começa a dar sinais de retomada, já que tudo poderia ser trabalhado com o intuito de aparecer na poesia de forma sublime. Por conta disso, vemos na poesia de Akhmátova temas mundanos descritos de maneira tão bela.

Sob a influência simbolista e também enfatizada pela tradição romântica (a biografia literária deveria ser indivisível da biografia do autor), a poesia de Akhmátova estava no limiar entre arte e vida. A arte era vista como destinada à criação da vida, enquanto a vida era vista como um objeto de criação artística. Por isso, não era incomum encontrar traços de biografismo e situações do cotidiano em seus poemas.

Esse princípio de fusão foi absorvido pelos simbolistas e é chamado de *жизнетворчество*, ou criação da vida. A palavra tem sido utilizada como forma de ilustrar a vida de autores que se tornaram eventos culturais significativos¹²⁶, ou seja, a vida era tratada e interpretada da mesma forma que um texto artístico.

Seguindo os passos do Romantismo, os simbolistas desejavam unir vida e arte em uma coisa só, de forma que a vida fosse vista como um ato criativo. A vida do artista, então, era tratada como parte essencial do texto e era “lida” de maneira similar ao método usado na arte¹²⁷, sendo a relação entre vida e obra de Akhmátova um dos mais célebres exemplos. Entretanto, é importante frisar que os acmeístas não viam a escola simbolista como algo alheio a eles, pois sabiam que eles mesmos eram – como afirmou Eikhenbaum – a expressão final do Simbolismo¹²⁸ e queriam trazer de volta o equilíbrio presente no classicismo, que havia sido perdido com o simbolismo. Era evidente que não existiria acmeísmo sem simbolismo.

Entre os simbolistas encontramos os primeiros exemplos de um fenômeno muito característico de nosso século: eles encarnaram a simbiose do poeta-crítico, do analista consciente de sua própria poesia. Esse traço foi herdado

¹²⁵ BRODSKI, 1994, p. 35

¹²⁶ PAPERNO, 1994, p. 2.

¹²⁷ PAPERNO, 1994, p. 2.

¹²⁸ EIKHENBAUM, Boris. “Опут анализа”.

pelos acmeístas, através de seu princípio de lógica do raciocínio artístico e da proclamação de Mandelstam: ‘demonstrar tudo interminavelmente.’¹²⁹

No entanto, contrariamente à ideia acmeísta, os poetas pertencentes ao Cubo-futurismo (movimento literário contemporâneo ao Acmeísmo e liderado por Maiakóvski e Khlébnikov) viam Púchkin e a tradição como algo a ser superado, como podemos perceber pelo lema do seu maior representante, Maiakóvski: “E por que não atacamos Púchkin?”. Mesmo assim, os próprios futuristas tinham a consciência de que atacar os clássicos também era uma forma de se conectar com a tradição literária.

Akhmátova não tinha o desejo de romper com o passado. Contrariamente aos seus colegas futuristas, ela se sentia confortável quando dialogava e reescrevia nos moldes da literatura de seus antecessores. Não obstante, podemos ver em *Réquiem* e *Poema sem Herói* uma tentativa de experimentação como jamais havia sido vista em suas obras. Embora vivesse em um período em que as vanguardas se tornavam cada vez mais populares, ia contra a regra:

Em uma era marcada por muitas experiências técnicas na poesia, ela era escandalosamente não vanguardista. Seus meios eram visualmente semelhantes aos que desencadearam aquela onda de inovações na poesia russa, como em toda parte, na virada do século: os quartetos simbolistas, tão onipresentes quanto a relva. No entanto, esta semelhança visual era cultivada intencionalmente por Akhmátova: por meio dela, a poeta procurava não a simplificação de sua tarefa, mas um agravamento dos riscos. Ela simplesmente queria jogar de maneira correta, sem transgredir ou inventar as regras. Em suma, ela queria que seus versos fossem capazes de manter as aparências¹³⁰.

Assim como na estética clássica, a Musa, que tinha capacidade de inspirar a criação artística, era um tema bastante presente na poética akhmatoviana. No entanto, em sua poesia, é transformada em uma mulher real: um elemento clássico foi usado a fim de reinterpretá-lo ou de adaptá-lo à realidade da poeta. Também ao invés de termos uma obra repleta de abstrações, temos uma poesia de linguagem clara – especialmente na primeira fase de sua trajetória –, uma confissão em que o *eu lírico* é essencialmente feminino e bastante marcado, o que faz os seus poemas se assemelharem a um relato entre amigos¹³¹.

¹²⁹ POMORSKA, 1972, p. 76.

¹³⁰ BRÓDSKI, 1994, p. 35.

¹³¹ POMORSKA, K., 1972, p. 76.

Os acmeístas se insurgiram contra a predominância do espiritual sobre o concreto. Mas, sua ação não atingiu o princípio criativo básico da poesia simbolista: o princípio metafórico de “transformação”. O “ego-lírico” permaneceu intato no eixo da poesia acmeísta. Conseguiram apenas uma emancipação parcial do mundo externo em relação à absorção totalitária do emitente. O “ego-lírico” estava agora cercado dos “detalhes verdadeiros da vida”. Isso fez com que a poesia dos acmeístas se voltasse para o biografismo, mas já sem os disfarces românticos anteriores. Akhmátova escreve um “diário de amor”, Gumilióv um “diário de viagem”, G. Ivanov evoca frequentemente cenas comuns da vida cotidiana.¹³²

A utilização de um *eu lírico* fundamentalmente feminino na literatura se deu como um processo de redescoberta, como afirma Barker em seu livro *A history of women's writing*¹³³. Durante os séculos XVIII e XIX, a maioria das escritoras se escondia atrás de uma *persona* masculina ou até mesmo “neutra”, mas quase nunca feminina. Já no século XX, elas decidem assumir a sua identidade feminina de maneira bastante evidente.

Até o advento da poesia de Akhmátova, as emoções femininas raramente haviam sido abordadas em público. Praticamente todas as obras literárias retratavam o amor seja do ponto de vista masculino seja através de diferentes lentes masculinas. Ao dar voz a várias gerações de mulheres russas, Akhmátova demonstrou o que mais tarde se tornaria um dos principais argumentos do pensamento feminista: que o privado é político¹³⁴.

A concisão e a clareza na poesia akhmatoviana, características citadas anteriormente, são especialmente visíveis em suas primeiras obras. É possível encontrar muitas reticências do lugar de frases inteiras e versos sem pronomes como uma forma de não deixar claro ao leitor quem seria o sujeito escolhido¹³⁵.

Além da omissão de pronomes, em alguns de seus poemas percebe-se a falta de verbos. Eikhenbaum afirma que o enfraquecimento do verbo na poesia é algo característico da poesia moderna¹³⁶, especialmente da poesia futurista a partir da ideia da “morte do verbo”.

¹³² Ibidem, p. 109.

¹³³ BARKER, Adele Marie. *A history of women's writing in Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 208.

¹³⁴ BLEIKER, Roland. Anna Akhmatova's search for political light. *Peace Review: A Journal of social justice*. London: Routledge. 2010. p. 182.

¹³⁵ Veremos mais adiante que tais recursos foram usados por Akhmátova como forma de “mascarar” o verdadeiro sujeito a quem o poema se referia.

¹³⁶ Ele afirma que há uma tendência na poesia moderna de substituir verbos por frases no ablativo ou instrumental em russo.

Na poesia akhmatoviana, a opção de usar ou não um determinado verbo está mais ligada à sua estilística e à busca do ritmo adequado, como, por exemplo, ao usar um verbo no final do verso motivado pela rima. A mesma explicação é possível ser dada para os adjetivos, tão comuns no Simbolismo, mas que em muitos poemas de Akhmátova quase não existem¹³⁷.

A poeta se tornou uma das escritoras russas mais importantes e aclamadas justamente por deixar esse *eu lírico* feminino, muitas vezes frágil e cheio de sofrimento, tão evidente. As agruras vividas por ela não eram muito diferentes das da maioria da população na Rússia stalinista.

Durante os anos 1920, a poesia presenciava um período de declínio de popularidade na Rússia. Para as autoridades, o gênero havia se tornado um claro símbolo de declínio da burguesia e irrelevante diante do projeto de criação da cultura soviética, em que o interesse coletivo era mais importante do que o interesse individual. Como consequência desse pensamento, Akhmátova vivenciou dois tipos diversos de censura¹³⁸: a censura feita pelo Partido e uma autocensura, a fim de evitar possíveis retaliações por aquele mesmo partido.

Em 1924 o jornal *Zvezdá* (*Estrela*) lista a poeta como “antirrevolucionária” e em 1925 um tratado secreto proibiu que seus livros fossem publicados. Já entre 1926 e 1935 quase não escreve poemas, especialmente devido aos problemas no seu casamento com o segundo marido, Nicolai Púnin. No ano seguinte, Stálin concede a liberação de seu livro *De seis livros*, mas logo depois permite a publicação de apenas um poema.

Embora a década de 1940 possa ser considerada o apogeu de sua produção literária – termina a composição de *Réquiem*¹³⁹ e começa a escrever o *Poema sem Herói* – não se pode dizer o mesmo de sua vida pessoal: seu filho Liév havia sido preso e em 1946 ela havia sido oficialmente expulsa da União dos Escritores Soviéticos, com o célebre discurso de Jdánov descrevendo-a como “metade freira, metade puta”.

¹³⁷ ЭЙХЕНБАУМ, Борис. *Анна Ахматова Опыт Анализа*. Munique: ImWerdenVerlag, 2006.

¹³⁸ No livro de Amanda Haight (1990), a pesquisadora lista os livros de Akhmátova que haviam sido afetados diretamente pela censura: *Из шести книг* (*De seis livros*), 1940, *Избранное* (*Seleção*), 1943, *Избранные Ижтху* (*Poemas Seleccionados*), 1946, *Стихотворения* (*Poemas*), 1909-1945, sendo este último quase completamente destruído.

¹³⁹ *Réquiem* só foi publicado na URSS 18 anos após a data prevista inicialmente para o seu lançamento: 1946. Mesmo assim, seu livro foi publicado em russo primeiramente na Alemanha e não em seu país natal. Apenas 42 anos depois ele foi publicado na Rússia, durante a *glasnost*.

Sobre o processo de publicação durante o período soviético, é importante ressaltar que a porcentagem recebida pelo escritor referente às vendas de seus livros dependia do seu prestígio pelo Partido ao invés do número de cópias vendido. A remuneração para aqueles que eram membros da União dos Escritores não tinha nenhuma relação com o número de títulos publicados.

O que vemos na intenção do Partido e nas doutrinas do realismo socialista era o desejo de que todos os escritores escrevessem obras com mensagens panfletárias para a população. Escritores que não tinham como primeiro plano a política, mas sim questões privadas, mesmo que estivessem falando de política em seu substrato, eram rechaçados: não era possível tratar de política sob um outro viés. Ou seja, vemos que, embora a poesia de Akhmátova não fosse política à maneira que os soviéticos desejavam, ela era política de outra forma:

A poesia de Akhmátova era política não no sentido de que ela se unia a uma determinada perspectiva ou causa política. Sua poesia era política, na medida em que documentava as atrocidades e as dimensões emocionais da guerra de uma forma claramente divergente daquilo que as autoridades políticas na época consideravam o único propósito da arte e da literatura: ajudar o partido a educar as massas sobre o comunismo. O realismo socialista foi considerado a única e correta abordagem estética possível deste projeto político¹⁴⁰.

Para as mulheres que decidiram se unir à proposta stalinista, só havia uma solução: representar a mulher soviética como forte e inteiramente voltada para o bem-estar familiar e de sua comunidade. Akhmátova claramente não se encaixava em tais moldes.

Sua poesia mostrou às futuras gerações de poetisas mulheres que era possível escrever como um indivíduo único sem perder a intensidade do que estava sendo dito:

As mulheres escritoras foram associadas, em primeiro lugar, a certos papéis culturais bem definidos, sobretudo à expressão da emoção e a provisão de orientação na ética pessoal. Para colocar de forma explicativa, era atribuído que os escritores do sexo masculino ofereciam esclarecimento, e as escritoras mulheres doutrinação moral. Essa crença poderia fornecer às mulheres escritoras um forte senso de missão pessoal (como expressa, por exemplo, na oposição resoluta de Akhmatova ao assassinato sancionado pelo Estado, ou na determinação de memorialistas como Nadezhda Mandelstam ou Levguenia Ginzburg para atuarem como testemunhas de suas épocas). Um benefício bastante menos considerável foi que isso permitiu que as mulheres se tornassem a voz da "moralidade comunista" no romance socialista realista¹⁴¹.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 183.

¹⁴¹ KELLY, 2001, p. 109.

Para Trótski (1879-1940), a “quebra da estrutura secular das igrejas” após a Revolução de Outubro deixou traços na literatura. Com isso, além de ocorrer uma volta aos deuses do Olimpo – e, conseqüentemente ao classicismo –, algumas poetisas não conseguiram se desvencilhar de Deus e o transformou em um homem mundano:

Lê-se com medo a maior parte dessas coleções poéticas, sobretudo a das mulheres. Aqui realmente não se pode dar um passo sem Deus. O mundo lírico de Akhmátova, Tzvietáieva, Rádlova e outras poetisas, autênticas ou falsas, é extremamente reduzido. Abrange a própria poetisa, um desconhecido com chapéu ou com esporas e inevitavelmente Deus, sem nenhuma característica especial. Deus é uma terceira pessoa, muito cômoda e transportável, de uso doméstico, um amigo da família que cumpre de vez em quando os deveres de um ginecologista [...].¹⁴²

Não obstante, o discurso proferido por Chukóvski, o qual sugeria que a Rússia poderia ser dividida entre “Maiakóvskis” (a esperança e representação de um futuro) e “Akhmátovas” (o que havia de mais valioso do passado pré-revolucionário), com o intuito de elogiar a tradição poética do país, reforçou ainda mais a ideia de que a poetisa estava ultrapassada¹⁴³.

Diante disso, vemos que, assim como em Púchkin, houve uma mitologização da imagem de Akhmátova devido à sua biografia, luta pela sobrevivência e constantes tentativas de publicar seus poemas em vida¹⁴⁴.

A indissolúvel ligação entre a sua biografia e poesia, o fato de ela não ter emigrado, bem como todo o sofrimento que vivenciou durante o stalinismo, fizeram com que se tornasse um símbolo de força feminina e resistência. Entretanto, a falta de informações sobre o que realmente estava acontecendo na URSS deixou o seu público estrangeiro e amigos emigrados alheios às mudanças que ocorriam em sua poética:

É geralmente sabido: quem abandona a Rússia leva consigo o último dia que lá passa. Há pouco tive ensejo de verificá-lo ao ler o artigo de Di Sarra sobre mim. Escreve que toda a minha poesia terá saído da poesia de Mikhail Kuzmin. Há já quarenta e cinco anos que ninguém o pensa. Mas Viachesláv Ivánov, que se foi definitivamente de Petersburgo em 1912, levou consigo uma imagem de mim de algum modo relacionada com Kuzmin, e só porque

¹⁴² TROTSKI, L. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 53.

¹⁴³ MCSMITH, Andy. *Anna of all the Russias. Fear and the Muse Kept Watch: The Russian Masters — from Akhmatova and Pasternak to Shostakovich and Eisenstein — Under Stalin*. Nova Iorque: The New Press, 2015.

¹⁴⁴ KELLY, Catriona. *Russian literature: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 109.

este escreveu o prefácio para o meu *Anoitecer* (1912). Era a última coisa que Viachesláv Ivánov podia recordar e, claro, quando no estrangeiro lhe faziam perguntas sobre mim recomendava-me como discípula de Kuzmin. Desse modo, se formou uma espécie de meio-duplo, meio-abantesma de mim, que viveu pacificamente na imaginação de alguém durante essas décadas todas, sem entrar em qualquer contato comigo, com a minha verdadeira vida, etc. Surge involuntariamente a pergunta: quantos duplos ou abantesmas deste gênero vaguearão pelo mundo e qual será o seu papel final?¹⁴⁵

Vinogradov¹⁴⁶ afirma que os seus poemas iniciais – que mais se assemelhavam a um diário – deixavam o leitor sem entender todas as referências que havia ali, pois somente um amigo próximo da poeta conseguira entendê-las –, e assim traziam um ar de mistério para quem os lia. Logo, podemos compreender que a codificação – à qual ela se refere na obra de Púchkin – se faz presente em sua própria obra.

Além dos trechos em seus poemas que só faziam sentido para pessoas próximas, Akhmátova se empenhava em dificultar a conexão que o leitor pudesse fazer com a sua vida pessoal ao analisar as datas quando eles foram escritos, (como no caso dos poemas escritos sobre a prisão de seu primeiro marido, Nicolai Gumilióv)¹⁴⁷.

¹⁴⁵ AKHMÁTOVA, A. Prosa autobiográfica. *Prosas escolhidas e Poema sem Herói*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

¹⁴⁶ VINOGRADOV. *О поэзии Анны Ахматовой: Стилистические наброски*. The Hague: Mouton, 1969.

¹⁴⁷ Vemos que aqui há controvérsias, pois para Kelly (1994, p. 210) toda inserção autobiográfica em suas obras era feita intencionalmente.

Figura 7– Anna Akhmátova, Nicolai Gumilióv e seu filho Liév Gumilióv em 1913.

Por ser o amor à “língua franca”, muitos leitores conseguiam se identificar com sua poesia, especialmente as da década de 1910. Um *eu lírico* marcado foi facilmente transposto para um eu coletivo, e muitas pessoas buscavam encontrar uma verossimilhança em suas obras. Havia uma busca constante pelo *eu empírico* no *eu lírico* akhmatoviano:

Naturalmente, os poemas de amor de Anna Akhmátova eram antes de tudo apenas poemas. Além de todo o resto, tinham uma extraordinária qualidade novelesca, e seus leitores podiam se divertir muito com a procura de explicações para as várias tribulações e provações de sua heroína. (Era o que alguns deles de fato faziam, e, com base em seus poemas, a excitada imaginação do público atribuía à autora um “envolvimento romântico” com Aleksandr Blok – o poeta do período – bem como com Sua Majestade Imperial em pessoa, embora ela fosse muito melhor poeta que o primeiro e pelo menos quinze centímetros mais alta que o segundo) [...] ¹⁴⁸.

Para Dominique Combe, em seu ensaio *A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*, ao estudar a origem do “sujeito lírico”, parte do conceito proveniente do Romantismo alemão, em cuja visão o sujeito poético se funde ao próprio poeta. Dessa maneira, a função da poesia lírica seria mostrar a realidade,

¹⁴⁸ BRÓDSKI, 1994, p. 40.

excluindo, assim, a ficção. Portanto, “a ideia romântica do poema como “confissão” do artista atesta a dimensão moral – se não mesmo religiosa – da definição autobiográfica”¹⁴⁹.

Em *Vida e Poesia*, em uma passagem em que analisa o livro de Goethe *Poesia e Verdade*, Dilthey argumenta que existe uma conexão essencial entre a vida do poeta e o ato poético, por ser esse um fruto das experiências vividas pelo poeta. Entretanto, sua intenção não é explicar a obra por meio da biografia do autor, já que a vivência – a *Erlebnis* – expressa a ligação afetiva e intelectual entre uma determinada obra. Ou seja, o conceito de vivência é visto como base do ato interpretativo¹⁵⁰.

Contrariamente a essa tese, Walter Benjamin se coloca contra a crítica biográfica e filológica e a favor da lógica interna da obra. Para ele, o conceito de obra como produto da vida é uma inútil aceitação, especialmente após a Primeira Guerra, quando as experiências e vivências humanas haviam sido exterminadas¹⁵¹.

Akhmátova se vale da história e dos contos de Púchkin para reviver o seu próprio caminho, pois além do sofrimento pela perda de seu marido e filho não há muito mais o que contar. É devido à sua pobreza de diversidade de experiência vivida que ela decide repensar a vida de alguém, que, para ela, tinha vivido situações mais diversas (mesmo tendo morrido tão cedo). Se, como Benjamin afirma, o ato de narrar está em vias de extinção, pois o sujeito moderno não tem o que contar, Akhmátova consegue sair desse impasse ao analisar o curso literário e pessoal do outro.

Bródski, ao tratar sobre o fato de que mesmo sem poder publicar Akhmátova continuou escrevendo, diz:

Se Akhmátova continuou a escrever, é porque a prosódia absorve a morte, e porque ela se sentia culpada por ter sobrevivido. Os poemas que constituem sua “Coroa para os mortos” são apenas tentativas de fazer com que aqueles a quem ela tinha sobrevivido fossem absorvidos pela prosódia, ou pelo menos se encontrassem com ela. Não que Akhmátova tenha tentado “imortalizar” seus mortos: a maior parte deles já era o orgulho da literatura russa, e já estavam, assim, suficientemente imortalizados. Ela apenas tentava fazer frente à falta de sentido da existência, que de repente se abriu à sua frente como um abismo devido à destruição das fontes de seu sentido; tentava apenas domesticar o infinito repreensível, povoando-o com sombras

¹⁴⁹ COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad.: Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n° 84, p. 116, 2009-2010.

¹⁵⁰ Apud COMBE, 2010

¹⁵¹ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

familiares. Além disso, falar com os mortos era a única maneira de evitar que sua fala se transformasse em um gemido¹⁵².

Nietzsche afirma que ao autor é atribuída uma “máscara” e, por essa razão, ele distingue o lirismo entre dionisíaco e apolíneo. O “eu” do poeta, então, seria pura “quimera”, pois está em fusão com a Natureza. Dessa maneira, vemos que no *eu lírico* é dissolvida a noção de um “eu” individualizado e, com o Simbolismo, ele se torna “impessoal”.

Combe ainda traz à tona o fato de que para o leitor é muito mais fácil unir o sujeito da enunciação ao sujeito empírico quando se trata de poesia. Isso se deve ao fato de que existe uma distinção entre a literatura narrativa e a dramática, sobretudo porque o sujeito da “enunciação” faz com que esse “eu” na poesia aparente ser mais “real”:

A linguagem criativa que produz o poema lírico pertence ao sistema enunciativo da língua; é a razão fundamental, estrutural pela qual apreciamos um poema, enquanto texto literário, de forma diversa de um texto ficcional, narrativo ou dramático. Nós o apreciamos como o enunciado de um sujeito de enunciação. O ‘eu’ lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação¹⁵³.

É importante, no entanto, não polarizar o sujeito “empírico” e o sujeito “lírico”, pois ambos se complementam e dialogam. Combe também afirma que o ideal seria analisá-los do ponto de vista dinâmico, um processo de transformação ou até mesmo um “jogo” em que

o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia¹⁵⁴.

Mesmo que o sujeito lírico expresse um eu individual – o *eu* do poeta –, mesmo assim é possível encontrar um coeficiente de universalidade, o que faz com que ele seja um “arquetipo da realidade”. Esse conceito é fundamental para compreendermos a empatia que os leitores de Akhmátova tinham com seus poemas.

¹⁵² BRODSKI, 1994, p. 43.

¹⁵³ HAMBURGER, Kate. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 208.

¹⁵⁴ COMBE, 2009.

Akhmátova muitas vezes trocou a ordem dos poemas e criou dedicatórias falsas¹⁵⁵, mas nada disso foi o suficiente para evitar as futuras prisões de seu filho Liév. Vemos, então, que nos poemas de Akhmátova o dialogismo entre arte e vida poderia ser muito perigoso e fazer com que fosse presa (e ela tinha consciência disso). Além disso, é possível perceber o fato de a censura não dissociar a ideia de *imitatio* latina, de obra como uma imitação da realidade.

Posteriormente, essa forma de entender a *mímesis* foi difundida no Renascimento, cujo objetivo era a imitação da natureza como forma de organizá-la. A obra renascentista por excelência deveria representar os objetos de maneira mais próxima possível da realidade empírica. Logo, a obra considerada mais bela era aquela que mais se aproximava da realidade, fazendo com que a prática artística fosse sempre relacionada à imitação.

As escolas de vanguarda do século XX negaram a representação artística como uma imitação exata da realidade. A partir de então, o artista seria visto como alguém para além da *imitatio*, ou seja, alguém que cria e reconfigura o seu próprio mundo. Este, por não ser mais passível de compreensão, por ser agora um sujeito fragmentado, também impossibilita a sua representação de forma única.

O fato de Akhmátova ter presenciado realidades diferentes em um mesmo país (desde a Rússia Imperial até duas Guerras Mundiais e o stalinismo) fez com que a sua poesia se transformasse, e, por esse motivo, muitos a consideravam como uma poeta entre o passado e o presente. Além disso, sua temática havia mudado: os temas amorosos tão presentes em sua primeira fase haviam dado lugar ao sofrimento durante o período do stalinismo.

Para alguns críticos, essa nova temática era resultado de uma mudança de estilo: de uma tradição clássica para uma modernista, ou, como alguns críticos afirmam, ou “pré-pós-modernista”, com diversas autorreferências e interlocuções com as mais diversas obras¹⁵⁶.

¹⁵⁶ HARRINGTON, Alexandra. *The Poetry of Anna Akhmatova*. London: Anthem Press, 2006.

4.1 AKHMÁTOVA E PÚCHKIN: UM DIÁLOGO ENTRE ESCRITORES

Púchkin era presença constante em seus poemas e até em seu jeito de falar. Seus amigos diziam que ela possuía o hábito de inserir estrofes de poemas do escritor em suas conversas, tais como "шумом внутренней тревоги"¹⁵⁷. Alguns de seus poemas foram inteiramente dedicados a ele e às cidades em que ambos moraram: Tsárskoe Sieló e São Petersburgo. Para Sandler, a extensa quantidade de poesia e prosa que a poeta escreveu sobre Púchkin é um sinal de que sua relação com o poeta era bastante complexa:

O nome de Akhmátova estava muitas vezes ligado ao nome de Púchkin. E nisso há um certo paradoxo. Começaram a falar de Akhmátova como sendo a sucessora da tradição de Púchkin, literalmente logo após seus primeiros passos na poesia. Mas, ao mesmo tempo, seu nome era sempre mencionado como um nome de uma poeta totalmente independente, inigualavelmente original¹⁵⁸.

Da mesma maneira que Akhmátova sentia uma profunda admiração e encontrava diversos paralelos entre as suas vidas literárias, também era muito preocupada em preservar uma imagem positiva do escritor. Talvez essa seja a explicação para o ciúme que ela sentia da esposa do poeta, como veremos em alguns trechos traduzidos dos ensaios.

A própria poeta comenta sobre quando começou a se interessar pela vida e obra de Púchkin:

Aproximadamente desde a metade dos anos 20, comecei a estudar de forma muito intensa e com grande interesse a arquitetura da velha Petersburgo e pesquisar a vida e obra de Púchkin¹⁵⁹.

Em uma citação bastante sucinta, Lídia Guinzburg afirma:

O amor por Púchkin, que é incompreensível para os estrangeiros, é o verdadeiro sinal de uma pessoa nascida na cultura russa. Você pode gostar ou não de qualquer outro escritor russo; isso é uma questão de gosto. Mas Púchkin é o pivô em que a cultura russa se transforma; ele liga o passado ao futuro. Tire o pivô e as conexões se desintegrarão¹⁶⁰.

¹⁵⁷ ILYNA, Natália. Анна Ахматова в последние годы ее жизни. In: *Октябрь*, 2, 1977.

¹⁵⁸ ТЕМНЕНКО, Г. М. 1997. Disponível em: <<http://www.akhmatova.org/articles/temnenko4.htm>> (último acesso em 18/09/16).

¹⁵⁹ "Заметки А. А. Ахматовой О Пушкине". Disponível em: <<http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v72/v72-030-.htm>> (último acesso em 07/04/17).

¹⁶⁰ SANDLER, S. apud GUINZBURG, L., 2003, p.01.

A admiração e o diálogo existente entre os dois escritores não são exclusivos de Akhmátova. Muitos outros escritores do século XX, como Marina Tsvetáieva, Vladímir Nabókov e Aleksandr Blok dedicaram textos em homenagem ao poeta. Essa tendência perdura até o século XXI, com exemplos de Andrei Bitov e Serguei Dovlátov¹⁶¹.

A cidade de Tsárskoe Sieló, lugar onde Púchkin e Akhmátova viveram durante a juventude, está presente em diversos poemas da autora. Na maioria dos casos, quando ela se refere à cidade, também se refere a Púchkin.

A seguir, podemos ver uma lista dos poemas de Akhmátova que têm como tema (ou pano de fundo) Tsárskoe Sieló¹⁶² e Púchkin:

1910	"O primeiro retorno" ("Первое возвращение")
1911	"Em Tsárskoe Sieló" ("В Царском селе")
1913	"A última carta" ("Последнее письмо")
1914	"Pela última vez nos encontramos" ("В последний раз мы встретились тогда")
1915	"Eu continuo vendo as montanhas de Pavlosk" ("Все мне видится Павловск холмистый")
1915	"Há um limite apreciado na intimidade" ("Есть в близости людей заветная черта")
1916	"Estátua de Tsárskoe Sieló" ("Царскосельская статуя")
1916	"A sonolência toma conta de mim novamente" ("Вновь подарен мне дремотой")
1921	"Todas as almas dos meus amados estão nas estrelas no alto" ("Все души милых на высоких звездах")
1929	A cidade que amo desde a infância" ("Тот город, мной любимый с детства")
1936	"Alguns se veem com olhares afetuosos" ("Одни глядятся в ласковые взоры")
1940	"Cleópatra" ("Клеопатра")
1940	"Salgueiro" ("Ива")
1940-43	"Elegias do Norte" ("Северные элегии")
1940-62	"Poema sem herói" ("Поэма без героя")
1943	"Púchkin" ("Пушкин")
1946	"Segundo aniversário" ("Вторая годовщина")
1950	"No acampamento de Pioneiros" ("В пионерлагере")
1958	"Soneto Primorski" ("Приморский сонет")
1959	"Herdeira" ("Наследница")
1961	"Ode a Tsárskoe Sieló" ("Царскосельская ода")

¹⁶¹ A tese de doutorado defendida por Yúlia Mikaelyan pelo Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP em 2016 trata a respeito da influência de Púchkin nos escritos de Dovlátov.

¹⁶² SANDLER, Stephanie. *Commemorating Pushkin: Russia's myth of a national poet*. Stanford: Stanford University Press, 2004. p. 179.

Quadro 1 – Poemas de Akhmátova que têm como tema (ou pano de fundo) Tsárskoe Sieló¹⁶³ e Púchkin.

Seu primeiro poema sobre Púchkin e Tsárskoe Sieló, *O primeiro retorno* (1910), é representado como uma retomada, uma volta às origens. Se lembrarmos que muitos poemas de Akhmátova possuem um caráter autobiográfico¹⁶⁴, fica claro que nesse ela se refere à sua própria vida: a poeta morou na cidade quando criança (1891 a 1905) e depois com o seu marido Gumilióv (1910 e 1916)¹⁶⁵.

No poema *Em Tsárskoe Sieló* (1911), as primeiras duas partes são dedicadas a descrever o local, e a última traz a imagem de Púchkin caminhando entre as árvores como uma forma de mostrar o passado poético manifestado no presente:

Mulato rebento vagava pelas alamedas
Entristecido nas margens dos lagos
E faz cem anos que celebramos
O barulho quase inaudível de seus passos.

Nesse trecho, Akhmátova descreve o jovem Púchkin em um parque de Tsárskoe Sieló. Embora seu nome não seja mencionado, vemos claramente que se trata do poeta. Cada trecho no poema, referente ao presente, está – como forma de contraposição – ligado à época de Púchkin.

O diálogo entre Akhmátova e Púchkin não é direto como podemos encontrar em algumas obras de Tsvetáieva, principalmente em *Meu Púchkin*. Na poesia akhmatoviana o dialogismo está presente por meio de alusões, memórias e revisitações de personagens ou poemas já escritos por Púchkin, como podemos ver no poema *A estátua de Tsárskoe Sieló*.

Além de Tsárskoe Sieló, a cidade de São Petersburgo – bem como o seu rio Nievá – possui um papel fundamental no desenrolar da poesia e prosa de Púchkin e de Akhmátova:

¹⁶³ SANDLER, 2004, p. 179.

¹⁶⁴ Embora existam muitos trechos autobiográficos na poesia de Akhmátova, em alguns poemas é possível encontrar diversas *personas* encarnadas no *eu lírico*, como, por exemplo, uma camponesa, ou até mesmo um *eu lírico* masculino. Vemos que muitas vezes a poesia de Akhmátova é uma mistura de eventos biográficos romantizados ou até mesmo exagerados.

¹⁶⁵ A palavra *retorno* nos dá uma ideia de repetição, recurso amplamente utilizado na poesia de Akhmátova, em que ela compara situações do passado com o presente.

A cidade na parte principal da “história petersburguesa” de Púchkin e a “capital selvagem” do poema de Akhmátova têm a mesma ideia mitológica, a saber, a imagem apocalíptica de um mundo perecendo, onde triunfam a força da natureza, caos e a loucura¹⁶⁶.

Embora de uma maneira um pouco diversa, foi com Akhmátova – sua eterna moradora ilustre – que “Píter” se tornou a célebre “cidade de granito de glória e desgraça”. Como forma de homenagear o grande poeta, ela usou o verso de *O Cavaleiro de Bronze*, “Amo você, criação de Pedro!”, como epígrafe à parte final do *Poema sem Herói*¹⁶⁷.

Outra coincidência que provavelmente fez com que Akhmátova se sentisse ainda mais próxima de Púchkin foi o fato de que ela morou muitos anos na Casa da Fonte¹⁶⁸ (Фонтанный дом), local onde Púchkin havia sido retratado pelo artista Kiprienski.

Figura 8 – Akhmátova e Púchkin na Casa da Fonte.

¹⁶⁶ ЕРОХИНА И.В. Гений и злодейство: Пушкинский подтекст в «Реквиеме» Анны Ахматовой. In: *Вопросы литературы*. Июль–Август, 2006. p. 198-220.

¹⁶⁷ Para Vólkov, o *Poema sem Herói* tem dois heróis: o autor e a cidade. Eles mantêm um diálogo constante com o leitor, intencionalmente codificado por Akhmátova (VOLKOV, 1997).

¹⁶⁸ Atualmente a casa abriga o Museu Akhmátova. Para Boym, a memorabilia também faz parte da construção do mito cultural, pois abriga uma reposição da memória pessoal do autor (BOYM, 1994, p. 157).

Figura 9 – Retrato de Púchkin por Kipriénski.

Nappelbaum cita de que maneira Púchkin e São Petersburgo eram intercambiáveis para Akhmátova:

Akhmátova estava apaixonada pela temática da Petersburgo de Púchkin. Ela estava constantemente buscando a confirmação da ideia de que Púchkin tinha deixado sua marca em toda a sociedade em que viveu, em todo o tempo. Os nomes mais ilustres da época eram conhecidos porque eles eram próximos a Púchkin. E mesmo o próprio autocrata viveu na época de Púchkin, e não o contrário¹⁶⁹.

Em *Poema sem Herói*, encontramos o maior número de referências ao autor. Na epígrafe introdutória de *No lugar de um prefácio* temos: “Alguns estão mortos, e outros estão longe”. Esse verso é uma referência direta à última estrofe do capítulo oito de *Ievguêni Oniéguin*:

Versos primeiro já então,
Li para amigos certo dia –

¹⁶⁹ NAPPLEBAUM apud WELLS, D. *Akhmatova and Pushkin: The Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry*. Birmingham: University of Birmingham, 1994.

“Morreram uns, outros estão
Longe de nós” – Sadi dizia^{170,171}

Embora Púchkin tivesse deixado claro que a expressão foi tomada de empréstimo de Sadi, poeta pérsio do século XIII, Nabokov já havia notado que foi usada em diversas situações e por diversos autores¹⁷² durante a época de Púchkin como referência ao movimento Dezembrista.

Akhmátova também se apropria de tal frase com o objetivo de se referir à tradição político-literária da época de Púchkin, bem como ao tempo presente. Como vemos, em muitos dos seus poemas, o passado é confrontado com o presente a fim de se enviar a mensagem desejada. Para ela, *levguêni Oniéguin* era a obra mais importante do poeta. Dentre as diversas alusões encontradas em *Poema sem Herói*, vemos que há uma constante tentativa de dialogismo, bem como de usá-la como modelo para o seu romance em versos.

No entanto, como é possível deduzir pelo título, não há um herói no *Poema sem Herói*, diferentemente de toda uma tradição inspirada em *Oniéguin*. Quando Akhmátova decide usar o *eu lírico* autoral e depois o subdivide em diversos “eus”, encontramos um herói coletivo que pode ser interpretado como a consciência humana.

Assim como levguêni, a protagonista de *Réquiem* é uma daquelas “cem milhões de pessoas”, o seu destino é o destino de milhares delas. Ambos foram vítimas das forças elementares (naturais e históricas) e do caos triunfante. A protagonista dos poemas de Akhmátova, assim como o levguêni de Púchkin, está surda com “o barulho do alarme interior.” Mas em *Réquiem*, o caminho metafórico é diferente, é um movimento, um desenvolvimento de sentimentos oriundos do medo, frustração, quase uma loucura vitoriosa para a grande humildade, para aceitação filosófica da provação. Esse caminho espiritual “do Calvário”, em que o ponto de partida é a consciência humana, e o de chegada, a consciência cristã. Este é o caminho para sair da escuridão que toma a mente e a alma do homem, ao triunfo da Luz¹⁷³.

¹⁷⁰ ПУЧКИН, А. *Eugênio Oneguin*. Trad.: Dario Moreira de Castro Alves. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010. p. 233.

¹⁷¹ Но те, которым в дружной встрече

Я строфы первые читал...

Иных уж нет, а те далече,

Как Сади некогда сказал.

¹⁷² NABOKOV, V. *Eugene Onegin: a novel in verse*. London: Dogear Publishing, 1975.

¹⁷³ ЕРОХИНА. 2006. Disponível em: <<http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/erohina-genij-i-zlodejstvo-pushkinskij-podtekst.htm>> (último acesso em 07/04/17).

Os primeiros críticos de Akhmátova apontavam que a existência de um forte *eu lírico* contribuía para a impressão de que o leitor era visto como um confidente. O fato de que ela usava, em vez de uma linguagem rebuscada, um fundo psicológico e uma linguagem clara a aproximava da prosa e de Púchkin¹⁷⁴.

Criou-se uma expectativa de que parte da mensagem de seus poemas estaria sempre “escondida”, pois geralmente havia uma alusão a um determinado acontecimento, reticências ou intertextualidade que permitiam que o seu leitor interpretasse o texto, como podemos ver no Epílogo de *Réquiem*:

E se, alguma vez neste país
 Pensarem em erigir um monumento a mim
 E dar o consentimento a esta celebração
 Com apenas uma condição – não o construa

Nesse trecho é possível encontrar uma clara referência ao poema de Púchkin *Um monumento ergui a mim*. Assim como Púchkin havia previsto a sua fama e importância mesmo após sua morte, tal poema de Akhmátova possui um potencial para a criação de uma biografia criativa.

Para Akhmátova, evocar a alusão ao monumento de Púchkin – bem como ao poema – era uma forma de enfatizar a continuidade do passado ao presente e, em alguns casos, trazer o poeta de volta à vida. Também seria possível ver tal poema como um exemplo de mensagem para aqueles poetas que acreditavam que não tinham a sua genialidade reconhecida. A metempsicose, ou o ato de retornar à vida, já era utilizada na poesia acmeísta como revitalização de uma forma literária preexistente.

¹⁷⁴ EIKHENBAUM, 1923.

Figura 10 – Monumento a Akhmátova em São Petersburgo.

Como vimos, a mais frequente intertextualidade que encontramos na poesia de Akhmátova está justamente relacionada a Púchkin, como se Púchkin fosse uma companhia sempre presente em suas obras. Palavras como *novamente* (*снова*), *duplo* (*двойник*) e *espelho* (*зеркало*) são usadas em diversos poemas como diálogo com o poeta: “Mas, talvez, a própria poesia / seja uma grande citação”¹⁷⁵.

São muitas as semelhanças estilísticas entre a poesia dos dois autores: uso controlado de metáforas, jogo com palavras do baixo e alto escalão, uso de subordinadas complexas a fim de trazer um tom de conversa à poesia e rimas de palavras que fazem parte da mesma categoria gramatical¹⁷⁶.

Todas essas características fizeram com que muitos críticos afirmassem que a poesia akhmatoviana foi uma das responsáveis por quebrar o elo com a tradição simbolista e retornar às características intrínsecas à obra puchkiniana.

Para Timéntchik, o uso da “objetivação” do texto externo, ou seja, o uso de citação como elemento do texto, torna-o parte integral do texto e não um subjacente.

¹⁷⁵ Но, может быть, поэзия сама –

Одна великолепная цитата

¹⁷⁶ ДМИТРИЕВ А.Л. (1987) “А.С. Пушкин и язык поэзии А. Ахматовой”. In: *Русский язык в школе*, n. 3. С. 64-68. Disponível em: <<http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=178>> (último acesso em 12/09/2016).

Assim, a utilização de citações de autores do alto e também do baixo escalão faz com que Akhmátova se aproxime da poesia de Púchkin.

Embora a utilização de intertextualidade, alusões e citações sejam feitas de forma consciente por Akhmátova, ela se torna mais frequente a partir de *Poema sem herói*¹⁷⁷ e especialmente durante os anos 20 e 30 – quando trabalhos importantes sobre a relação da obra de Púchkin com alguns elementos externos foram publicados.

De acordo com Harold Bloom, para que um poeta consiga continuar forte e influente, deve superar ou absorver o seu antecessor sem deixar de perder qualidade. Para um poeta de qualidade usar tais recursos de forma eficaz, é necessário usá-los de maneira original¹⁷⁸.

Outro recurso que Akhmátova utiliza é a autocitação de trechos de sua poesia, como na estrofe “E o vinho, queima como veneno” (“И вино, как отравы жжет”), em *Poema sem herói*, uma citação do poema anterior *Balada de Ano Novo*¹⁷⁹. Essa obra é uma das mais representativas de sua trajetória, pois trabalhou por mais de vinte anos e por isso talvez seja sua obra com maior número de referências a Púchkin¹⁸⁰.

David Wells (1994) aponta para outros pontos de convergência: ambos escreveram em época de grande mudança na literatura russa, presenciaram um período de rápida fama, utilizaram um vocabulário mais simples do que era esperado, sofreram perseguição por parte das autoridades¹⁸¹ e assumiram a posição de porta-vozes de uma época.

Seus poemas com temas quase exclusivos sobre o amor do início de sua carreira também sofreram transformações. O consagrado *Poema sem Herói*, reescrito por tantos anos quanto seus ensaios¹⁸², e *Réquiem* (1930-1940) foram os mais representativos no que se refere a uma mudança de temática e de estilo que se iniciou no início dos anos 20.

A linguagem clara e com temas do cotidiano deram lugar a um texto repleto de intertextualidade e referências de outras obras, o que dificultava ao leitor comum

¹⁷⁷ Devido ao número de alusões e intertextualidades presentes em seu último livro, foi considerado como uma obra mais próxima do que se espera de uma literatura pós-moderna.

¹⁷⁸ BLOOM, Harold. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven and London, 1976. p. 05.

¹⁷⁹ Como uma forma de identificar a autocitação, Akhmátova deixa o trecho com aspas.

¹⁸⁰ A primeira parte de *Poema sem Herói* pode ser facilmente comparada ao *O Cavaleiro de Bronze* de Púchkin.

¹⁸¹ No caso de Akhmátova, por Stálin e Púchkin por Nicolau I.

¹⁸² *Poema sem Herói* foi escrito entre 1940 e 1965 e somente foi publicado após a sua morte.

compreendê-la por completo. Akhmátova, que havia ganhado a sua popularidade pelo fato de escrever em uma linguagem clara, modificou o seu estilo ao escrever seus dois últimos romances. Ou seja: assim como Púchkin, suas mudanças também não estavam sendo bem recebidas pelo público.

5. ENSAIOS DE ANNA AKHMÁTOVA SOBRE PÚCHKIN: ESCREVER É (RE)VIVER

De maneira nenhuma tenciono ressuscitar o gênero do “ensaio fisiológico” e atravancar o livro com incontáveis pormenores de pouco significado.

Anna Akhmátova em sua autobiografia

O ensaio como gênero textual permitiu que Akhmátova, a cada linha escrita, tentasse fazer um autoexercício de sua razão. Tal gênero (que é tão difícil de ser classificado) perambula entre o espaço privado do ensaísta e o espaço público ao se dirigir ao leitor universal e permitiu uma maior liberdade de ideias à poeta.

A etimologia da palavra ensaio é fundamental para introduzirmos o conceito, sobretudo no que se refere à escolha e utilização desse gênero pela poeta. Ensaio (do francês *essai*) significa uma tentativa, um experimento¹⁸³. Por esse tipo de texto ser, desde o início, considerado um espaço para a experimentação, o autor tinha mais liberdade para reescrevê-lo.

Akhmátova reescreveu os seus ensaios diversas vezes durante quase três décadas. Neles, podemos encontrar marcas de subjetividade na escolha das palavras (um “eu” bastante marcado) e um léxico simples que se assemelha a uma conversa entre colegas de profissão. Para Adorno, a não necessidade de concluir uma tese é uma das principais características do ensaio como gênero textual:

O ensaio parte dessas significações e, sendo ele mesmo essencialmente linguagem, leva-as avante; ele gostaria de ajudar a linguagem em sua relação com os conceitos, de tomá-los refletidamente tais como eles já se encontram inconscientemente denominados na linguagem. Isso é pressentido, na fenomenologia, pelo procedimento da análise significacional, só que aí a relação dos conceitos com a linguagem se converte em fetiche. O ensaio se posiciona tão ceticamente diante disso quanto diante da pretensão de definir. Sem apologia, assume a objeção de que é impossível saber acima de qualquer dúvida que ideias se deveria fazer dos conceitos. Pois percebe que exigir definições estritas contribui há muito tempo para eliminar, mediante a manipulação dos significados dos conceitos através de sua fixação, o elemento irritante e perigoso das coisas, que vive nos conceitos¹⁸⁴.

¹⁸³ A história do ensaio data do século XVI. Os precursores do gênero foram o Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), com *Essais* (1580), e Francis Bacon, com *Essays* (1597). É basicamente após a publicação dessas obras que a palavra *ensaio* é usada como gênero textual.

¹⁸⁴ ADORNO, 1986, p. 176.

Para Aristóteles, a poesia é imitação, pois o imitar é inato ao homem. Isso fez com que muitos teóricos utilizassem a *mímesis* a fim de demonstrar que a análise de um texto literário se dá ao se buscar a relação entre fato e ficção. No Romantismo, inicia-se um movimento contrário a essa relação, que verá o seu ápice no Simbolismo, quando as referências serão intencionalmente esquecidas.

Há de se ter certo cuidado na análise do texto literário por meio da *mímesis* de formato aristotélico. Nessa tradição, o pesquisador tem o objetivo de investigar os fatos reais que alimentaram os personagens ficcionais. Entretanto, esse tipo de pesquisa é bastante limitado na medida em que suas intenções se esgotam nessa busca incessante, não há o que buscar além da própria investigação.

A teoria da *mímesis* de Auerbach é largamente utilizada quando a teoria aristotélica não pode ser aplicada. Aqui, os indivíduos ficcionais podem ser classificados como tipos capazes de universalizá-los. Por isso, a visão auerbachiana não nos cabe na análise dos ensaios de Akhmátova e dos contos de Púchkin, pois para nós o mais importante é o papel do personagem enquanto pertencente à obra literária (entidade ficcional), em vez de um reflexo do mundo, um arquétipo.

Em Púchkin, é possível perceber que a arte imita o real e o seu referente está ou poderia estar na realidade. No caso do conto maravilhoso de Púchkin, sabemos que existe uma separação maior entre o mundo real e o ficcional, pois esse dado é intrínseco ao gênero conto maravilhoso. Mesmo assim, em seu substrato que é possível fazermos a conexão do mundo ficcional ao real, dependendo da bagagem do leitor:

O destinatário que recebe um texto verbal tem de decidir se o texto é código ou mensagem. Isso dependerá em grande parte da inclinação do destinatário, uma vez que o mesmo texto pode desempenhar o papel de texto e código, ou oscilar entre esses pólos, de ser ambos ao mesmo tempo¹⁸⁵.

Para nós, como leitores dos ensaios de Akhmátova, bem como para entender o papel de Akhmátova como leitora, o importante não é encontrar fatos verídicos nos contos puchkinianos, pois isso empobreceria a análise textual. Logo, o mais importante em nossa análise é verificar de que maneira as relações entre ficção e o real se estabelecem – dentro de um mundo ficcional possível – com parcelas de representação do real.

¹⁸⁵ LOTMAN, 1990, p. 30.

Ao utilizar o ensaio – um gênero que permite a mescla de linguagem cotidiana e popular¹⁸⁶ – para expor suas ideias sobre Púchkin, encontramos uma outra face da poeta que muitos não conheciam: a Akhmátova como leitora e pensadora da literatura. Ao invés de ter a sua obra analisada pela crítica, desta vez é ela quem irá analisar algumas obras de um dos poetas mais importantes da Rússia.

Cabe a esse gênero muito mais do que simplesmente uma função estética, justamente por ser um gênero híbrido e difícil de ser classificado. Assim como na epistolografia, vemos uma linguagem que, sob certo sentido, também está “a serviço da comunicação da comunicação informativa”¹⁸⁷.

Os estudos de Bakhtin sobre os gêneros do discurso podem ser bem aplicados para analisarmos os ensaios akhmatovianos, na medida em que sua teoria sistematiza a ideia de intuito discursivo como um fator determinante na escolha do autor por um gênero discursivo. Parte-se do pressuposto de que o locutor determina o todo de seu enunciado pela vinculação deste a um gênero em um processo familiar aos falantes de uma língua:

Os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais (sintáticas). Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará suas diferenciações. Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível¹⁸⁸.

Distancia-se nessa forma de estudo a aceção de que os gêneros – e mais especificamente o gênero ensaístico – possuem regras e formas fixas que definem a construção dos gêneros literários. Além disso, a visão de Bakhtin se mostrou bastante interessante, pois permite uma análise textual que leva em conta, além da estruturação linguística, as dimensões histórico-sociais de determinada obra, o que parece produtivo para a nossa análise. Para ele, no sistema da língua estão

¹⁸⁶ WELLEK, René; WARREN, Austin. Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁸⁷ HAMBURGER, K. (1975) apud ANGELIDES, S. *Carta e Literatura*. São Paulo: EDUSP, 2001.

¹⁸⁸ BAKHTIN, 1992, p. 302.

inevitavelmente as marcas ideológicas do discurso, além de ser um entoadado de diversas vozes anteriores.

Dessa maneira, quando o autor decide fazer a escolha de determinados recursos e até da forma de seu enunciado, ele já tem a sua ideia de gêneros interiorizada. Por meio dos seus conhecimentos, pode se aproximar ou se afastar de determinado gênero quando for conveniente. Ao usar o gênero ensaístico, que por natureza possui a fluidez como característica, Akhmátova se permite utilizar uma maior liberdade de formas, o que faz com que consiga dar total atenção ao assunto que está sendo tratado.

Para se entender como Akhmátova interpreta as obras puchkinianas, é necessário fazermos um breve relato de sua relação com o poeta: Akhmátova começa a estudar a poética de Púchkin com mais afinco em 1924 e nos anos 30 seus ensaios estavam sendo considerados importantes para o entendimento da vida e obra do autor¹⁸⁹. Embora ela tivesse a intenção de publicá-los, tais textos somente foram publicados após a sua morte:

No momento, estou agrupando e colocando em ordem minhas anotações sobre Púchkin (1926-1936). Há apenas vinte e cinco delas e elas são muito diferentes em seu conteúdo. Dentre elas, há citações feitas próprio Púchkin, observação sobre o seu estilo epistolar e sobre seu colorido epíteto. Em geral, essas anotações fazem um livro sobre ele¹⁹⁰.

Neles, a poeta consegue mostrar outra faceta a seu público: a Akhmátova como estudiosa da vida e obra de Púchkin. Seus textos, escritos e reescritos durante décadas, foram um resultado de muito trabalho e pesquisas diversas com o intuito de fundamentar a sua pesquisa sobre aquele escritor que tão importante em sua trajetória como poeta¹⁹¹.

¹⁸⁹ Seu ensaio *O Último Conto Maravilhoso de Púchkin* foi lido para a Comissão de Púchkin e uma versão mais sucinta foi publicada na primeira edição da revista *Звезда* em 1933. Já seu artigo sobre *Adolfo* foi publicado na primeira edição de *Временник Пушкинский Комисси*, em 1936.

¹⁹⁰ ГЕРШТЕЙН, Э. Г. (1970) “Заметки А. А. Ахматовой О Пушкине”. Disponível em: <<http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v72/v72-030-.htm?cmd=p>> (último acesso em 07/04/17).

¹⁹¹ O então estudante Eduard Babáiev (1927-1995) se tornou bastante próximo a Akhmátova em 1942 e foi uma peça importante para a conclusão de seus ensaios. Ele a ajudou em suas pesquisas no Museu Púchkin com o objetivo de verificar as citações de trechos da correspondência do poeta que estariam em sua análise. Muitos anos depois, Babáiev se tornou professor da Universidade de Moscou e diretor do Museu Tolstói.

Nos três ensaios que veremos a seguir, Akhmátova analisará as obras de Púchkin por meio de uma comparação com as suas fontes literárias, bem como uma análise da vida pessoal do poeta no período em que ele estava escrevendo tais obras.

O método de sua linguagem e o tom de análise variam a cada texto. Em algum deles, ora ela se vale de uma linguagem objetiva e de uma análise bastante minuciosa, com direito a pesquisas na correspondência de Púchkin e em textos de outros pesquisadores, ora utiliza um tom bastante objetivo e repleto de indignação pela maneira como Púchkin foi tratado pelos seus contemporâneos.

Devido à sua relação com outros escritores e pesquisadores, Akhmátova teve acesso aos manuscritos, rascunhos e correspondência de Púchkin, o que na época era – na verdade ainda é – muito difícil. Vemos que todo esse material foi de fundamental importância para o sustento de suas ideias:

Púchkin guardava em sua biblioteca pessoal um exemplar da terceira edição de *Adolfo* (1824) que continha muitas anotações a lápis. Como consegui provar que nas páginas 61 e 104 havia observações à mão feitas por Púchkin, isso me permite supor que as outras anotações também foram feitas por ele¹⁹².

Ao se valer da epistolografia do poeta para sustentar a sua tese, Akhmátova parte do pressuposto de que a carta pode ser considerada um documento histórico, como afirma Kate Hamburger:

O autor da carta é um sujeito-de-enunciação, cuja pessoa sempre importa por ser a carta uma comunicação expressamente pessoal, mesmo quando o seu conteúdo é predominantemente objetivo. O autor de uma carta sempre é um sujeito definido, individual, portanto, no sentido mais amplo, um sujeito-de-enunciação “histórico”, cuja pessoa nos interessa indiferentemente por motivos particulares ou gerais, “histórico” no sentido mais restrito¹⁹³.

A poeta nunca negou que sua maior influência poética foi o poeta Aleksandr Púchkin e dedicou a ele diversos de seus poemas e ensaios, quatro traduzidos aqui. Mesmo aqueles escritores que não desejam dialogar com os seus antecedentes (ou com características da escola precedente) acabam por fazê-lo.

Um passo importante dado por Harold Bloom, em sua *Ansiedade da Influência*, foi fazer uma análise sobre o diálogo entre escritores de diferentes épocas: para ele a

¹⁹² Tradução minha de *Adolfo de Benjamin Constant*, escrito por Anna Akhmátova.

¹⁹³ HAMBURGER, 1975, p. 23.

tradição e a articulação das palavras eram mais importantes do que a biologia. No entanto, mesmo não usando diretamente a teoria freudiana da relação entre pai e filho, para ele há um desejo de todo poeta de se tornar o “novo Shakespeare”.

O romance familiar, (ou, mais precisamente, a luta pela autenticidade) que nos preocupa no caso de Púchkin, não tem seu ponto de origem nas relações íntimas de seus pais ou em suas próprias inseguranças sobre a linguagem: em primeiro lugar, a ambição de Púchkin em se tornar uma figura verdadeiramente histórica e de rivalizar, em solo russo, o impacto de Shakespeare entre os ingleses, é ridículo colocar a questão da competição com um pai biológico que ele não respeitava muito; e em segundo lugar, Púchkin sempre foi, quase desde o início, extremamente confiante de sua capacidade de trabalhar com a linguagem, para fazer com que o russo fosse adequado à tarefa de dizer o que fosse necessário – em síntese: ele não conhecia nenhuma ansiedade linguística e não poderia ter se sentido inquieto sobre o que foi dito antes dele entrar em cena¹⁹⁴.

David M. Bethea afirma que a tese controversa bloomiana a respeito da ansiedade de influência pode ser ainda menos aplicada no contexto russo e especialmente a Púchkin, um autor que trabalhava com a consciência do gênero e com a “liberdade contida”¹⁹⁵. Para Bethea, Púchkin era confiante de sua habilidade com a língua russa e sabia exatamente o que almejava para a literatura russa: uma literatura que fosse mais acessível aos leitores de todas as classes sociais e com menos estrangeirismos.

Ele não poderia ter sentido uma ansiedade histórica como diria Bloom, pois o próprio Púchkin foi responsável por criar uma nova linguagem literária russa. Embora ele tivesse se inspirado em Lomonóssov ou Derjávín, nenhum deles era comparável a ele ou aos grandes poetas universais – como Shakespeare ou Dante – e Púchkin estava consciente disso.

Os textos de Púchkin, mesmo que não sejam interessantes para a aplicação da teoria bloomiana (pois não podemos afirmar que neles se encontra uma ansiedade de influência) não podem ser vistos como obras independentes e sem diálogos com obras anteriores. Para Lotman, uma das funções mais importantes da linguagem é o fato de ser uma geradora de novos sentidos, uma consensadora de uma memória cultural:

¹⁹⁴ BETHEA, 1998, p. 74.

¹⁹⁵ Ibidem, 1998, p. 73.

A terceira função da linguagem é a função da memória. O texto não é apenas o gerador de novos significados, mas também um condensador da memória cultural. Um texto tem a capacidade de preservar a memória de seus contextos anteriores¹⁹⁶.

A relação de Akhmátova com Púchkin está mais próxima à tese de Ezra Pound¹⁹⁷, pois, diferentemente da ideia de que a construção de uma poesia seja algo passivo e resultado de uma inspiração, é considerada o resultado do estudo consciente de formas poéticas do passado.

Vinte e cinco ensaios foram escritos por ela entre 1926 e 1936, mas muitos deles foram perdidos, tais como *Púchkin e Dostoiévski*. Como a poeta desenvolvia seus ensaios oralmente e os discutia amplamente com seus amigos antes de serem escritos, muitos de seus textos foram esquecidos ou nunca transpostos para o papel¹⁹⁸.

Em 1945, ela foi convidada a fazer parte da Comissão Púchkin, na Academia de Ciências. Nesse mesmo ano, começa a escrever sobre “O convidado de pedra”. Todos os materiais e as anotações referentes a Púchkin estão na Biblioteca Pública de São Petersburgo, no Departamento de Manuscritos e Livros Raros.

Para Akhmátova, a comum interpretação de que a poesia de Púchkin era clara e simplista é um erro. Além do desejo de fazer com que seus leitores entendessem que a vida de Púchkin havia sido mal interpretada, havia a vontade de mostrar que seus poemas não haviam sido compreendidos em sua totalidade:

eles contêm o material mais rico para comentar e interpretar os trabalhos de Púchkin e refletem os mesmos procedimentos metodológicos da pesquisa, que estabelece o valor inestimável dos artigos publicados por Akhmátova. Note que eles também são de interesse para o estudo da poesia da própria Anna Akhmátova, dando em diferentes casos uma chance de traçar, em casos específicos, o reflexo da tradição Púchkin em sua obra¹⁹⁹.

Akhmátova tinha dois objetivos ao escrever seus textos sobre Púchkin: reescrever o passado e justificar as escolhas pessoais do poeta, bem como mostrar outras facetas no que diz respeito à intertextualidade de suas obras, como *O conto do galo de ouro*, com obras estrangeiras anteriores. Nesse sentido, Sandler afirma que:

¹⁹⁶ LOTMAN, 1990, p. 18.

¹⁹⁷ POUND, Ezra. “I gather the limbs of Osiris”. Disponível em: <<http://www.staff.u-szeged.hu/~gnovak/00strepiglo.htm>>.

¹⁹⁸ БАБА́ЕВБАБА́ЕВ, Е. (1987) “Пушкинские Страницы Анны Ахматовой”. In: *Новый Мир*, vol 1.

¹⁹⁹ ГЕРШТЕ́ЙН, Э. Г. (1970) “Заметки А. А. Ахматовой О Пушкине”. Disponível em: <<http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v72/v72-030-.htm>> (último acesso em 07/04/17).

Creio que seu interesse por Púchkin também foi sustentado por angústia pessoal. Primeiro, Akhmátova estava indecisa sobre como pensar a respeito de seu destino dramaticamente mutante como poeta e como considerar as mudanças igualmente significativas no tipo de poesia que ela escreveu. Ela se voltou a Púchkin como modelo e consolo, sem imaginar que sua condição histórica repetia a dele. Ela foi atraída aos textos e detalhes biográficos que mostravam a mudança de sua popularidade, suas relações com seu czar, sua dependência de fontes estrangeiras e seus esforços para controlar a maneira como seus leitores o viam. Ela procurou uma imagem, então, de como Púchkin moldou sua carreira, como outros fariam depois dela²⁰⁰.

Analogamente à questão do dialogismo nos ensaios akhmatovianos, temos a importância do conceito de *exotopia*, criado por Bakhtin. Uma relação dialógica plena é aquela que cria exotopia, ou seja, quando o leitor consegue encontrar algo de si no outro ou até mesmo quando ele tenta se posicionar por meio do ponto de vista do outro, de forma que aconteça uma produtiva fusão de visões e o leitor quase se transforme em outra pessoa.

O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar – ver e conhecer – o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele [...] Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive²⁰¹.

Ver-se no outro, como em um espelho, pode ser apenas uma imagem oferecida pelo outro, uma interpretação do que ele tem a me dizer ou até mesmo uma posição que o leitor não deve adotar. Ou seja, essa visão só acrescenta algo no leitor na medida em que é algo diferente do que ele é. Dessa forma,

o autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentais à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento. Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos de outro²⁰².

O movimento de exotopia, então, pressupõe um retorno ao leitor, pois por meio desse movimento, ele consegue perceber a noção de acabamento em relação ao outro. E, ao perceber esse acabamento do outro, o leitor traz essa noção à sua realidade.

²⁰⁰ SANDLER, 2004, p. 176.

²⁰¹ BAKHTIN, 1992, p. 45.

²⁰² Ibidem, p. 36.

após nos termos identificado com o outro, devemos voltar a nós mesmos, recuperar nosso próprio lugar fora daquele que sofre, sendo somente então que o material recolhido com a identificação poderá ser pensado nos planos ético, cognitivo ou estético. Se não houver essa volta a si mesmo, fica-se diante de um fenômeno patológico que consiste em viver a dor alheia como a própria dor, de um fenômeno de contaminação pela dor alheia, e nada mais²⁰³.

Contrariamente à noção platônica – que consiste em uma visão acabada – no caso bakhtiniano não basta apenas “ver” a verdade: é preciso interpretá-la, construí-la e trazê-la ao ponto que mais converge com a vida do leitor. Nos ensaios de Akhmátova, o que vemos é uma constante forma de reinterpretar e contrapor tanto os contos quanto a vida de Púchkin, de modo a conseguir reinterpretar a trajetória do poeta e a sua própria. Ou seja, como diria Bakhtin, não se trata de “amar o próximo como a si mesmo”, mas amar o próximo como um próximo.

Bakhtin amplia a noção de exotopia ao usá-la para fazer um diálogo entre diferentes culturas:

para melhor compreender uma cultura alheia, cumpriria transplantar-se nela e, esquecendo a sua própria cultura, ver o mundo pelos olhos da cultura alheia. É uma ideia que, como disse, é limitada. Que devamos nos implantar numa cultura alheia, contemplar o mundo por seus olhos, concordo! É uma fase indispensável no processo de compreensão de uma cultura. Mas se a compreensão se reduzisse apenas a esta fase, nada mais ofereceria senão uma duplicação de dada cultura, e não comportaria nada novo ou enriquecedor²⁰⁴.

Em outras palavras, é impossível se aproximar de algum texto impunemente, pois o leitor nunca conseguirá forjar uma indiferença em relação ao objeto. Para Bakhtin, uma palavra não representa apenas um objeto, mas expressa uma atitude de valorização a ele; uma relação que é possível escapar:

a palavra viva, a palavra completa, não conhece um objeto como algo totalmente dado; o simples fato de que eu comecei a falar sobre ele já significa que eu assumi uma certa atitude sobre ele -- não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada²⁰⁵.

A noção de intertextualidade dialógica, cuja presença é constante nos ensaios akhmatovianos, pressupõe o inseparável papel do leitor na construção de sentido.

²⁰³ Ibidem, p. 46.

²⁰⁴ Ibidem, p. 367-368.

²⁰⁵ Ibidem, p. 50.

Para Kristeva (1969), no dialogismo, o ato da escrita é marcado tanto pela subjetividade quanto pela comunicatividade. Ou seja, é nesse jogo entre o “eu” e o “nós” que o texto se constrói.

Entende-se, então, por diálogo, o jogo ou o diálogo aberto entre o texto²⁰⁶ do sujeito da enunciação e o texto do receptor. Se o leitor possui o seu próprio texto, ou seja, sua própria história, presume-se que ele se torna uma peça atuante na nova construção de sentido e, por isso, o texto possui um caráter mutável. Como a posição do leitor é fundamental nessa construção de sentido, sua compreensão do texto pode ser diferente a cada momento da vida.

Já para Bakhtin, as relações dialógicas não podem existir no abstrato, pois elas somente funcionam com a elocução do autor. É, pois, por meio dela que o autor consegue transmitir a sua mensagem. Assim, o autor e sua autoridade são elementos fundamentais, contrariando teses posteriores da chamada “morte do autor”. Lotman certamente leu Bakhtin ao discorrer sobre a intertextualidade ao ver uma relação entre a arte, o texto e o código na construção de sentido. Lotman se interessava pela textualidade, ou seja, como o texto e forma funcionam. Ele dizia que para que a mensagem do autor fosse transmitida perfeitamente, tanto o autor quanto o leitor deveriam ter códigos semióticos idênticos. Isso, obviamente é quase impossível.

No livro *In Pursuit of Signs*, Culler faz uma crítica à intertextualidade. Para ele, ela possui uma dupla função: enquanto nos mostra a importância de textos passados, nos leva a considerar os anteriores para a construção de sentido. Dessa forma, certos textos trazem determinados códigos que serão importantes para compreender o novo texto.

É justamente nesse vazio que fica entre o autor e o leitor que é possível criar e recriar significados diversos para um texto. Ou seja, para ele, tão importante quanto o autor é o público, pois é irá construir esse sentido. A interlocução, então, pode ser feita por meio da consciência do leitor (ou sua memória) ou até mesmo por meio de outro texto. A tradição igualmente é um elemento importante nesse processo intertextual, pois faz parte da memória cultural com a qual o público preencherá as lacunas.

É importante percebermos que a leitura nunca é um processo passivo, mas sim dialógico. O movimento de ir até o outro e retornar a si é dotado de uma troca de

²⁰⁶ O texto aqui pode ser visto como qualquer enunciação ou objeto estético.

experiências e culturas. Akhmátova, por sua vez, ao escrever e reescrever seus textos sobre Púchkin precisa ser entendida como um ser que pertence a uma época: uma escritora dos anos 30 a 60, que vivenciou a queda da família imperial, a Revolução Russa e o stalinismo e mesmo assim não decidiu emigrar.

A Akhmátova leitora de Púchkin está em constante contato com essa exotopia bakhtiniana, ou seja, a poeta está em constante contato com o caráter dialógico dos textos puchkinianos ao pensá-los como forma de transformação pessoal. Ela se vê em Púchkin não apenas através das semelhanças entre os dois – em um movimento chamado por Bakhtin de *momento de empatia* –, mas, o mais importante, pelas diferenças, pelo que poderia ter sido:

se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação tanto de mim mesmo quanto do outro²⁰⁷.

O movimento constante de ir e vir ao outro, no caso de Akhmátova, pode ser uma analogia do movimento de constante reescrita de seus ensaios sobre Púchkin. Akhmátova não é nem tem intenção de ser igual a Púchkin, pois é justamente através das diferenças que ela se vê, que a poeta consegue se ver de uma outra forma.

O distanciamento, tão necessário para a compreensão da exotopia bakhtiniana, também é utilizado por Luiz Costa Lima em seu estudo sobre a *mímesis*. Para ele, o texto artístico não é uma simples cópia, mas uma reflexão do olhar do autor sobre referências históricas e modelos literários vigentes:

Referindo-nos, pois, ao que se passa tanto na prosa quanto na poesia, podemos dizer: a *mímesis* supõe em ação o distanciamento pragmático de si e a identificação com a alteridade captada nessa distância. Identificação e distância, identificação a partir da própria distância constituem, pois, os termos básicos e contraditórios do fenômeno da *mímesis*. Pensando-a, pois, em relação às representações sociais, diremos que ele é um caso particular seu, distinto das outras modalidades porque a *mímesis* opera a representação de representações. Na fórmula, reencontramos sua propriedade paradoxal. Representação de representações, a *mímesis* supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo em que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar-se sobre ele, experimentar-se a si próprio nele²⁰⁸.

²⁰⁷ Ibidem, p. 89.

²⁰⁸ COSTA LIMA, 1981, p. 230.

A relação entre verdade e mentira ou ficção e realidade está presente em toda a análise da poeta sobre Púchkin. Até mesmo o fato de que Púchkin decide se valer do gênero conto maravilhoso ao transmitir a sua mensagem já nos mostra a sua intenção de fazer parte do jogo literário, de um discurso representado:

A grande diferença entre a ficção e a mentira, portanto, é que enquanto o engano da mentira necessita inevitavelmente de uma máscara intransponível, a ficção usa uma máscara translúcida – fingida –, ou seja, ela ao mesmo tempo em que finge criar um novo mundo, revela os intentos de seu engenho, revela-se ficcional²⁰⁹.

Para Costa Lima, através da utilização dessa tensão entre semelhança e diferença é que podemos analisar conscientemente a *mímesis* de um texto. Não basta apenas reconhecer as semelhanças, pois é justamente no intermédio dos dois vetores que temos o signo linguístico. O fato de que o analista possui uma posição histórica diferente do escritor também é bastante válido, já que ele poderá fazer a ligação com referências externas e internas à literatura a fim de acessar uma posição mais próxima de reconstruir os caracteres responsáveis pela estruturação do texto de modo sistêmico e paradigmático.

Somente através do conhecimento do código do discurso literário e na relação da linguagem com o real empírico mediada pela práxis social que admite ao autor reconhecer as formas poéticas e as estruturas sociais como uma mudança de direção da linguagem individual para uma imaginária. Logo, a semelhança e a diferença são fatos determinantes na construção da *mímesis*. Dessa forma, Costa Lima a divide dois grupos: a *mímesis* de representação (em que a semelhança é fator fundamental, e a expectativa do leitor é guiada pelos seus padrões socioculturais) e a *mímesis* de produção (em que a diferença é o fator fundamental).

Nesse sentido, os dois tipos de *mímesis* estão interligados, pois para que haja a *mímesis de produção* é necessário partir da comparação com o que é semelhante (ou ausência deste). Através da ausência da semelhança a diferença é exaltada e recebe nova significação. A *mímesis*, então, não se separa da realidade, mas produz verdades, o que a faz se afastar tanto do conceito clássico grego quanto do conceito de *imitatio* renascentista. Com o recorte que a *mímesis* faz na obra, ela tira do mundo

²⁰⁹ FARIAS, Sônia L. R.; PEREIRA, Kleyton R. W. (orgs.). *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 19.

das representações e em troca lhe fornece algo que não estava no texto. Esse movimento deixa uma lacuna, um vazio que só poderá ser preenchido pela experiência de vida e imaginação do leitor.

Sendo a *mímesis*, então, também uma representação de representações do real, como diria Costa Lima, acreditamos que ao refletirmos sobre ela, estaremos mais próximos ao funcionamento do conceito de alegoria, o qual está tão conectado à *mímesis* por funcionar por meio da semelhança.

Hansen (2006) afirma que não podemos usar a palavra “alegoria” como se ela fosse uma, pois ela pode ser classificada em dois tipos: aquela dos poetas épicos greco-romanos, em que o mimetismo ou semelhança é a principal característica e outra retórica, da interpretação dos textos sagrados. Para ele, as duas são complementares e simetricamente inversas: enquanto uma é usada como expressão (chamada de alegoria dos poetas) a outra é usada como interpretação (alegoria dos teólogos).

Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria²¹⁰.

A alegoria, então é um procedimento que o autor utiliza de forma intencional de alguns modelos de discurso e lugares-comuns (*topoi*) como forma de expressão. Púchkin, por meio dos contos analisados por Akhmátova, podem ser interpretados por meio das duas formas alegóricas: a hermenêutica (de modo que o leitor deverá ser responsável por buscar uma significação fora do texto, ou seja, é uma convenção para o leitor) e retórica (em que os elementos possuem sentido próprio).

Dessa forma, o leitor possui papel fundamental na construção de sentido, ou melhor, Akhmátova como leitora possui papel fundamental na construção de sentido das obras puchkinianas selecionadas. Mesmo assim, a obra de Púchkin pode ser vista de modo binário: podemos lê-la como uma narrativa temática que se fecha nela mesma ou como ponto de partida para um subtexto que é criado na medida que se lê.

²¹⁰ HANSEN, 2006, p. 09.

A questão da exotopia, ou seja, de se ver pelos olhos do outro, torna o texto um código usado pelo leitor para autocomunicação, como afirma Lotman:

Funcionalmente falando, um texto é usado como código e não como mensagem quando não acrescenta nada à informação que já temos, mas quando transforma a autocompreensão da pessoa que engendrou o texto e quando transfere a mensagem já existente de que certa mulher chamada Anna Karênina, como resultado de um caso de amor infeliz, se joga sob um trem, e se esse leitor ao invés de adicionar essa informação ao que ela já tem em sua memória, chega à conclusão: "Anna Karenina sou eu" e começa a mudar sua compreensão de si mesma, seus relacionamentos com as pessoas e talvez até mesmo seu comportamento, então obviamente ela está usando o romance não como uma mensagem como qualquer outra, mas como uma espécie de código em seu próprio processo de autocomunicação²¹¹.

Tentando pensar no contexto histórico em que Púchkin se inseria, Stephen Greenblatt, por exemplo, diz que a alegoria fica mais presente em períodos de perda em que a política, a religião e até as estruturas familiares estão sendo ameaçadas²¹². A alegoria é utilizada por Púchkin como forma reacionária de manter as funções do signo.

Na alegoria benjaminiana, não existe a integração entre tempo, conceito e imagem. Por isso, o conceito é representado na imagem, mesmo ao se manter diferente desta. A não integração, portanto, faz com que a alegoria seja considerada um conceito essencialmente dialético e fragmentado.

A descontextualização (ao dar um sentido diferente do que se costumava empregar, fora do seu contexto usual) e a fragmentação (ao dar um novo sentido que, inevitavelmente é parcial) são vistas como parte do conceito de alegoria, pois o autor é responsável por retirar uma imagem de seu conceito original, reconfigurando a sua função.

Nesse processo de leitura, a alegoria como forma de expressão contribui para a construção de diversas interpretações. Entretanto, o sentido criado pelo leitor não deve ser arbitrário, ou seja, sem relação com o sentido figurado: "o tratamento alegórico facilita a entrada em cena do leitor, que, com seus valores e expectativas socialmente condicionadas, empresta ao texto uma pluralidade de significações, com base na própria estratégia de composição do texto"²¹³.

²¹¹ LOTMAN, 1990, p. 30.

²¹² Apud SANDLER, 2004, p. 61.

²¹³ COSTA LIMA, 1981, p. 76.

Não obstante, é importante ressaltar que a participação do leitor na construção de significado não é encontrada apenas nas obras alegóricas. Para Wolfgang Iser, o leitor possui um papel fundamental na construção de sentido em todo texto ficcional ao preencher os vazios contidos no texto no ato da leitura:

A obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso com vazios (Iser), o discurso de um significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe trará. Os significados então alocados serão sempre transitórios, cuja mutabilidade está em correspondência com o tempo histórico do receptor. Por esta intervenção necessária do outro, o receptor, o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diverso do que o produziu²¹⁴.

Podemos perceber, portanto, de que maneira a *mímesis* dialoga com a alegoria ao dar ao texto a possibilidade de diversas significações. No seu processo interpretativo das obras de Púchkin e na construção de seus ensaios sobre esses mesmos textos, vemos que Akhmátova ora se aproxima da *mímesis de representação* ao encontrar as semelhanças – presentes tanto em sua vida obra com as de Púchkin – ora da *mímesis de produção* – ao produzir uma nova significação da obra mimética sem ter apreendido um significado por trás do texto, em que a realidade é seu ponto de chegada e não algo previamente dado.

Para Fabiana Ferreira Costa (2010), esses dois tipos de *mímesis* explicitados por Costa Lima não podem ser vistos como opostos, mas sim como duas maneiras de ver o mesmo fenômeno e que estão em constante dialogismo. A reprodução ou a desconstrução de uma imagem anterior são faces de uma mesma moeda.

Veremos que Akhmátova trabalha o todo tempo com o jogo entre semelhança/diferença e verdade/mentira na construção de sua análise. Em *O conto do galo de ouro*, por exemplo, Akhmátova reconheceu nos elementos típicos do conto maravilhoso uma alegoria da relação de Púchkin com o czar Nicolau I. Para isso, se vale da correspondência entre as representações da obra e fatos ocorridos na vida do poeta e utiliza, assim, o texto como meio de representação mimética.

Tanto em *O conto do galo de ouro* quanto em “O convidado de pedra”, temos a utilização do gênero conto maravilhoso com características inverossímeis, o que contribui para fugir da condição da *mímesis* como reprodução ou imitação da realidade

²¹⁴ Ibidem, p. 232.

e assume-se o caráter de “como se”, de uma recriação da realidade por meio do jogo entre o possível e o impossível.

Wolfgang Iser, em seu texto *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* (2000) aborda a relação do caráter ficcional com o real, bem como a relação obra e leitor. Para ele, a ação de fingir faz parte de um processo em que o autor escolhe sistemas preexistentes (tais como culturais e sociais) e os reorganiza com uma nova significação. O autor desnuda a ficcionalidade, “desrealiza” o real, a fim de o leitor perceber a diferença entre o real e o ficcional²¹⁵.

O texto, então, não pode ser visto simplesmente como um sintoma social. A sua intencionalidade é construída por meio de um trabalho interno de linguagem e da transposição dos valores presentes na obra em relação à sociedade, e o tempo do leitor que o recebe. Por isso, um texto nunca será uma obra acabada e sua análise está intrinsicamente ligada à experiência e ao tempo do leitor, como em um jogo:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto²¹⁶.

É, portanto, através desse jogo entre o *eu lírico* e o outro que o autor levará o leitor às diversas significações que o texto pode oferecer. E o leitor, ao saber desse caráter textual múltiplo, preencherá as lacunas com sua imaginação e experiência do mundo empírico, cujo resultado se dá por meio da catarse:

A arte nasce não do sistema 'eu/ele(a)' ou do sistema 'eu-eu'. Ela utiliza ambos os sistemas e oscila no campo da tensão estrutural entre eles. O efeito estético surge quando o código é tomado para a mensagem e a mensagem como um código, ex: quando um texto é trocado de um sistema de comunicação para outro enquanto o público mantém a consciência de ambos²¹⁷.

²¹⁵ Caráter ainda mais visível quando analisamos as obras puchkinianas do gênero conto maravilhoso.

²¹⁶ ISER, 1979, p. 107.

²¹⁷ LOTMAN, 1990, p. 31.

As lacunas existentes no texto serão preenchidas pelo leitor de forma a dar o significado desejado ao texto. De forma dialógica, o leitor possui um papel de criador de um novo sentido e ao mesmo tempo possui um papel de espectador, cujo texto possibilita que ele seja um observador do processo de produção, ou melhor, do jogo textual.

Vemos que existe um “contrato” entre o leitor e o autor, de forma que o mundo encenado muitas vezes não é encenado como realidade, mas no plano do “como se fosse realidade”. No caso dos contos maravilhosos, existe uma ruptura ainda maior, pois o leitor deve aceitar conceitos inverossímeis como verdade: um galo que prevê o futuro e um homem que vira estátua.

Costa Lima (1981) ainda retoma o conceito de catarse aristotélico ao discursar sobre o processo de recepção da obra literária. Para ele, assim como para Aristóteles, o prazer da leitura se dará justamente pelo afastamento e aproximação da obra literária, nesse jogo de forças. Primeiramente, esse prazer viria por meio da identificação com a obra: é por meio da semelhança que o leitor consegue se emocionar. Depois, em um processo inverso, o leitor sente prazer pela diferença, por saber que aquela realidade presente no texto é diferente da sua ou até mesmo de qualquer realidade empírica.

Para Iser, em seu artigo *O jogo do texto*, autor, leitor e texto estão intimamente ligados em uma relação que produz algo que antes não existia. Devido a essa nova produção de algo que não existia, temos um conflito direto com a noção aristotélica de representação, de uma realidade pré-dada.

Em *Mímesis e Modernidade* (2003), Costa Lima faz uma análise da sociedade grega para avaliar como esta concebia o real. Os gregos tinham uma concepção harmoniosa da natureza e a obra de arte era vista como uma forma de conexão do sujeito com a sua comunidade, pois era considerada uma narração de um registro histórico. A subjetividade, por exemplo, estava sujeita aos valores comunitários.

Em Platão, a sua busca por uma verdade “una”, chamada de *aletheia*, trouxe à tona uma imagem idealizada do real, o que levou a um falso real empírico. Isso fez com que Platão acreditasse que a literatura deveria ser banida, com exceção nos casos em que a obra cumpra finalidades pedagógicas e interesses sociais. Por isso Costa Lima se refere a Platão como o primeiro controlador do imaginário e do valor que uma arte utilitária deveria ter. A obra de arte, para Platão, seria de qualidade

quando conseguisse contribuir para a melhoria das virtudes do interlocutor. A obra e o seu autor estariam subordinados ao bem comum da comunidade por meio da Ética, ponto de partida de qualquer obra imitativa.

Segundo Costa Lima, o conceito de *mímesis* de Platão tem como objetivo excluir qualquer traço de diferença, já que ela tenta imitar a realidade. Por isso, essa nova realidade criada seria a imitação da imitação, o que a faz estar ainda mais afastada do ideal. A ideia de que a *mímesis* deveria acontecer exclusivamente por meio da semelhança fez com que fosse confundida pelo *imitatio*.

Já para Aristóteles, o objetivo não é alcançar a *aletheia*, uma única verdade. Sua compreensão da *mímesis* se desvincula de um compromisso com o real empírico, pois para ele o mais importante era a coerência interna do texto a uma realidade possível, chamada de verossimilhança, em associação a um contexto histórico-social.

É justamente com Aristóteles que a arte começou a ser vista como uma concepção puramente estética (cujo ponto final é a catarse), sem a ideia platônica do divino e da função ética junto à comunidade como objetivo final. A arte passa a ser um material em que se apresentam diferentes interpretações do real pela verossimilhança.

Já nas sociedades modernas, há uma recusa da harmonia da natureza (*physis*): se o mundo agora pode ser visto como multifacetado, a linguagem também deve ser vista dessa maneira. O texto como um receptáculo de mensagens deve ser entendido dentro do contexto em que está inserido.

Analogamente, a subjetividade do homem moderno é individualizada, e ele recorre ao texto não mais para se enxergar como parte de um grupo, mas em busca de si próprio. Akhmátova também fará esse movimento de leitura e escrita dos ensaios de Púchkin para reafirmar a sua posição como indivíduo em uma estrutura social esfacelada.

Enquanto a literatura clássica enfatizava a semelhança, a literatura moderna enaltece a diferença, fazendo com que o texto seja o ponto de partida de uma nova abordagem, e não o seu objetivo final. A partir das obras de Púchkin, Akhmátova consegue perceber as semelhanças e, mais importante, as diferenças entre os dois, de modo a conseguir dialogar com o texto. As emoções de Akhmátova como leitora de Púchkin são necessárias para a construção da catarse, fundamento essencial para a *mímesis* aristotélica.

Partindo-se desse efeito catártico, juntamente com a exotopia e o estranhamento diante do diverso, haverá uma reflexão ativa por parte do leitor, bem como a construção de sentido.

6. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO

O poeta mantém relações secretas com tudo o que alguma vez escreveu, e tais relações, muitas vezes, estão em contradição com o que o leitor pensa desta ou daquela poesia.

Anna Akhmátova em sua autobiografia

Ao analisarmos o curso do conceito de tradução, vemos que ele, assim como a *mímesis*, sempre esteve cercado da ideia de imitação. Segundo Burke, no século XVIII o que se entendia por texto original e texto traduzido diferia, pois esse poderia ser completamente diferente do original, como vemos em muitas traduções francesas. A própria ideia de tradução apresenta problemas desde sua origem, como afirma Humberto Eco:

O que é traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa “dizer a mesma coisa” e não sabemos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque, diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a coisa. E, enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer dizer dizer²¹⁸.

Os primeiros métodos de tradução se davam palavra por palavra e remontam à época da tradução das Escrituras. Esse tipo de tradução foi o escolhido, pois a Igreja Católica temia que o significado da palavra divina fosse desvirtuado. Depois, empregou-se a tradução sentido por sentido, que remonta à tradução do grego para o latim no século II da era cristã. Os romanos tinham uma outra metodologia: eles preferiam a fluência e a naturalidade do texto traduzido, como relata Cícero²¹⁹:

Decidi tomar discursos escritos em grego por grandes oradores e traduzi-los livremente. E eu obtive o seguinte resultado: dando uma forma latina ao texto que li, eu não apenas faço uso das melhores expressões de uso corrente entre nós, mas também posso cunhar novas expressões, análogas às usadas em grego, e elas não são mal recebidas por nosso povo desde que sejam apropriadas.

O texto original, então, tinha o valor de verdade enquanto a sua tradução nunca poderia estar no mesmo patamar. Logo, ao vincular a fidelidade do texto traduzido à

²¹⁸ ECO, 2007, p. 9.

²¹⁹ Apud SILVA, 2011, p. 54.

verdade, apresenta-se um problema: o de que não existe uma única verdade, tampouco apenas uma única interpretação de um texto. Por isso, uma tradução nunca será uma reprodução exata do texto original, pois, além de o texto possuir espaços abertos para a interpretação, o ato de tradução pode ser entendido como um ato criativo: “O próprio fato de que um mesmo poema pode ser traduzido por diferentes tradutores de muitas maneiras atesta que no lugar de uma correspondência precisa com o texto T¹, nesse caso há um certo espaço”.²²⁰

No período renascentista o conceito de *mímesis* estava intimamente ligado à ideia de imitação e essa ideia foi difundida também no ato de traduzir. O escritor escocês Fraser Tyler, por exemplo, no *Essay on the Principles of Translation* afirma que a tradução deve ser uma reprodução total das ideias da obra original, incluindo o estilo e a fluência do original²²¹.

Já no século XX, houve uma mudança de paradigma, em que a tradução era incentivada a se valer de uma marca comparativista. O tradutor, então, era impulsionado a exercer sua função com mais liberdade, incluindo o seu contexto e experiências de mundo.

No Brasil, os irmãos Campos se opuseram a essa fórmula, na medida em que viram o texto como algo a ser interpretado e, a partir da compreensão da mensagem que o autor desejava passar, reinterpretá-lo em língua portuguesa:

A tradução é um processo de fecundação da língua, uma transcrição que produz novos textos e novos significados. Por isso, o poeta tradutor fala de “transluminação”, “transluciferação”, para expressar sua visão de tradução criativa e resgatar o papel configurador da função poética, refazendo o percurso da “intencionalidade” do autor²²².

Dessa forma, vemos que existe uma intrínseca relação entre a tradução e a *mímesis*: ambos são frutos tanto da semelhança (*imitatio*) ou da diferença. O texto traduzido, muitas vezes, é visto como um subproduto mimético de um original de melhor qualidade.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volochínov/Bakhtin afirmam que a linguagem não é um sistema fechado, mas um fenômeno social, histórico e dinâmico. Volochínov²²³ afirma que o enunciado é fruto da interação e depende do “contexto

²²⁰ LOTMAN, 1990, p. 14.

²²¹ Apud SILVA, 2011, p. 31.

²²² BATALHA, 2007, p. 71.

²²³ VOLOCHÍNOV, 2004, p. 121.

social mais imediato e (do) meio social mais amplo que o determina”. Ou seja, para ele, todo enunciado, resultado da interação entre indivíduos, presume um interlocutor que tem uma compreensão responsiva ativa: ele constrói o discurso do falante ou do autor com base na ideia que ele tem do seu interlocutor.

Vemos, mais uma vez, que o dialogismo é fundamental para entendermos tanto o papel do leitor quanto o do tradutor. Segundo a teoria dialógica da linguagem, todo discurso é réplica de outros discursos. Essa ambivalência entre a retomada do que já foi dito com o que está por ser dito resulta em um discurso ininterrupto de comunicação.

A noção de exotopia ou *alteridade constitutiva* bakhtiniana será fundamental para entendermos a relação entre o autor e personagem. Só o outro possui o que Bakhtin denomina *excedente de visão*, que é justamente o movimento de voltar-se ao outro para entender a si mesmo.

Para Bakhtin e Volochílov, não existe uma palavra que se relacione com o objeto de forma única, pois entre essa palavra e o objeto e o receptor existe uma gama de outras palavras sobre o mesmo tema que são tecidas sob um fio ideológico. Isso significa que todo discurso está inegavelmente interligado a concepções de mundo e de juízo de valor e, portanto, é impossível haver enunciados neutros.

Sob a perspectiva dialógica, todo enunciado é visto como uma tomada de posição, pois nele é mostrada a visão de mundo, a relação com a língua e a experiência do criador. O processo de tradução, portanto, também se vale do mesmo recurso, cuja interação se dá por meio de outras vozes, além do discurso original.

Cunha (1992), em consonância com o que foi dito por Bakhtin e Volochílov, afirma que todo discurso está preso a um emaranhado ideológico diferente do que era o original. Por isso, mesmo que um texto tente ser “fiel” ao seu original, isso não será possível: ao tirar as palavras do seu contexto original para colocá-las em outro, necessariamente será modificado.

Dessa forma, tanto o discurso reportado quanto o traduzido possuem características similares, pois ambos implicam a existência de uma terceira pessoa e uma nova enunciação. Jakobson (2000) vai além ao dizer que toda tradução é um

discurso reportado cujo tradutor é um mero receptor e transmissor da mensagem, e nunca estará acabado:

os limites da tradução são única e exclusivamente os limites da competência do tradutor, desde que não se considerem fatores contingentes como tempo disponível, possibilidades de reflexão, etc. Um bom tradutor, um grande tradutor, pode ter diante de si problemas difíceis para os quais ele não encontra solução hoje, e que ele não conseguirá resolver amanhã, porém mais dia menos dia, enquanto ele tiver vida, acabará fatalmente chegando a um resultado para muitos dos seus problemas “insolúveis”, e esta será a sua solução para o desafio da tarefa²²⁴.

Levando em consideração os estudos de Costa Lima sobre a *mímesis*, vemos que essa também se orienta por meio de uma classificação social. Assim como os ensaios de Akhmátova mostram a vida e obra de Púchkin pelo prisma da poeta como leitora (sua prática social), as traduções desses ensaios tenta se valer de um complexo caleidoscópio, que inclui a visão histórico-social da tradutora sobre a visão akhmatoviana ao ler Púchkin. O diálogo, portanto, é o tema maior entre todas essas relações encontradas no texto.

Os ensaios escolhidos para serem traduzidos possuem uma temática em comum: em todos eles Akhmátova analisa os textos puchknianos por meio daqueles textos com os quais Púchkin dialoga. O protagonista de *leviguêni Oniéguin*, por exemplo, foi inspirado em *Adolfo* de Benjamin Constant; *O convidado de pedra* – seu último conto em versos – foi inspirado em *Don Juan* de Byron e *O Conto do Galo de Ouro* – seu último conto maravilhoso – tem como fonte os *Contos de Alhambra* de Washington Irving.

Além de utilizarmos a versão original em russo de tais textos de Akhmátova, também usaremos uma tradução feita para o inglês e para o espanhol como forma de facilitar o cotejo da tradução. Vemos, por exemplo, que existem algumas diferenças entre a obra original e a tradução inglesa quanto à disposição e ordem dos textos.

Para facilitar a leitura, colocamos em notas de rodapé terminologias e nomes que são desconhecidos para o público brasileiro. Mesmo assim, sabemos que o trabalho da tradução nunca está acabado:

As línguas nos separam e desmistificam, não simplesmente porque são línguas diferentes, mas porque procedem de imagens mentais diferentes, de sistemas intelectuais díspares – em última instância, de filosofias divergentes.

²²⁴ SCHNAIDERMAN, 2011, p. 23.

Não só falamos, mas também pensamos em uma linguagem específica, e intelectualmente deslizamos por trilhos preestabelecidos prescritos pelo nosso destino verbal²²⁵.

A versão russa foi organizada por ordem cronológica (assim como nossa tradução), enquanto na tradução de Ronald Meyer, decidiu-se colocar o artigo *A Word about Pushkin* como texto introdutório, embora seja, provavelmente, um dos últimos textos que Akhmátova escreveu (1961). Na coleção original em russo, o texto aparece por último.

Vemos, então, que boa parte dos textos de Akhmátova presentes aqui possui algum ponto de interesse para o estudo da poética não apenas de Púchkin, mas também de Akhmátova. Assim, as questões sobre a decodificação da obra e as mensagens políticas, os temas de separação e traição e a mudança de comportamento na recepção de Púchkin e Akhmátova do público são traços convergentes.

Para Walter Benjamin²²⁶, a literatura deveria ter uma função utilitária, ou seja, a capacidade de transmitir uma situação útil ou um ensinamento moral aos leitores por meio da leitura, que poderão ser úteis no futuro. Benjamin acredita que a capacidade de transmitir uma informação útil, ou até mesmo sua experiência (*Erfahrung*) por meio de uma história, é um importante atributo de um narrador tradicional.

No caso mais específico de *O Conto do Galo de Ouro*, o tema da moral é explicitamente citado por Púchkin: a lição de moral para os leitores é a de que o czar havia prometido algo que não cumpriu (a princesa de Chamakhi) e, por isso, teve um fim trágico. Akhmátova, por sua vez, remete esse desfecho à relação entre o escritor e o czar Nicolau I.

Para compreender o enredo puchkiniano e de que forma ele foi adaptado se comparado às suas fontes, Akhmátova se vale da versão final dos contos, bem como de outras versões encontradas na correspondência do autor. Sua pesquisa foi um símbolo de que a literatura e a cultura russas não eram nem poderiam ser

²²⁵ ORTEGA Y GASSET, 2000, p. 59.

²²⁶ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

desconectadas do resto do mundo, mesmo que para isso o escritor tivesse que escrever na linguagem esópica, ou seja, em códigos difíceis de decifrar²²⁷.

Embora Tyniánov tenha sido um teórico do formalismo russo²²⁸, ele acreditava que a função de cada elemento do texto não poderia ser vista como imanente, mas como um elemento em relação com diferentes sistemas e épocas. Por isso, criticava a ideia de que elementos de um dado texto literário manteriam a sua função original nos textos subsequentes:

A noção fundamental da velha história literária, a “tradição”, não é mais que a abstração ilegítima de um ou muitos elementos literários de um sistema no qual têm um certo emprego e certa função, não é mais que sua redução aos mesmos elementos de um outro sistema no qual eles têm um outro emprego. O resultado é uma série unida apenas ficticiamente, que não tem senão a aparência de “entidade”²²⁹.

O que veremos nos textos de Púchkin analisados por Akhmátova é uma releitura do autor de obras consagradas no estrangeiro. As fontes são, para Púchkin, partes integrandes do jogo que ocorre entre o leitor e a obra: tanto o enredo quanto os personagens das obras que serviram de inspiração são importantes para uma nova construção de sentido, para a solução do “enigma” por parte do leitor.

Em duas das obras de Púchkin citadas, conseguimos encontrar uma outra temática recorrente em sua produção literária: a estátua que volta à vida e vice-versa. Jakobson havia notado que a escolha de tais personagens foi feita pelo poeta de forma racional e defende a tese de que esse é um tema que perpetua durante a vida poética puchkiniana²³⁰.

O título de *O convidado de pedra* e *O Conto do Galo de Ouro* não trazem o protagonista vivo, mas uma estátua que volta à vida e muda a direção da trama. No caso de *O convidado de pedra* a questão fica evidente, pois seria mais plausível se ele tivesse escolhido o personagem Don Juan (de fato o protagonista) para aparecer no título. Pigmaleão, que trouxe sua obra à vida tornando-a imortal, se tornou uma temática frequente na literatura mundial, inclusive na russa, talvez devido ao fato de

²²⁷ A semelhança com o período em que Akhmátova estava vivendo não era mera coincidência.

²²⁸ Escola de crítica literária que existiu na Rússia entre os anos 10 e 30, cujo objetivo era lidar com o texto como algo imanente e independente do contexto histórico social.

²²⁹ TYNIANOV, 1973, p. 106-7.

²³⁰ JAKOBSON, Roman. *The Statue in Pushkin's Poetic Mythology. Language in Literature*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

que existe uma relação específica entre o artista e sua obra de arte, a qual tem como objetivo a própria criatividade artística²³¹.

Púchkin talvez tenha sido um dos primeiros escritores a tratar dessa temática, que depois foi adotada pelos simbolistas com sua preferência estética pela “vida ao invés da arte”²³². De forma análoga, imortalidade não apenas do amor, mas também da obra criada por Pigmaleão, era uma questão importante aqueles poetas.

Assim, podemos usar como ponto de partida o mito grego em questão²³³ não apenas em *O convidado de pedra* e *O Conto do Galo de Ouro* (em que claramente há a presença de um personagem-estátua), mas também no Capítulo VIII de *Ievguêni Oniéguin* cuja cena retrata o reencontro entre Tatiana e Oniéguin, desta vez mais bela e com uma “beleza de mármore” que o impressiona.

Outra constante nessas duas obras é o fato de que a estátua que volta à vida (e vice-versa) possui um papel fundamental no destino da donzela. Em *O Conto do Galo de Ouro*, o galo foi dado ao czar Dadon com o objetivo de ajudá-lo a proteger o seu reino, mas com isso ele perde a sua amada. Ou seja, o galo inicialmente venerado pelo rei foi o responsável por trazer infortúnio.

Ambos os contos foram escritos durante o período em que Púchkin esteve em Boldino em 1829, mesmo período em que ele pede a mão de Natália em casamento. David Bethea²³⁴ concorda com a ideia de Jakobson de que a mitologia da estátua se torna mais consistente durante o seu noivado e após a união do poeta com sua amada, embora ele já houvesse escrito poemas com a mesma temática, como o “Para uma jovem viúva”.

Jakobson²³⁵ afirma que em sua vida pessoal também havia uma estátua que estaria marcada para transformar o seu destino: a família de sua noiva estava falida e a única chance de Natália ter um casamento com as devidas pompas seria se eles

²³¹ SCHLUTER, 1968, apud PAPERNO, 1994, p. 52.

²³² PAPERNO, 1994, p. 53.

²³³ Púchkin, como um exemplo de poeta clássico, também dialoga com os gregos ao tratar do tema da estátua nesses dois contos. Pigmalião era um escultor e rei de Chipre e se apaixonou por uma estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal. Afrodite, convencida de que não havia mulher tão bonita quanto aquela criada por ele, transforma-a em uma mulher de carne e osso.

²³⁴ BETHEA, D. *Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet*. Wiscinsin: University of Winsconsin Press, 1998.

²³⁵ *Ibidem*, p. 336.

vendessem uma escultura do busto da czarina Catarina I. Púchkin não sabia se isso poderia ser legalmente feito nem se o casamento se concretizaria.

Durante essa mesma temporada em Boldino, Púchkin também escreve alguns poemas sobre a sua juventude em Tsáarskoe Cieló, incluindo o poema “A estátua de Tsáarskoe Cieló”. Em sua segunda temporada, escreve uma das obras mais importantes, com o mesmo tema da estátua como pano de fundo: *O Cavaleiro de Bronze*.

Púchkin, conhecido por todos em sua época por ser mulherengo, estava com sentimentos conflitantes: sua lindíssima futura esposa estava sendo cortejada pelo czar e também por outros, o que o fez confidenciar à sua sogra que seria muito difícil para ele ele morresse jovem e deixasse uma esposa tão bonita e tão jovem para ser cortejada por todos.

Por outro lado, ele havia confidenciado a um amigo que sentia falta de sua vida de solteiro²³⁶. Logo, temos aqui a base da trama e os personagens para a construção de *O convidado de pedra*: o marido-estátua que tudo vê (inclusive sua esposa sendo cortejada), mas não pode fazer nada a respeito. Assim, os dias de abstinência da linda e fiel viúva estariam contados após a chegada do galanteador Don Juan. Dessa forma, o comendador-estátua não caberia apenas como pai de Dona Anna na versão puchkiniana. O enredo recriado pelo poeta teria de dar conta dos dilemas pessoais que o poeta estava vivendo, além de abarcar os seus jogos de linguagem e objetivos estéticos. Sobre o jogo de linguagem, Bethea afirma:

há o jogo erótico mortal em *O convidado de Pedra* com a статуя (estátua) e стоять (ficar de pé, ereto): na cena III, Don Juan zomba do gênero de seu rival, chamando o homem encarnado pela forma estática оно (статуя é feminino em russo) e então o convida a ficar ereto – o insulto final – na porta do quarto de sua esposa, enquanto ele mesmo está sentindo prazer dentro de si.²³⁷

²³⁶ Ibidem, p. 344.

²³⁷ Ibidem, p. 104.

THE STATUE IN PUŠKIN'S WORKS

<i>Year</i>	<i>In poems</i>	<i>In letters</i>	<i>In prose and in drawings</i>
1814	"Vospominanija v Carskom seke" —strophes about monuments		
1815–1817	—		
1818–1819	Sketch "Moguščij bog sadov" Sketch "K Kagal'skomu pamjatniku" ("Ėlegija")		
1820–1823	—		
1824			Drawing of Mercury (V)
1825	<i>Boris Godunov</i> —mention of marble nymph "Brovi car' naxmurja"—mention of Peter's monument		
1826	—		
1827	"Kto znaet kraj"—mention of Canova		
1828	"Čern'"—mention of Apollo of Belvedere		"The Solitary Little House"—mention of commander
1829	"K bjustu zavoevatelja" (21.IX) "Zagadka"—apostrophe to the sphinx (XI) "Vospominanija v Carskom seke" (14.XII)		Drawing of Falconet's horse
1830	Mention of Kragul in the drafts to Ch. 8 of <i>Eugene Onegin</i> "K vel'može"—mention of idols (23.IV)	about the "bronze grandmother" to Benkendorf (29.V) to A. N. Gončarov (7.VI) to Benkendorf (4.VII) to N. N. Gončarova (20-30.VII) to N. N. Gončarova (30.VII) to A. N.	

Figura 11 – "Pedras" nas obras de Púchkin.

Fonte: JAKOBSON, Roman. The Statue in Pushkin's Poetic Mythology. In: Language in Literature. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

THE STATUE IN PUŠKIN'S WORKS

<i>Year</i>	<i>In poems</i>	<i>In letters</i>	<i>In prose and in drawings</i>
Boldino	"Carskosel'skaja statuša" (1.X) "V načale žizni" (X) <i>The Stone Guest</i> (finished 4.XI)	to N. N. Gončarova 11.X.	"The Shot"—mention of busts (14.X) Drawing of Egyptian colossus (X) Drawing of classical bust (XI)
1831		to A. N. Gončarov 24.II	
1832		to Benkendorf 8.VI	Drawing of statue of Voltaire (10.III)
1833		to Volkonskij 18.II	Drawing of Puškin and Mickiewicz in drafts of <i>Tazit</i>
Boldino	<i>The Bronze Horseman</i> (X) Sketch "Tolpa gluxaja"—about falling idols (9.XII)		
1834		to his wife about bronze monument to Peter (29.V)	
Boldino	"Vezuvij zev otkryl"—about falling idols (IX.?) <i>The Fairytale of the Golden Cockerel</i> (finished 20.IX)		Diary entry of 25.XI about Alexander's column and the Tarutino column
1835	————		
1836	"Xudožniku" (25.III) "Exegi monumentum" (21.VIII) Inscriptions to statues of players (X)	to his wife about his own bust (14.V)	Self-portrait of Puškin as laureate (toward 1836) Reference to Kagul at end of <i>The Captain's Daughter</i> (X)

Figura 12 – "Pedras" nas obras de Púshkin.

Fonte: JAKOBSON, Roman. The Statue in Pushkin's Poetic Mythology. In: *Language in Literature*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

Um dos aspectos interessantes da análise de Akhmátova é o fato de que ela se valeu de aspectos psicológicos do autor – como seus complexos e medos – para compor os ensaios. Para isso, utiliza manuscritos e correspondência da época em que

Púchkin estava escrevendo as obras analisadas por ela. Assim, utiliza o método psicanalítico para compreender os motivos pelos quais o poeta deixou algumas mensagens “escondidas” em seu texto. Para ela, Púchkin, ao escrever suas obras, estava repensando a própria condição humana, assim como ela também estava, ao escrever esses ensaios.

Figura 13 – Esboço feito por Púchkin sobre O convidado de pedra, 1830.

6.1 SOBRE O CONVIDADO DE PEDRA

Em seu ensaio sobre o *O convidado de pedra*, Akhmátova afirma que Púchkin havia mudado o estilo, o que foi algo bastante confuso para os leitores e críticos da época. Nesse ensaio, assim como nos outros, ela tenta mostrar de que maneira o poeta inseriu a mensagem desejada em seu subtexto. Além disso, para ela, o caráter confessional do texto puchkiniano – ao se assemelhar com fatos da vida empírica do escritor – deixa transparecer a personalidade do poeta, especialmente nas *Pequenas Tragédias*. Nelas, estão presentes diversos sentimentos e situações: amor, ódio,

traição, os quais traduzem os problemas morais pelos quais Púchkin estava vivenciando.

Sobre a definição do gênero ao qual *O convidado de pedra* pertence, ela sugere que a sua categorização como uma “tragédia histórica” é imprecisa, pois o Don Juan puchkiniano é um herói moderno com uma temática universal: o sofrimento por amor. Para ela, uma definição melhor seria chamá-lo de uma “tragédia romântica”. Então, inicia o seu texto afirmando que no período em que Púchkin escreve o *O convidado de pedra* estava perdendo popularidade com seus leitores por ter mudado a maneira de escrever. Ao invés de criar obras cujo protagonista fosse um personagem de caráter popular ou histórico, seus novos personagens eram preguiçosos (*O Conto do Galo de Ouro*) e com a moral duvidosa (*O convidado de pedra*).

Nesse caso, podemos fazer aqui uma analogia à sua própria condição como escritora: também havia perdido parte da popularidade ao deixar um pouco a temática amorosa e escrever “metapoemas” como o *Poema sem herói*.

Para a autora, uma das razões para o afastamento do público foi o fato de que os personagens puchkinianos haviam mudado. Se os leitores se identificam mais facilmente com heróis, quem se identificaria com levguêni de *O Cavaleiro de Bronze*? Conforme os heróis eram modificados, a percepção do leitor também deveria acompanhar essas novas formas de exotopia, ou seja, de se enxergar por meio do outro.

Os manuscritos e rascunhos de Púchkin não estavam disponíveis para o grande público, e sua influência e amizade com poetas e pensadores talvez seja a razão pela qual ela consegue ter contato com diversos materiais sobre o poeta. O poema *Lembranças* de Púchkin, por exemplo, embora não tivesse sido lido por muitos dos seus leitores – havia sido escrito em 1928 –, lhe foi apresentado em forma de manuscrito.

Seu artigo sobre *O convidado de pedra* foi escrito após a composição do *Poema sem Herói* e, por isso, alguns estudiosos afirmam que a poeta estava repensando a própria vida poética em duas obras autorais²³⁸. Mais uma vez vemos um dialogismo com a própria poética akhmatoviana: também havia transformado os seus heróis – mais especificamente suas heroínas –, e o público não sabia como entender essa

²³⁸ CHECHELNITSKY, Irina. *Anna Akhmátova 1889-1989*. Akhmatova and Pushkin. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1993. p. 35.

mudança. Ao invés de usar suas personagens como mulheres fortes, sofridas e belas, em *Réquiem*, por exemplo, temos heroínas raivosas e à beira da loucura: quem gostaria de se identificar com elas?

Assim como Púchkin, Akhmátova vivenciou algo semelhante quando deixou de escrever os “diários de amor” e passou a tratar o momento em que vivia. Alguns críticos, apontaram que ela teve duas, três e até seis fases distintas²³⁹, no entanto, não podemos afirmar que tais categorizações sejam extremamente distintas.

É importante perceber o importante papel do leitor na construção de sentido. Akhmátova, por meio da exotopia, identifica semelhanças e diferenças com a sua própria vida e poética. O leitor possui um papel fundamental e singular de preencher as lacunas na construção de sentido e, por isso, cada interpretação é única. Sobre a relação entre o papel do escritor e seus leitores e, de que maneira ele deve modificar sua obra a fim de torná-la mais popular, Gógol, em seu texto *Algumas palavras sobre Púchkin*, diz:

O povo, que representa em si a nação, é muito estranho em seus desejos; ele grita: represente-nos exatamente como nós somos, a pura verdade, imagine os feitos de nossos antepassados da forma como eles ocorreram. Mas o poeta que se atreva, obediente a seu comando, a representar tudo de acordo com a mais pura verdade, exatamente como aconteceu, e logo o povo começará a dizer: isso é fraco, sem graça, não é bom, não se parece de jeito nenhum com o que aconteceu. A turba, nesse caso, parece uma mulher, ordenando que o artista pinte o seu retrato de modo muito semelhante a sua imagem, mas aí dele se não conseguir esconder todos os seus defeitos²⁴⁰.

O conto em questão, assim como os outros analisados por Akhmátova nesta tese, também possui uma fonte literária estrangeira: o *Don Juan* de Byron. Púchkin utiliza mais uma vez uma obra consagrada e a russifica à sua maneira:

Sabemos, por exemplo, que Púchkin foi, seguido de Nikolai Karamzin, um dos primeiros escritores russos a tornar a tradição consciente de si mesma tanto como europeia quanto outra e ensiná-la a tomar de empréstimo e retrabalhar fontes anteriores – muitas vezes estrangeiras e, portanto, na opinião do público leitor priviligiado – de certa forma era madura, auto-confiante, alinhada com a paródia e incessantemente dialógica. Aleko (*Os Ciganos*), Oniéguin (*Ievguêni Oniéguin*) e Silvio (“O Tiro”) são heróis byronianos cujo comportamento previsível (atuando em certas situações como seu modelo sombriamente desencantado) os torna menos vivos ao

²³⁹ HARRINGTON, Alexandra. *The poetry of Anna Akhmátova*. Anthem Press, 2006.

²⁴⁰ GOGOL, N. Algumas palavras sobre Púchkin. In: *Antologia do pensamento crítico russo*. Trad. Graziela Schneider. São Paulo: Ed. 34, 2013.

invés de mais, conseqüentemente menos ao invés de uma "poética" mais genuína. Do mesmo modo, Petr Grinev (*A Filha do Capitão*) age como um protagonista de Scott apenas até um certo ponto [...] Púchkin foi o último grande escritor russo a ser governado pelo que poderia ser chamado de "consciência de gênero". Isso significa que havia certas coisas que poderiam ser ditas dentro dos limites de certos gêneros, mas não em outros²⁴¹.

Púchkin consegue recriar o tom e estilo de uma cultura que pouco conhecia. Curiosamente, Akhmátova analisa dois contos maravilhosos puchkinianos que têm como pano de fundo cidades espanholas: *O Conto do Galo de Ouro* e *o Convidado de pedra*, embora o poeta nunca tivesse visitado a Espanha tampouco falasse espanhol.

Sobre o talento puchkiniano em captar a "alma" estrangeira, Dostoiévski em seu discurso sobre Púchkin afirma:

Os maiores poetas europeus jamais seriam capazes de personificar com tamanha força o gênio de outro povo – até, quem sabe, de um povo vizinho –, o seu espírito, toda a profundidade oculta desse espírito e toda a angústia de sua vocação, como Púchkin foi. Pelo contrário, quando se dirigiam a povos estrangeiros, os poetas europeus costumavam personificá-los em sua própria nacionalidade e os entendiam de sua forma. Mesmo em Shakespeare, por exemplo, quase todos os seus italianos são totalmente parecidos com os seus ingleses. Púchkin é o único dos poetas universais que possui a particularidade de se personificar por completo em uma nacionalidade alheia. Veja cenas de "Fausto", de "O cavaleiro avarento" e a balada "Era uma vez um pobre cavaleiro". Releiam seu "Don Juan": se não tivesse a assinatura de Púchkin, vocês jamais saberiam que a obra não foi escrita por um espanhol. E que imagens profundas e fantásticas há no poema "O festim nos tempos da peste!"²⁴²

Sendo assim, a capacidade mimética de Púchkin está entre as suas maiores qualidades. O poeta não apenas utiliza um enredo de outro escritor, mas consegue superá-lo ao trazer ao enredo um "colorido espanhol". Esse recurso, portanto, era visto por Dostoiévski como uma das melhores qualidades do poeta.

O "mito da estátua destrutiva", como afirmava Jakobson (1987), é um tema que permeia todo o conto. Para o pensador, essa temática, uma constante na poética puchkiniana, foi usada de forma a fazer conexões com sua vida. No caso de *O convidado de pedra*, o marido-estátua volta à vida após perceber que sua fiel esposa

²⁴¹ BETHEA: 1998, p. 39.

²⁴² DOSTOIÉVSKI, F. Púchkin. In: *Antologia do pensamento crítico russo*. Trad.: Ekaterina Vólkova Américo e Graziela Schneider. São Paulo: Ed. 34, 2013.

estava sendo cortejada pelo galanteador Don Juan. Mais uma vez a transformação da estátua modifica toda a trama e impede que a história acabe em “final feliz”.

A antinomia vivo/morto ou estático/móvel é fundamental para entendermos a estrutura e os enredos de *O Conto do Galo de Ouro*, bem como *O convidado de pedra*. A estátua sendo um objeto tridimensional facilita o trabalho do poeta de trazê-la à vida, fazê-la retomar os seus movimentos e deixá-la mais próxima ao “real. Portanto, o jogo entre os antônimos é uma peça fundamental na construção de sentido de tais obras.

Os relacionamentos amorosos presentes no contos também podem ser analisados de maneira autobiográfica, assim como o tema da vingança. Akhmátova, nesse caso, relaciona o enredo amoroso entre Don Juan e Dona Anna com o de Púchkin e Natália Gontcharova, que havia aceitado o pedido de casamento feito pelo poeta no ano em que o *O convidado de pedra* foi escrito. Em uma correspondência do poeta, Akhmátova cita o medo que ele sentia de ser feliz, assim como o Don Juan puchkiniano.

Mas o que é ainda mais espantoso é que na carta à mãe de Gontcharova (de 5 de abril de 1830) citada acima, Púchkin escreve: “Deus é minha testemunha, estou pronto para morrer por ela, mas morrer para deixá-la uma viúva radiante, livre para escolher um novo marido no dia seguinte – essa ideia é como o inferno para mim”. E ainda mais espantoso: “...se ela concordar em conceder-me a sua mão, veria nisso apenas uma prova da calma indiferença de seu coração” (XIV, 76; original em francês).

A partir do momento em que aos heróis puchkinianos é atribuída a felicidade, esses mesmos personagens tornam-se vulneráveis e com medo de perder esse sentimento conquistado. Don Juan, por exemplo, não teme a morte, mas a perda da felicidade. A perda do amor, então, é uma constante em suas obras, Akhmátova afirma, pois Púchkin também se sentia vulnerável por amar sua tão desejada esposa.

A transformação do mito de Don Juan, para Akhmátova, foi uma maneira que o poeta encontrou para dialogar com a autobiografia. Por isso, a Dona Anna de Púchkin se tornou a esposa do comendador, e não sua filha; o enredo se passa na capital Madri e não em Sevilha, além disso, o Don Juan puchkiniano é poeta e compositor. Entretanto, para a poeta, tais traços não podem ser considerados autobiográficos, mas líricos.

Bethea afirma que Púchkin, ao separar Don Juan tanto de Dona Anna quanto do Comendador, está punindo a si mesmo:

Portanto, uma análise cuidadosa de *O convidado de pedra* nos leva à firme convicção de que, por trás desses nomes e situações emprestados de fora, temos, em essência, não apenas uma nova reelaboração da lenda universal de Don Juan, mas uma obra original de Púchkin profundamente pessoal, cujo caráter básico é determinado não pelo sujeito da lenda, mas pelos sentimentos líricos pessoais, indissociavelmente ligados à experiência da vida real, do próprio Púchkin²⁴³.

Dona Anna, a esposa-viúva, foi seduzida por Don Juan, um homem aventureiro e “sem amarras” e se encontra em uma relação em que não há perspectivas positivas. Ele o ama, mas de uma maneira que talvez não seja o bastante para ela. Coincidentemente, Akhmátova também possui o primeiro nome da protagonista: Anna. Além disso, as características dadas a Don Juan podem ser facilmente transpostas a Gumilióv, seu ex-marido, entretanto, ela não chega a fazer essa comparação explicitamente.

O amor de Dona Anna por Don Juan cresce à medida que o enredo se desenrola. Se no início ela utiliza o pronome formal e polido “*вы*”, no final ela o substitui pelo bem mais íntimo “*ты*”. A forma de tratamento é apenas uma representação de como o relacionamento dos dois havia mudado.

Além da dualidade presente nos pronomes de tratamento, existe uma constante dualidade entre o passado e o futuro. Enquanto Juan é a representação de Púchkin quando jovem (galanteador e inconsequente), o Comendador pode ser visto como uma previsão de seu maior medo: o de que sua esposa se casasse e fosse feliz, assim que ele morresse.

Akhmátova se vale do conto puchkiniano – que tem, conforme vimos, como pano de fundo uma relação amorosa – para rememorar e, talvez até mesmo sofrer seus amores passados, e, em especial, a morte de Gumilióv. Assim como Púchkin sentia um certo desconforto ao pensar na possibilidade de sua esposa se casar novamente, Akhmátova deve também ter sentido uma pressão social em se manter uma viúva fiel à imagem do marido. Por isso, de forma indireta, ela teve a possibilidade de repensar a sua vida ao escrever sobre seu poeta preferido.

Dessa forma, quando Akhmátova traz à tona o fundo moralizante dos contos puchkinianos os quais ela analisa, vemos uma forma de deixar nas entrelinhas o que

²⁴³ BETHEA, 1998, p. 106. Therefore, a careful analysis of *The Stone Guest* brings us to the firm conviction that behind [these] externally borrowed names and situations we have, in essence, not merely a new reworking of the universal legend of Don Juan, but a profoundly personal original work by Pushkin, the basic character of which is determined not by the sujet of the legend, but by the personal lyrical feelings, inextricably bound to real-life experience, of Pushkin himself BETHEA, 1998, p. 106.

ela gostaria de dizer sobre a questão de transgredir os conceitos e preconceitos que ainda estavam presentes na sociedade em que a poeta vivia.

Questiona-se o fato de que Gontcharova talvez tenha traído ou se interessado por outro homem, mas a vida boêmia de Púchkin acaba sendo esquecida. De forma análoga, Akhmátova não é vista por bons olhos por ter deixado seu filho ser cuidado pela sogra e pelos seus conhecidos casos amorosos.

Apesar de tantos anos terem passado entre os dois poetas, pouco havia mudado sobre a questão da imagem feminina, incluindo a maneira como Akhmátova pensa a respeito de Gontcharova. A poeta, assim como toda a população, julga a esposa e absolve o marido que talvez tenha sido traído. Aqui, então, seria um terreno fértil para a propagação de alguns preceitos feministas, mas definitivamente não acontece.

Para o autor, o conto só se tornaria uma tragédia se Don Juan amasse Dona Anna. O amor, então, embora fosse um sentimento visto por muitos como positivo, também era visto como um fardo, que inevitavelmente traria acontecimentos trágicos. É curioso notar que, mais uma vez, vida e obra se fundem em um só tema, uma vez que Púchkin morreu em um duelo ao defender a “honra” de sua esposa.

Para Briggs (1983), no entanto, *O convidado de pedra* é a “obra de arte” de Púchkin mais fraca por ser uma peça impossível de ser encenada. Além disso, ele afirma que o enredo foi tão reduzido que muitas cenas ficaram sem sentido (devido à velocidade dos acontecimentos), o que faz com que o leitor questione se a falta de coerência se deve à tradução ou ao original:

Na cena Dois, Don Juan entra na sala do seu antigo amor, Laura, interrompendo uma conversa entre ela e Don Carlos. Os eventos subsequentes dificilmente poderiam ser mais comprimidos. Em poucos segundos, os dois homens discutiram e lutaram um duelo, Don Carlos foi morto e Laura e Juan, agora reunidos após uma longa separação, discutem sobre o assassinato e as circunstâncias do retorno de Juan a Madri²⁴⁴.

Akhmátova havia percebido a concisão presente no conto. Para ela, o “laconismo vertiginoso” na obra é uma das características puchkinianas e foi construído com o intuito de elogiar o autor, entretanto, a falta de clareza pode e foi usada de modo negativo por alguns críticos, como Briggs.

²⁴⁴ BRIGGS, 1983, p. 179.

Sobre essa questão, a poeta diz:

As Pequenas Tragédias podem ser classificadas entre as obras maduras de Púchkin, incompreendidas não apenas pelos seus contemporâneos, mas também pelos amigos.

Talvez não haja nenhuma outra obra na poesia mundial em que as graves questões morais sejam levantadas de forma tão aguda e complexa quanto nas Pequenas Tragédias de Púchkin. A complexidade é por vezes tão grande que, associada ao laconismo vertiginoso, parece obscurecer o sentido e leva a diferentes interpretações (por exemplo, o desfecho de *O convidado de pedra*)²⁴⁵.

Todos os contos que compõem as *Pequenas Tragédias* (*O Cavaleiro Avaro*, *Mozart e Salieri*, *O convidado de pedra* e *o Festim nos tempos da Peste*) não foram mais bem recebidos como peças escritas do que encenadas. Mesmo assim, elas podem ser consideradas como as obras menos populares de Púchkin, especialmente pelos leitores estrangeiros.

Quando encenada, a brevidade ou o laconismo vertiginoso das *Pequenas Tragédias* foi contornada, em muitos casos, com a encenação das quatro peças conjuntamente, como se fosse um ciclo. Meyerhold, por sua vez, afirma que Púchkin foi o primeiro autor a escrever não pensando nas regras de encenação da época, mas no que seriam as convenções futuras. Assim como vemos na poética de Tchékhov, com tanta frequência, Púchkin se vale do que “não foi dito” para passar a sua mensagem²⁴⁶.

Ele é acima de tudo um experimentador e, por esse motivo, cria as pequenas tragédias em uma mistura de diversos gêneros. A experimentação, muitas vezes associada aos poetas românticos, pode ser vista em suas *Pequenas Tragédias*, pois elas possuem fusões com a tragédia, o poema narrativo e lírico e com o conto maravilhoso. O caráter fragmentário dessas obras pode ser uma das razões pelas quais os seus leitores começaram a ficar descontentes.

Diferentemente das tragédias shakesperianas, em que os personagens sofrem uma grande quebra ou mudança, em *O convidado de pedra* não há essa preocupação por parte do autor. Isso, então, permite que o poeta consiga condensar ainda mais a sua obra, pois não é necessário acrescentar muitos detalhes sobre os personagens, tampouco criar muitos personagens.

²⁴⁵ Tradução feita por mim do ensaio *O convidado de Pedra de Púchkin*.

²⁴⁶ EVDOKIMOVA, 2003.

Além do fato de ter utilizado o gênero do conto maravilhoso – mais uma vez – para conseguir expressar algumas questões pessoais e políticas, Púchkin dificulta ainda mais a “codificação” ao levar o seu enredo para a exótica Espanha. O que vemos em *O convidado de pedra* é uma adaptação da célebre história de Don Juan em uma versão ao estilo de Púchkin. Ao usar a *mímesis* para recriar uma lenda espanhola antiga, o poeta consegue desviar a atenção tanto do leitor quanto de seus censores do que ele realmente queria dizer.

Assim como em *O Conto do Galo de Ouro*, no qual o poeta descreve o enredo de forma a torná-lo evidentemente fictício (a história acontece em um reino muito distante e um galo de ouro volta à vida), em *O convidado de pedra* vemos algo semelhante: o fato de que o conto se passa na Espanha não é por acaso, pois ele quer também passar a impressão de que a história não pode ser relacionada à realidade russa.

Sobre a questão do “parecer real”, Kate Hamburger afirma:

Theodor Fontane deu uma vez sem querer esta definição literária: “Um romance... deve contar-nos uma história na qual acreditamos” e entendeu com isso que “um mundo de ficção deve parecer por alguns instantes como um mundo da realidade...” Nesta definição involuntária, por assim dizer, ingênua, nascida mesmo do espírito naturalista [...] é, contudo acertada com precisão, e por isso mesmo, talvez não por acaso, a essência da ficção literária, da épica tanto quanto da dramática. A expressão “parecer como realidade” a define com todas as três palavras. Ela significa (além da intenção de Fontane) a aparência da realidade, mesmo quando se trata de drama ou romance com ambiente muito irreal. Também o conto de fada nos parece realidade, enquanto o lemos assistimos, mas não, é claro, como uma realidade. Porque o faz-de-conta contém um elemento de significação de ilusão e com isso uma relação com a realidade, formulada no conjuntivo irreal; porque a realidade do faz-de-conta não é a realidade que aparenta ser²⁴⁷.

A ficcionalização do enredo por parte do Púchkin foi um artifício escolhido por ele a fim de transmitir a mensagem desejada de forma mais codificada possível. Os dois contos podem ser entendidos de maneira completa, mesmo se tirarmos as suas relações do enredo com o *eu empírico* do poeta.

Assim como ocorrem com *O Conto do Galo de Ouro*, *O convidado de pedra* também teve uma adaptação musical. O compositor Aleksandr Dargomijski (1813-1869) compôs uma ópera inspirada na peça puchkiniana.

²⁴⁷ HAMBURGER, 1975, p. 41.

6.2 SOBRE O CONTO DO GALO DE OURO E O ÚLTIMO CONTO DE PÚCHKIN

Figura 14 – Esboço feito por Púchkin, 1834.

Os dois ensaios de Anna Akhmátova que tratam sobre *O Conto do Galo de Ouro* de Púchkin são os seus estudos mais completos a respeito da obra puchkiniana. Neles, é possível encontrar um modelo de análise mais próximo ao esperado academicamente, com uma argumentação pautada em documentos (como a correspondência de Púchkin e de seus conhecidos) e rascunhos da obra encontrados na biblioteca do poeta. Nesses dois textos, Akhmátova traz à tona também o fato de que Púchkin havia perdido sua parte de sua popularidade durante os últimos anos de sua curta vida. Era adorado pelos seus contemporâneos, mas depois de 1830 houve uma grande mudança em seu estilo.

Sua primeira tese consiste no fato de que o conto escrito por Púchkin possui como fonte de inspiração uma obra estrangeira, o que causou um grande

descontentamento na época em que a poeta começou a divulgar seus estudos²⁴⁸. O Partido tinha objetivos muito claros de transformar Púchkin em herói nacional, sobretudo soviético, e uma fonte estrangeira atrapalharia a construção dessa imagem.

Akhmátova, então, demonstra com a inclusão de trechos em paralelo a semelhança entre o conto *A Lenda do Astrólogo Árabe* da obra *Contos de Alhambra* (1832) de Washington Irving e o conto russo. Foi usada, para motivo de comparação, uma versão em francês da obra do escritor norte-americano, pois havia sido encontrada na biblioteca particular de Púchkin uma versão no mesmo idioma²⁴⁹.

Para Akhmátova, Irving era um escritor considerado como um “fraudador literário” que não conseguiu trazer à tona as cores da Espanha para o seu enredo: “Irving era conhecido por seus contemporâneos como um fraudador literário e satirista (autor de *Salmagundi*, *História de Nova Iorque* e outros), e os críticos frequentemente comparavam-no com Adisson”.²⁵⁰

Para ela, o enredo inspirado na obra de Irving possui em seu substrato a mensagem que Púchkin desejava transmitir no formato de alegorias: um czar preguiçoso, que não cumpre suas promessas e um astrônomo que se vinga. O tema da vingança²⁵¹ era a representação de um desejo do próprio autor de um dia se vingar do czar Nicolau I.

Para Sandler (2004), o constante interesse de Akhmátova pelo tema da vingança pode ser explicado pelo período histórico em que ela vivia: havia uma preocupação por parte do Estado de que parentes de prisioneiros poderiam se vingar das atrocidades cometidas a eles. Essa talvez fosse a explicação para a prisão de seu filho, Liév.

Temos como um dos personagens centrais da trama um galo-estátua, que é responsável por trazer à tona uma das mensagens mais importantes tocada por Akhmátova em seu ensaio: o fato de que o czar Dadon poderia ser uma alusão ao czar Nicolau, cuja relação com o poeta estava abalada após Púchkin ter recebido o título de *kammerjunker*.

²⁴⁸ Ela também polemiza ao discordar com outro pensador que afirmou ter encontrado uma fonte francesa para a obra *O Conto do Galo de Ouro*. Embora não tenha recorrido muito sobre essa questão, o fato de ela não ter citado nomes pode ter sido uma maneira de mostrar para os seus leitores que conhecia os pensadores puchkinianos que a precederam.

²⁴⁹ Akhmátova, portanto, acreditava que ao usar trechos da obra em um mesmo idioma conseguiria provar com maior facilidade a similaridade entre as duas obras.

²⁵⁰ Tradução feita por mim do ensaio *Comentário sobre O Conto do Galo de Ouro*.

²⁵¹ Tão presente nesse conto, bem como em *Convidado Pedra*.

Entretanto, Akhmátova percebe que, de modo bastante engenhoso, Púchkin camufla a figura do czar Dadon com sua opinião sobre dois czares: Nicolau e Alexandre I. Para ela, ao usar atributos da personalidade de Alexandre I (um czar preguiçoso e que fica deitado o tempo todo) e ligá-los à questão do não cumprimento da promessa feita pelo czar Dadon ao astrólogo, ele consegue “despistar” a censura e criticar quem ele realmente desejava: o czar Nicolau: “Púchkin nunca considerou Nicolau I preguiçoso e inativo. Mas sempre atribuiu tais traços a Alexandre I: “‘A nossa regra de czar: não faça o trabalho, do trabalho não fuja’ (conversa imaginária com o imperador Alexandre I em 1822)”²⁵².

Sobre os dois czares, Jakobson afirma que a inspiração para escrever um conto encontra-se nos diários do poeta. Em 1834, Púchkin foge para Boldino devido a um surto de cólera e também a fim de não presenciar o hasteamento de uma coluna em homenagem ao czar predecessor, Alexandre I. O teórico acredita que a inspiração do galo no pináculo poderia ser ligada ou ao anjo no topo dessa coluna – da qual também foi a fonte para o poema “Um monumeno ergui a mim” – ou à águia presente na coluna de Taurutino.

O poeta imaginava que teria uma relação de importância na vida e no reinado de Nicolau como poeta-conselheiro (assim como Karamzin). No entanto, sua relação com o czar, além de não ser como ele esperava, rendeu a Púchkin apenas um título sem nenhum valor o qual ele não poderia recusar.

Para ele, os anos de 1830 representaram uma época de busca de uma posição social. De um lado tentava ser um literato profissional e, por outro, refletir sobre a sua qualidade como um representante da aristocracia hereditária. O título de historiógrafo deveria permiti-lo sanar essas contradições.

Para Púchkin, tal título era inseparável da imagem de Karamzin, um conselheiro do czar e dignitário, que chegou à alta posição na corte devido a seus trabalhos históricos. No entanto, Nicolau I e sua equipe não tinham a intenção de que Púchkin desempenhasse um papel tão elevado.

É importante ressaltar alguns pontos sobre a titulação dada pelo czar a Púchkin. Em 1722, Pedro, o Grande, substituiu a promoção “vinda do berço” por um sistema de ranqueamento, chamado de Tabela das Graduações, sendo constituído de 14 degraus de importância. Tal sistema, aos poucos, se tornou a categorização mais

²⁵² Tradução feita por mim do ensaio *O último conto maravilhoso de Púchkin*.

importante de um nobre²⁵³ e fez com que Púchkin²⁵⁴ não pudesse se valer de sua genealogia para fazer parte da nobreza.

Após se formar no Liceu, a Púchkin é concedido o décimo ranqueamento²⁵⁵, o qual não lhe dava nenhum status de nobreza. Na tentativa de melhorar a sua reputação, tenta iniciar na carreira militar em 1829, mas não é aprovado devido às suas inclinações políticas – era suspeito de fazer parte dos Dezembristas – a respeito do czar. Foi obrigado a aceitar uma aposentadoria forçada e não recebeu uma promoção em sua posição, a qual geralmente era concedida aos recém-aposentados. Púchkin, então, começou a receber um salário adjacente pelas suas atividades literárias, assim como pelas suas traduções.

Em uma carta a Benkendorff em 1831, Púchkin afirma que após a sua graduação do Liceu, deveria ter sido promovido duas vezes e que, na época, não tentou reaver a sua posição²⁵⁶. Nessa mesma carta, oferece os seus serviços ao czar como jornalista e historiógrafo.

Em 1831, é remanejado ao posto de conselheiro titular (posição nove no ranqueamento), o que lhe dá a possibilidade de acesso aos arquivos imperiais. Depois, em 1834, o czar Nicolau lhe concede o título de *kammerjunker* (posição onze²⁵⁷ no ranqueamento) no intuito de fazer com que sua esposa estivesse mais presente nos eventos da corte:

O czar também manifestou sua benevolência ao dar a Púchkin, em 31 de dezembro de 1833, o título conhecido como *kammerjunker* da corte de sua majestade.

É certo que, por conta do título de *kammerjunker*, Púchkin jamais perdoaria o czar até a sua morte²⁵⁸.

Púchkin, então, se sentiu humilhado, pois não poderia recusar o título dado pelo czar. Além disso, devido à sua nova “posição”, teria que acompanhar a sua esposa em todos os eventos da corte em traje oficial. No dia do seu enterro, sua esposa acata

²⁵³ Antes de 1856, qualquer pessoa com posição acima de oito era considerada da nobreza, após essa data, apenas pessoas com ranqueamento superior a quatro (EMERSON, 2008).

²⁵⁴ Que era neto do famoso Gannibal, condecorado a general pelo próprio Pedro, o Grande.

²⁵⁵ O que já lhe conferia um salário de 700 rublos por mês.

²⁵⁶ REYFMAN, 2016, p. 51.

²⁵⁷ Ou seja: ele recebe um título que valia menos do que sua posição anterior.

²⁵⁸ Tradução feita por mim do ensaio *O último conto maravilhoso de Púchkin*.

o desejo de não ser enterrado de uniforme, o que foi considerado como uma afronta ao czar e aos bons costumes.

Logo, além do desejo de se tornar o novo Karamzín, Púchkin também tinha o objetivo de conseguir se tornar um pouco mais independente para publicar os seus escritos. Ademais, Púchkin tinha vontade de convencer o czar Nicolau a se tornar o novo Pedro, o Grande, com ideias progressistas que poderiam ser úteis para libertar seus companheiros Dezembristas.²⁵⁹

Akhmátova ressalta que *O Conto do Galo de Ouro* foi escrito em 1834, no período em que o autor esteve em Boldino. Púchkin muda de cidade na esperança de conseguir produzir mais, mas ele volta para São Petersburgo apenas com um conto em mãos.

Além da relação entre o czar e o poeta, o crítico russo C.M. Bondi²⁶⁰, por exemplo, já havia se atentado ao fato de que uma das principais mensagens desse conto e de tantos outros de Púchkin era justamente os resultados catastróficos que o amor por uma mulher pode causar.

No entanto, Akhmátova pouco fala sobre o papel feminino do conto e como ela é fundamental para o desdobramento e o desfecho da história. A princesa dos godos, disputada pelo czar Dadon e o astrólogo, também pode ser uma alegoria de sua própria esposa e o desejo do czar Nicolau I de tê-la mais perto de si. Akhmátova, por sua vez, se concentra no fato de que Púchkin teve que modificar seu conto maravilhoso devido à censura e com o intuito de ter um léxico mais popular.

Púchkin foi um poeta lido por todos, justamente porque decide escrever em uma linguagem que todos poderiam entender. A sua decisão de baixar o léxico, como Akhmátova percebe ao vasculhar os seus rascunhos, é apenas a prova de que o autor tinha total consciência de que deveria mascarar o que realmente queria dizer.

Do mesmo modo, é fundamental ressaltar a importância e a função que o astrólogo ou até mesmo o galo possuem na trama. Se o czar Dadon pode ser considerado como uma alegoria do czar Nicolau, conseqüentemente o astrólogo pode

²⁵⁹ GUTSCHE, George. Pushkin and Nicholas: The problem of 'stanzas'. In: *Pushkin Today*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

²⁶⁰ БОНДИ, С. М. Сказка о золотом петушке. In: *Пушкин А. С. Собрание сочинений : В 10 т. Т. 3. Поэмы. Сказки*. Moscou, 1975, p. 473-475. Disponível em: <<http://rvb.ru/pushkin/02comm/0801.htm>> (último acesso em 29/09/2016).

ser comparado a Púchkin. Akhmátova, mais uma vez, não trata da questão da figura do *eu empírico* puchkiniano no conto.

O autor se refere àquele personagem como astrólogo apenas uma vez, e em todas as outras vezes ele usa as palavras *мыдрец* (sábio) e *скопец* (eunuco). A palavra eunuco é especialmente importante, pois é sinônimo de uma pessoa castrada do sexo masculino. Púchkin, portanto, deveria se sentir incomodado devido à impossibilidade de recusar a oferta do czar e pelo fato de que sua esposa estava sendo cortejada por ele.

No conto de Irving, o astrólogo presenteia o rei com um talismã feito por ele. Não é por acaso que Irving nomeia o seu conto como *Lenda do Astrólogo Árabe*: é ele o personagem central da trama. Púchkin muda o foco da trama do escritor norte-americano e transforma o galo em um personagem central. No conto puchkiniano, o galo é responsável por cuidar de todo o reino do czar Dadon e o pune por seu moral duvidoso. É interessante notar que no conto de Irving o galo é feito de cobre, enquanto na versão russa é feito de um material mais nobre: o ouro. No conto de Irving, o astrólogo conta ao rei apenas sobre o talismã de cobre na forma de um galo (ele, então, constrói um cavaleiro de cobre).

O galo possui no conto em questão uma imagem dialógica, já que foi responsável ao mesmo tempo pela tranquilidade de ter transformado o reino do czar Dadon em um local seguro e fez com que o astrólogo roubasse a sua amada. Ademais, Bethea já nos alertou para o fato de que a palavra *galo* em russo (*петушок*) pode ser um anagrama de Púchkin (*Пушкин*)²⁶¹.

Embora Púchkin se sentisse castrado como um eunuco, o seu desejo era possuir papel e importância de um sábio (*мыдрец*) frente ao czar. O seu desejo de se tornar um conselheiro e historiógrafo de Nicolau I, papel que Karamzin possuía na corte de Alexandre I, não se concretizou. O astrólogo, assim como Púchkin, desejava ser visto pelo czar como sábio, no entanto, sua função foi apenas a de um eunuco.

Outro ponto que não foi tocado pela autora são as relações entre o Oriente e o Ocidente, presentes durante toda a trama. O galo, por exemplo, pode ser considerado tanto um símbolo cristão²⁶² quanto pagão ligado aos deuses do Olimpo e aos

²⁶¹ BETHEA, 1998.

²⁶² Com referência à cena bíblica da recusa de Pedro frente a Jesus na última ceia (o galo cantaria antes de Pedro negar Jesus por três vezes).

árabes²⁶³; a bela princesa disputada pelo czar era de Chemakhá, uma cidade anexada ao império russo em 1805²⁶⁴.

Ademais, o galo representa um símbolo de masculinidade e potência sexual, o qual pode ser visto como uma representação da criatividade. Tal símbolo é contraposto ao fato de que o astrólogo é muitas vezes referido como eunuco, ou seja, uma pessoa impotente. A palavra *impotente*, portanto, nesse caso não deve ser apenas interpretada através de seu sentido sexual, mas também no sentido espiritual, mental.

Púchkin viaja para Boldino com a intenção conseguir produzir mais obras e consegue apenas escrever *O Conto do Galo de Ouro*. Mas o outono de Boldino em 1834 não foi produtivo para Púchkin. Além de *O Conto do Galo de Ouro*, não escreveu mais nada.

O autor escolhe o formato denominado de “conto maravilhoso” por Vladimir Propp,²⁶⁵ pois nesse tipo de gênero é possível haver situações que não sejam factíveis: um galo de ouro que volta à vida ou até mesmo um astrólogo-mágico. Por estar no âmbito das “histórias irreais”, Púchkin tem mais chance de conseguir criticar o czar sem ser descoberto.

Alguns críticos como Bethea atentaram ao fato de que talvez não seja apenas nesse conto em especial em que Púchkin se vale do gênero do conto maravilhoso para passar uma mensagem política. Todos os seus contos maravilhosos podem ser entendidos como um meio de codificação de mensagem política.

O fato de o poeta ter situado o enredo na Espanha, um país tão distinto e distante da Rússia, também foi proposital. A ideia era fazer com que um enredo pertencente ao gênero do conto maravilhoso e em um país distante não pudessem ser facilmente comparados com os seus reais personagens.

Com medo de represálias e prevendo uma proibição por parte da censura, Akhmátova prova de que maneira Púchkin mudou alguns trechos da obra com o intuito de não ser descoberto pelos censores. Vemos isso claramente quando comparamos o trecho encontrado no rascunho do escritor com a versão final:

²⁶³ No Livro de Jó, originalmente havia uma menção ao fato de a imagem do galo estar atrelada à imagem de um profeta, que consegue compreender o que acontece ao redor.

²⁶⁴ Chemakhá foi uma importante cidade da chamada Rota da Seda. Hoje, a região faz parte do Azerbaijão.

²⁶⁵ PROPP, Vladimir *Morfologia do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

Mas com (czares) é ruim discutir (Ho с Царями плохо вздорить)
 Mas com o poderoso é ruim discutir (Ho с могучим плохо вздорить)
 Mas com alguns não é vantajoso discutir (Ho с иным плохо вздорить)

Vemos, então que a palavra czar foi substituída pela mais generalizante “poderoso”. Na versão impressa, a diferença fica ainda maior, visto que a palavra “poderoso” é trocada por “outros”.

Akhmátova foi bastante criticada durante o stalinismo por ter encontrado uma fonte estrangeira ao conto de Púchkin. O Partido estava se empenhando em torná-lo um poeta soviético e uma fonte estrangeira não contribuiria com a empreitada. Akhmátova compara trechos da obra de Púchkin com trechos em francês da obra de Washington Irving, *Contos de Alhambra*. Decidiu-se por deixar os trechos em francês sem tradução e traduzir apenas os trechos em russo.

Púchkin, então, escreveu um conto maravilhoso com o intuito de demonstrar a sua insatisfação perante o czar, mas com esperanças de que um enredo desse tipo o salvasse da censura. Akhmátova não escreveu contos em vida, mas estava descontente com Stálin e suas seguidas medidas de torná-la impublicável.

A maneira que ela encontrou para escrever o seu descontentamento foi por meio de um ensaio sobre o fato de que Púchkin estava insatisfeito com sua posição social, sua relação com o czar, sua carreira de escritor e até o seu casamento. Akhmátova estava vivendo as mesmas angústias e pôde, de certa forma, analisar a sua própria vida pelo prisma do outro.

Assim como Púchkin, Akhmátova utiliza a “linguagem esópica” para escrever: utiliza argumentos e fatos relacionados à vida de Púchkin para falar sobre sua própria vida. Ademais, se aproveita do período histórico em que vivia para escrever sobre o escritor mais popular do país, aquele que até mesmo o Partido utilizava como instrumento de manobra política. Logo, a crítica que se fazia na época de que Púchkin era um escritor europeu não faz sentido. Embora ele utilizasse moldes ou, como Akhmátova percebeu, enredos já existentes, a maneira – e até mesmo a linguagem – com a qual ele cria tais obras foi extremamente inovadora.

Púchkin era um caleidoscópio de tudo que vivenciou, assim como todos os outros escritores que existem: não há uma obra que não dialogue com obras precedentes.

Akhmátova, portanto, parte do pressuposto de que muitas obras puchkinianas possuíam mensagens codificadas – o que, também já foi dito sobre a sua própria poesia – e demonstra de que maneira o galo de ouro e o czar Dadon, personagens do conto, foram utilizados para mascarar a real mensagem do autor e seu descontentamento perante sua posição social.

O *Conto do Galo de Ouro* se tornou um dos mais populares contos maravilhosos do poeta. Em 1909, o compositor Rimski-Korsakov fez a primeira apresentação de sua ópera em três atos baseado no conto de Púchkin. Durante o período soviético, como forma de aproveitar as recentes festividades e republicações de obras do escritor, o conto havia sido utilizado na forma de desenho infantil.

Figura 15 – Desenho de Púchkin de si conversando com Oniéguin.

6.3 SOBRE ADOLFO DE BENJAMIN CONSTANT E *IEVGUËNI ONIÉGUIN* DE PÚCHKIN

Para Adorno, as categorias de estilo se tornaram meras abstrações. Os conceitos de gêneros – que anteriormente funcionavam – foram subvertidos a partir da metade do século XIX devido à história. Da mesma maneira que os conceitos de estilo começaram a ser repensados, o impulso subjetivo (tão forte no Romantismo) será colocado à prova. Para exemplificar tais modificações, usaremos o “romance em versos” *Evguiéni Oniéguin*, de Aleksandr Púchkin (1823-30), considerada a obra inicial na literatura russa clássica do século XIX.

Em uma leitura desprezensiosa, a imagem que temos é a de um romance com enredo simples, linguagem clara e personagens sem muita profundidade. No entanto, tudo isso não passa de uma mera impressão, pois em seu substrato está inserida uma poesia complexa e de grande inovação narrativa para o período em questão na Rússia.

No plano do seu mero conteúdo anedótico, despojado de sua forma significativa, a obra-prima de Púchkin parece trivial e previsível em seu argumento romanesco quase elementar, baseado nas alternativas do amor não-correspondido e da paixão sem horizonte, que a virtude conjugal torna impossível. Chega-se a dar razão, num primeiro momento, ao juízo depreciativo de Flaubert manifestado a Turguéniev: ‘Il est plat, votre poète’. (CAMPOS, 2004).

O enredo é bastante simples: Oniéguin recebe uma porção de terra da herança de seu tio e resolve se mudar para o interior. Durante esse período, ele conhece Liénski, um jovem poeta que o convida para jantar na casa de sua noiva, a alegre e simples Olga Larina. Nessa mesma noite, ele conhece Tatiana, a irmã mais nova de Olga – o oposto da irmã. Para Levitt (2006), os três principais personagens representam as três tradições romancistas da época: inglesa, alemã e francesa.

Tatiana imediatamente se apaixona por ele e se declara por meio de uma carta. Evguiéni não está interessado e como forma de demonstrar seu desinteresse se aproxima de sua irmã Olga. Com o orgulho ferido, Liénski chama Oniéguin para um duelo, em que o jovem poeta morre.

Alguns anos depois, Oniéguin encontra Tatiana – que agora é esposa de um príncipe de meia-idade – em uma festa em Moscou. Oniéguin imediatamente se

arrepende por não ter se interessado por Tatiana e escreve diversas cartas a ela a fim de demonstrar o seu amor – e nenhuma delas é respondida.

Embora Púchkin não tenha sido o primeiro poeta a escrever um “romance em versos” – Byron escreveu *Childe Harold’s Pilgrimage* (1818) e *Don Juan* (1819-1824) –, certamente foi inovador ao, além de “criar um novo gênero” na literatura russa, transpor a construção do soneto para uma forma mais russificada: o iambo.

A respeito da lírica de Púchkin, Jakobson afirma que:

O período que vai do início do século XVIII ao final do século XIX é o da grande eclosão da poesia lírica na Rússia. Púchkin, poeta lírico, é o herdeiro do classicismo russo em toda sua variedade. E o que mais particularmente o influenciou foram as formas ditas baixas dessa literatura clássica, as que pertencem à esfera da ‘poesia ligeira’, assim como as tentativas de sobrepujar as normas clássicas, tentativas intimamente ligadas a essas formas mais ‘baixas’ (JAKOBSON, 2004).

O romance é composto de 389 stanzas de tetrâmetro iâmbico no esquema “AbAbCCddEffEgg”, o qual acabou sendo denominado a “Stanza do Oniéguin” frente à sua originalidade. De acordo com o costume da época, Evguiéni Oniéguin foi publicado em pequenos pedaços em revistas. Algumas modificações foram feitas entre a publicação e o lançamento completo do livro (1833).

Púchkin inova não somente na forma, mas em como a temática foi abordada. O paradoxo está presente em todo o romance: será ele um romance, um poema ou um romance epistolar? Uma obra Realista, Clássica ou Romântica? A temática é pessimista ou otimista? Como afirmava A.D.P. Briggs (1990), Púchkin “has a way of transforming experience, without ignoring or running away from its darker aspects, so that the maximum amount of affirmative energy may be generated”.

Muito se disse sobre a influência de Byron durante o processo de escrita de Evguiéni Oniéguin, no entanto, diferentemente do escritor inglês, Púchkin distinguiu o seu “eu” do “eu” do narrador de uma maneira brilhante: a fim de mostrar as diferenças entre esses dois “eus”, Púchkin traz para o enredo ele mesmo, como amigo de Evguiéni e como narrador. Assim, ao brincar com as diversas vozes, o poeta mostra a interdependência entre arte e a “realidade”.

Para o romance, o autor escolhe um narrador em primeira pessoa – na construção do primeiro capítulo – e terceira pessoa – nos capítulos restantes. O que vemos em todo o enredo é um narrador que ora se aproxima dos personagens e torce

por eles, ora se distancia ao manter uma escrita objetiva. Com isso, obtém o efeito de catarse no leitor.

Em muitos momentos, é possível encontrar similaridades entre o enredo de *levguêni Oniéguin* e a vida de Púchkin. A figura de um protagonista com características de um dândi tanto em Oniéguin quanto em Don Juan pode ser facilmente relacionada à posição similar que o próprio Púchkin ocupava na sociedade da época.

Byron, modelo de inspiração de Púchkin, havia tido dificuldade em se distanciar do seu protagonista em *Childe Harold* e o admitiu publicamente. Púchkin, certamente, enfrentou dilemas parecidos e muito típicos da poética romântica, mas jogou de forma brilhante com a dualidade realidade/ficção e *eu lírico* e *eu empírico*.

levguêni Oniéguin, assim como *O Conto do Galo de Ouro*, possui a ideia de que o texto deve ser lido com o intuito de se aprender uma lição. No caso do primeiro, Oniéguin lembra o fato de que seu tio²⁶⁶, mesmo sendo “honesto e mui honrado”, não era respeitado pelas pessoas. O narrador ora se aproxima de Oniéguin ao chamá-lo de amigo, ora se distancia e o chama de herói do romance.

Desde o início do texto, Púchkin brinca com sua própria vida literária e pública. Como forma de ironizar, aparece durante o romance como o autor de *Ruslan e Ludmila*, que fez amizade com Oniéguin. A própria idade dele pode ser vista como motivo de comparação: Oniéguin é apenas cerca de 3 anos mais velho do que Púchkin, mas como o romance foi escrito durante um período longo, em muitos momentos o autor e seu personagem possuíam a mesma idade.

No capítulo primeiro, convida o leitor a ver o narrador como uma imagem dele próprio, e para isso adiciona alguns fatos biográficos, como o seu exílio na Criméia e sua herança africana. Paradoxalmente, podemos perceber em alguns trechos da obra uma rejeição à ideia de que Evguiéni é um autorretrato do autor.

Jakobson afirma que o que liga Evguiéni Oniéguin ao Romantismo é justamente essa “ironia romântica”, em que o mesmo objeto é mostrado sob diferentes pontos de vista contraditórios. Justamente essa contradição de ideias é o que constitui a maior qualidade do protagonista.

²⁶⁶ Segundo Levitt (2006), esse trecho é referência a uma fábula de Krílov que, entre tantas outras alusões, deveriam ser decifradas pelo leitor.

Diferentemente de Byron em *Don Juan*, Púchkin deixa bem claro que existe um narrador e um mundo à segunda potência, subvertendo o subjetivismo encontrado tradicionalmente no Romantismo e em *Don Juan*. Um exemplo disso ocorre quando vemos no Capítulo Cinco uma descrição da paisagem de outono vista por Tatiana da janela. Logo em seguida, o narrador corta essa ligação com a personagem ao introduzir um “É pleno Inverno!”²⁶⁷, claramente o pensamento do narrador, e não o de Tatiana.

Como Adorno havia notado, as obras do século XIX tiveram que trabalhar maneiras de como trazer a subjetividade, a fim de reequilibrar a relação sujeito-objeto, pois “só o eu autônomo pode virar-se criticamente para si e eliminar seu embaraço ilusório” (ADORNO, 2008, p. 181). A forma encontrada por Púchkin em *Evguiéni Oniéguin* foi colocá-lo como personagem e amigo do protagonista.

Referências ao poeta inglês podem ser encontradas durante todo o romance: nos livros em que Oniéguin possui em sua livraria e no retrato do próprio Byron, pendurado em sua parede. Logo, é possível perceber que *Evguiéni Oniéguin* possui diversos pontos de convergência com a novela em versos *Don Juan* de Byron. Além disso, vemos uma influência do “herói byroniano”, ou seja, um homem cínico, orgulhoso e emocionalmente inquieto. Além do tradicional romantismo, há certo grau de ironia e sátira em ambas as obras.

O crítico russo Belínski via o protagonista de Púchkin como um tipo social muito comum em sua geração, mas que em nada se parece com o chamado “povo russo”. Logo, temos um romance que retrata uma “alma russa” pelo seu conjunto, e não por personagens individuais. Dostoiévski possuía opinião parecida, pois para ele Evguiéni Oniéguin é uma representação da psique russa, um retrato do povo.

Oniéguin seria o intelectual ocidentalizado, que perdera o contato com as pessoas e vagava pelo mundo sem propósito, buscando salvação na Europa e no socialismo (talvez um pouco como o próprio Púchkin). É um protótipo do tão famoso “homem supérfluo” da literatura russa: um tipo literário que possui uma alienação diante da sociedade e que é incapaz de agir frente aos problemas.

Tatiana é o oposto de Oniéguin. Ela é próxima ao povo – sua melhor amiga é sua empregada –, suas tradições e religiosidade. Transita tanto pelo mundo

²⁶⁷ PÚCHKIN, A. *Eugênio Oneguín*. Trad.: Dario Moreira de Castro Alves. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010. p. 127.

camponês quanto pelo mundo da corte sem diferenciação. Sua simples “alma russa” será imitada por muitos outros escritores que viriam a seguir.

Podemos pensar que os três protagonistas representam as três tradições literárias em vigor na época: Oniéguin representa o protagonista byroniano e a literatura inglesa, Liénski representa a literatura alemã, e Tatiana, a literatura francesa.

Talvez seja pela criação de uma obra de “gênero híbrido” – em que um romance em verso se mistura com o gênero epistolar – com nuances do Romantismo e do Realismo que Púchkin desenvolve uma obra que se tornou um cânone da literatura russa. Mais importante do que categorias e normas estéticas, portanto, é a própria arte:

As normas estéticas, por grande que seja a importância de sua pressão histórica, ficam atrás da vida concreta das obras de arte. No entanto, participam em si dos seus campos magnéticos. Em compensação, de pouco serve rotular exteriormente as normas com um índice temporal; a dialética das obras de arte tem lugar entre tais normas, mesmo as mais avançadas, e sua estrutura específica. – A necessidade de tomar riscos atualiza-se na ideia do experimental que, simultaneamente, transfere da ciência para a arte a utilização consciente dos materiais, contra a concepção de um procedimento orgânico inconsciente (ADORNO, 2008).

Além da mudança no enfoque da subjetividade encontrada em Byron, o status híbrido de Evguiéni Oniéguin como um “romance em versos” pode ser visto como uma tentativa de quebrar com a tradição. De acordo com Bakhtin, Púchkin cria um “antigênero”, pois canibaliza (reinventa) e carnaliza (subverte) as formas preestabelecidas.

Adorno afirma que o romance tradicional é baseado inteiramente na ilusão, e por isso os leitores sofrem pelos seus personagens. Se pensarmos dessa maneira, veremos que *Evguiéni Oniéguin* não poderia ser considerado apenas um poema, pois a conexão do leitor com os personagens é imediata.

Houve uma ruptura com a tradição, mas, curiosamente, Púchkin não deixou “pupilos” que seguissem a sua forma de escrever. Muitas temáticas encontradas em Púchkin constavam em outras obras, mas não a maneira como ele escrevia. Talvez por isso suas obras continuem sendo uma das mais importantes da literatura russa e seus poemas e romances sejam tão fascinantes.

Se o sujeito da obra de arte é o coletivo intermediado pelo artista como afirma Adorno, então Oniéguin não passa de uma tentativa de representação de uma

problemática do povo russo. Embora não possamos afirmar que nenhum dos protagonistas possa ser considerado como “espelho do povo russo” – talvez fragmentos ou caleidoscópios, que juntos produzem um todo –, observamos que o tipo descrito por Púchkin (*Oniéguin*) se tornou uma temática comum na literatura russa: o “homem supérfluo”.

Portanto, embora Púchkin tenha utilizado a forma do “romance em versos” de maneira similar com a que Byron havia utilizado, existe uma grande diferença na forma como o narrador nos é apresentado. Mesmo misturando prosa, poesia e cartas, Púchkin cria um romance simples e que poderia ser lido por grande parte da população da época.

No ensaio sobre *Adolfo* de Benjamin Constant, Akhmátova tem como objetivo principal mostrar de que maneira esse romance influenciou a construção do personagem levguêni Oniéguin. Para confirmar essa fonte de inspiração, consulta os manuscritos para entender o processo de escrita e revisão do texto puchkiniano. Além disso, ela se vale, mais uma vez, das semelhanças linguísticas e motivação psicológica dos personagens para concluir sua análise. Para isso, encontra em um rascunho de *Oniéguin* uma correção feita por Púchkin em um dos versos com o nome de Adolfo.

Em uma correspondência, Púchkin compara Constant com Byron. Dessa forma, o diálogo existente entre Púchkin e Byron pôde ser estendido a Constant, tanto em levguêni *Oniéguin* quanto em *Na esquina da pracinha*. Para ela, Púchkin foi capaz de ter uma “visão cética e realista” ao confrontar sua obra com a de Byron:

É bastante perceptível que encontramos a influência simultaneamente de Byron e Constant também em uma de suas tragédias, *O convidado de pedra*. Dessa maneira, *Adolfo* foi utilizado por Púchkin ainda em mais uma direção em sua busca de gênero. De um lado, o romance satírico *levguêni Oniéguin*, de outro, a novela *psicológica* “Na esquina da pracinha”, do terceiro, a tragédia romântica *O convidado de pedra*.

A poeta utiliza os elementos autobiográficos da vida de Púchkin para explicar suas decisões no processo de escrita do romance. Traz para o primeiro plano a importância da tradução da obra de Constant feita pelo príncipe Viázemski, o qual ela considera importante peça na construção de uma tradição de prosa ficcional russa.

Sobre as similaridades encontradas entre o *eu lírico* de Púchkin e o *eu empírico*, temos:

No que se refere às indicações de que as novelas “mundanas” de Púchkin (e em particular no fragmento de “Na esquina da pracinha”) seriam autobiográficas, dada a conhecida capacidade de Púchkin de encarnar qualquer escritor preferido, é muito fácil supor que na segunda metade de 1820, a essência mundana de Púchkin (a qual ele com muito esforço separou da sua personalidade criativa) encarnou-se no Adolfo mundano, entediado e à procura de independência. Confronte, por exemplo, o fragmento de Púchkin “Minha sorte está lançada. Vou me casar... com *Adolfo*”. Por isso, se encontramos Adolfo em Oniéguin e Volótski, é porque esse Adolfo é Púchkin. Isso foi favorecido especialmente pela peculiaridade da compatibilidade da autobiografia do próprio *Adolfo*, que, semelhante aos elementos autobiográficos de *Werter*, deveria ter sugerido a Benjamin Constant a ideia de criar uma obra de natureza autobiográfica. No prefácio à terceira edição de seu romance, o próprio Benjamin Constant escreve: “o que acrescenta alguma verdade à minha história é que quase todas as pessoas que a leram, falavam comigo sobre si mesmas, como se elas fossem as personagens que já estiveram antes na situação do meu herói”²⁶⁸.

Para a poeta, Viázemski²⁶⁹ e Púchkin criaram uma “linguagem metafísica”, ou seja, com capacidade de expressar ideias abstratas. Por isso, seus personagens possuem emoções tão complexas, pois uma nova linguagem foi criada para representá-las. A dualidade consciente/inconsciente presente tanto no protagonista de Constant quanto no de Púchkin será fundamental para a compreensão dos sentimentos reprimidos e relacionamentos amorosos. Adolfo, assim como levguêni, é um herói moderno, sedutor e que não se adapta à sociedade de sua época.

O seu foco, então, é na linguagem criada por Púchkin na construção de Oniéguin e de que maneira essa linguagem psicológica do sofrimento por amor é autobiográfica. O sofrimento também se tornou um tema fundamental nas suas obras mais tardias.

No que se refere às indicações de que as novelas “mundanas” de Púchkin (e em particular no fragmento de “Na esquina da pracinha”) seriam autobiográficas, dada a conhecida capacidade de Púchkin de encarnar qualquer escritor preferido, é muito fácil supor que na segunda metade de 1820, a essência mundana de Púchkin (a qual ele com muito esforço separou da sua personalidade criativa) encarnou-se no Adolfo mundano, entediado e à procura de independência. Confronte, por exemplo, o fragmento de Púchkin

²⁶⁸ Tradução feita por mim de *Adolfo de Benjamin Constant*.

²⁶⁹ Príncipe Viázemski (1792-1878) fazia parte do grupo de karamzistas. Ele era irmão mais novo da esposa de Karamzin, que o tratava como se fosse seu filho. Embora ele não fosse muito talentoso, suas obras tinham o poder de ilustrar como era a vida do cidadão russo. Ele também escreveu poesia política a favor da liberação dos servos. Seus artigos sobre obras de Púchkin, como *O Prisioneiro do Cáucaso*, fizeram com que tivesse um papel importante na crítica literária durante o período romântico.

“Minha sorte está lançada. Vou me casar... com *Adolfo*²⁷⁰”. Por isso, se encontramos Adolfo em Oniéguin e Volótski, é porque esse Adolfo é Púchkin. Isso foi favorecido especialmente pela peculiaridade da compatibilidade da autobiografia do próprio *Adolfo*, que, semelhante aos elementos autobiográficos de *Werter*, deveria ter sugerido a Benjamin Constant a ideia de criar uma obra de natureza autobiográfica. No prefácio à terceira edição de seu romance, o próprio Benjamin Constant escreve: “o que acrescenta alguma verdade à minha história é que quase todas as pessoas que a leram, falavam comigo sobre si mesmas, como se elas fossem as personagens que já estiveram antes na situação do meu herói”²⁷¹.

O romance *Ievguêni Oniéguin* foi muito importante para a iniciação dos personagens femininos que podiam se valer da linguagem romântica dentro da literatura russa. Antes dele, o mais frequente era encontrarmos personagens masculinos que se declaravam a suas amadas, mas não o contrário. Curiosamente, o primeiro romance em língua russa não é em prosa, mas sim em versos e possui um trecho epistolográfico de fundamental importância.

Púchkin, a fim de não causar estranheza por ter apenas uma personagem feminina que confessa o seu amor, coloca dois personagens que se declaram: Oniéguin e Tatiana (por meio de sua famosa carta). Logo, sua correspondência se torna o ponto inicial para uma iniciação e desenvolvimento não apenas de outras personagens no curso da literatura russa por diversos outros autores, mas de outros poemas²⁷².

Akhmátova, por ser uma das imagens femininas mais fortes da literatura russa, pode ser considerada uma herdeira da tradição de Púchkin e da carta de Tatiana:

Childe Harold, o herói do "*romance*" de Byron (1812), cuja "juventude jovem [tinha sido] desperdiçada em um capricho louco" [...] que é oferecido para detestar seu estado atual pelo "cansaço que emana de tudo que [ele] encontra, "é na verdade apenas um parente, não o protótipo direto de Oniéguin. Esse último é menos "um moscovita no manto de Harold" do que um descendente de muitos franceses fantásticos, como o René de Chateaubriand, o qual estava ciente de existir apenas através de um "profond sentiment d'ennui." Púchkin fala do baço de Oniéguin ou "chondria" (do inglês "hypo" e do russo "condria" ou "handra" representam uma nítida divisão do

²⁷⁰ Em um parágrafo depois da palavra "*bonheur*" escrito por Púchkin na margem de *Adolfo*, segue o discurso de Adolfo sobre a sua independência e lamentação sobre a iminente perda: "Eu comparei a sua vida independente e calma com a vida de inquietação e agitação. Dá gosto sentir-me livre, ir, vir, ausentar-me, voltar a não me preocupar com nada". Em Púchkin (1830): "Eu estou sacrificando a minha independência, minha despreocupação, minha despreocupada e caprichosa independência... De manhã eu me levanto quando quero, recebo quem eu quiser..." [N. da A.]

²⁷¹ Tradução feita por mim de "*Adolfo* de Benjamin Constant".

²⁷² ТЕМНЕНКО, Г.М. "Роман в стихах и роман-лирика: к вопросу о влиянии творчества А. Пушкина на поэзию А. Ахматовой". In: *Культура народов Причерноморья. Научный журнал*. п. 5. – Симферополь: Межвузовский центр «Крым», 1998.

trabalho lingüístico por parte de duas nações) como "uma doença cuja causa parece que já era hora de encontrar". A essa busca, os críticos russos se aplicaram com zelo elogiável, acumulando durante os últimos cento e trinta anos uma das massas mais sombrias de comentários conhecidas pelo homem civilizado. Até mesmo um termo especial para a "doença" de Oniéguin foi inventado (*Oneginstvo*); e milhares de páginas foram dedicadas a ele como um "tipo" de algo ou outrém. Os críticos soviéticos modernos, de pé em uma torre de caixas de sabão fornecida cem anos atrás por Belinski, Herzen e muitos outros, diagnosticaram a doença de Oniéguin como resultado do "despotismo czarista"²⁷³.

Para efeitos de comparação, Akhmátova cita trechos de semelhança entre *Adolfo* e *levguêni Oniéguin*, além de apontar alguns pontos de convergência entre a vida de Púchkin e obra. Entretanto, Akhmátova se esconde atrás da máscara de ensaísta e evita transparecer de que maneira a sua própria vida é um diálogo do diálogo.

²⁷³ Childe Harold, the hero of Byron's "*romance*" (1812), whose "early youth [had been] misspent in maddest whim," who has "moping fits," who is bid to loath his present state by a "weariness which springs from all [he] meets," is really only a relative, not the direct prototype, of Onegin. The latter is less "a Muscovite in Harold's cloak" than a descendant of many fantastic Frenchmen such as Chateaubriand's René, who was aware of existing only through a "*profond sentiment d'ennui*." Pushkin speaks of Onegin's spleen or "chondria" (the English "hypo" and the Russian "chondria" or "handra" represent a neat division of linguistic labor on the part of two nations) as of "a malady the cause of which it seems high time to find". To this search Russian critics applied themselves with commendable zeal, accumulating during the last one hundred and thirty years one of the most somniferous masses of comments known to civilized man. Even a special term for Onegin's "sickness" has been invented (*Oneginstvo*); and thousands of pages have been devoted to him as a "type" of something or other. Modern Soviet critics standing on a tower of soapboxes provided a hundred years ago by Belinski, Herzen, and many others, diagnosed Onegin's sickness as the result of "Tzarist despotism NABOKOV:2000, p. 72.

7 O ÚLTIMO CONTO MARAVILHOSO DE PÚCHKIN (ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА ПУШКИНА)²⁷⁴

I

O *Conto do Galo de Ouro* tem atraído relativamente pouca atenção dos pesquisadores. Sobre esse último conto maravilhoso puchkiniano, encontramos apenas informações muito pobres e imprecisas em artigos e comentários histórico-literários (1834).

A ausência de fábula similar no folclore russo ou estrangeiro trouxe a ideia de que esse conto maravilhoso possui uma fonte literária. Entretanto, nenhuma pesquisa realizada nos últimos 20 ou 30 anos obteve o resultado desejado,²⁷⁵ e as tentativas de descobrir sua fonte em *As mil e uma noites* também acabaram fracassando.

Descobri, entretanto, a fonte. Trata-se de “A Lenda do Astrólogo Árabe”, do livro de Washington Irving, *Contos de Alhambra*. O livro foi publicado pela primeira vez em 1832 em Paris.²⁷⁶ Simultaneamente, uma tradução para o francês bastante precisa veio a público.²⁷⁷

Dentre os sete livros escritos por Irving presentes na biblioteca de Púchkin, constam dois volumes em francês de *Contos de Alhambra*.²⁷⁸ Enquanto vivo, os críticos já haviam notado certa influência de Washington Irving no escritor de *Contos de Biélkin* (N. Polevói em *Moskóvski telegráf* (*Telégrafo de Moscou*) e um crítico anônimo nos *Suplementos Literários para o Russo Inválido* em 1831). No entanto, a questão da influência direta de Irving em Púchkin continua em aberto.²⁷⁹ O próprio

²⁷⁴ АХМÁТОВА, Anna. (1998). *Собрание сочинений* (Coleção completa). Moscou: Elis Lac, pp. 13-43. [N. da T.]

²⁷⁵ A referência de V. Sipóvski ao conto de Klinger, *Le coq d'or*, como a fonte de *O Conto do Galo de Ouro* não possui qualquer fundamento. [N. da A.]

²⁷⁶ *The Alhambra, or the new Sketch Book* de Washington Irving (Paris: W. Galignani, 1832.) [N. da A.]

²⁷⁷ *Les contes de l'Alhambra, précédés d'un voyage dans la province de Grenade*; traduits de Washington Irving par A. Sobry (Paris: H. Fournier, 1832, vol. I-II). [N. da A.]

²⁷⁸ N° 1019, “recortado, sem marcações” (veja B. Modzalévski. Biblioteca de Púchkin). [N. da A.]

²⁷⁹ M. P. Aleksséiev provou que a *História da Aldeia de Goriúkhino* de Púchkin (traduzido para o português por Cecília Rosas) e *Uma História de Nova York* de Irving pertencem ao mesmo gênero (veja К истории села Горюхина (*A história da aldeia de Goriúkhino* – traduzido para o português por Cecília Rosas) em *Пушкин. Статьи и материалы* (Púchkin. Artigos e materiais) [Odessa, 1926. vol. 2]). [N. da A.]

Púchkin o menciona apenas uma vez em seu relato sobre a vida de John Tanner²⁸⁰ em 1836.

II

Washington Irving era muito popular na Rússia entre os anos 1820 e 1830. Diversas traduções de suas obras podem ser encontradas nas revistas mais conhecidas da época: *Moskóvski telegráf* (*Telégrafo de Moscou*), *Véstrnik Evrópi* (*O Mensageiro da Europa*), *Ateniêi* (*O Ateneu*), *Sin Otiétchestva* (*O Filho da Pátria*), *Teleskop* (*O Telescópio*) e *Literatúrniaia Gazeta* (*Gazeta Literária*). Por isso, tão logo publicados em Paris, os *Contos de Alhambra* se tornaram tema de debate em publicações russas.

A primeira resenha de *Les contes de l'Alhambra* apareceu na edição de julho do *Moskóvski telegráf* (*Telégrafo de Moscou*) em outubro de 1832.

Washington Irving já escreveu a *História de Colombo* e a *História da conquista de Granada*. Agora, nos descreve sua viagem a Granada, vê em Alhambra o símbolo de soberania e da presença dos mouros na Espanha e relata algumas lendas supersticiosas, que a imaginação espanhola retirou das ruínas do palácio mouro. No início, lê-se sobre a viagem de W. Irving pelo sul da Espanha; depois, uma minuciosa descrição de Alhambra. O autor vive em Alhambra por certo tempo e diferentes incidentes e encontros dão motivos para contar as velhas lendas, ou melhor, os contos maravilhosos sobre Alhambra. Ao todo, são sete contos: “O Astrólogo Árabe”, “A Lenda das Três Lindas Princesas”, “História do Príncipe Akhmed et Kamel ou o Pelegrino do Amor”, “A Herança do Mouro”, “A Rosa de Alhambra ou Pajem e o Falcão”, “Governador Manco e o Soldado”, “Duas estátuas”. O que dizer sobre eles? São todos espirituosos e muito divertidos, mas seria o mesmo se os contos russos fossem contados por franceses: é assim que Washington Irving narra seus contos mouros. Um deles, o pior, foi traduzido no *Telescópio*, mas muito mal. Os melhores, em nossa opinião, são: “O Astrólogo Árabe”, “O Pelegrino do Amor”, “Duas estátuas”, “O Pajem e o Falcão” e “A Herança do Mouro”. Tentaremos traduzir algum deles para os leitores do *Telegráf* (*Telégrafo*), do original em inglês (pp. 250-251).

A tradução de um dos *Contos*, sobre a qual o crítico do *Moskóvski telegráf* (*Telégrafo de Moscou*) deu um parecer negativo, foi publicada em setembro no volume nove do *Telescópio*: *Governador Manco de Alhambra*, a nova obra de Washington Irving. Em nota especial, o editor a definiu como “um conto popular espanhol por Washington Irving”.

²⁸⁰ John Tanner (1778-1850), figura importante da religião Mórmon. [N. da T.]

“História do Príncipe Akhmed al Kamel”, tradução de um conto do ciclo de *Contos de Alhambra*, prometida pelo crítico de *Moskóvski telegráf* (*Telégrafo de Moscou*), foi impressa nos números 21 e 22 da edição de novembro, com a seguinte observação:

Recebemos este conto acompanhado por uma carta, na qual o tradutor diz, entre outras coisas, o seguinte: “No número 14 do *Moskóvski telegráf* (*Telégrafo de Moscou*), o senhor menciona a intenção de traduzir para seus leitores um dos contos de *Alhambra*. O senhor poderia publicar no *Telegráf* (*Telégrafo*) o conto do livro que lhe envio e que já traduzi por completo? Gostaria de saber previamente se minha tradução merece ser publicada”.

Dessa maneira, sabemos que os *Contos* foram traduzidos integralmente para o russo logo depois de seu surgimento em edições inglesas e francesas. No entanto, por razões desconhecidas²⁸¹, não foi impressa.

Finalmente, no volume nove de *Bibliotieka dliá tchtênia* (*Biblioteca para Leitura*) (1835), no qual *O Conto do Galo de Ouro* saiu pela primeira vez, surgiu um artigo intitulado “Washington Irving”, traduzido da *Revue Britannique*. Nele achamos a seguinte caracterização dos *Contos de Alhambra*:

Os *Contos de Alhambra* pertencem mais diretamente à fantasia (o autor do artigo compara *Alhambra* com *As Crônicas da Conquista de Granada*); mas ali as lendas românticas são mescladas com anotações de viagem, que possuem o mesmo frescor e encanto do *Sketch Book*.

A maior parte dos *Contos de Alhambra* trata dos tesouros mouros escondidos. Nas cartas que Irving escrevera em Alhambra, frequentemente faz menção ao seu guia Mateo Ximenez, cujas histórias²⁸² anotou. No entanto, o próprio Irving revela seu método de “reconstrução” das lendas populares:

²⁸¹ Do ciclo de *Contos de Alhambra*, foram publicados: em 1835 na revista *Filho da Pátria* (nº 70), *Rosa de Alhambra*; em 1836, *Governador Manco* (“Quarenta e um contos dos melhores escritores estrangeiros”, Parte IX). A tradução completa de *Alhambra* foi publicada em 1879: *Washington Irving Путевые очерки и картины* (*Notas e imagens de viagem*) Traduzido do inglês por A. Glazunov (Moscou, 1879). Veja também: *Наследство Маэра и Арабский Астролог. Испанские Легенды* (*Herança Moura e o Astrólogo Árabe. Lendas espanholas*). *Obras de W. Irving* (aqui parece também ‘preço: 10 copeques’). [N. da A.]

²⁸² Carta de Irving escrita em Alhambra em 15 de março de 1828: “Recebi do meu guia muitos detalhes curiosos sobre as superstições que existem entre a gente pobre de Alhambra em relação às suas torres em ruínas. Transcrevi essas divertidas historinhas e ele me prometeu contar outras. Elas narram em sua maioria os mouros e a riqueza que aqueles enterraram em Alhambra e o surgimento de seus espíritos incomodados entre as torres e ruínas, onde eles esconderam o ouro” (*The Life and Letters of Washington Irving*. London, 1862. p. 435. Vol. I) [N. da A.]. Um dos “contos” de Ximenes (com referência a Irving), categorizado como “conto popular”, foi encontrado em *Письмах об Испании* (*Cartas sobre a*

Já tendo apresentado ao leitor a região de Alhambra, agora me debruçarei sobre a área das lendas maravilhosas que venho coletando com afínco, utilizando todos os contos possíveis e as alusões quase imperceptíveis, da mesma maneira que um arqueólogo usa as poucas letras legíveis de uma inscrição quase apagada, para reconstruir algum documento histórico (Veja o capítulo “Tradições Locais”)²⁸³.

Além da série de contos sobre os tesouros, no livro constam a lenda “História das três mais lindas princesas” e dois contos de magia paródicos: “A lenda do Príncipe Ahmed al Kamel” e “A Lenda do Astrólogo Árabe”.

III

O enredo paródico de *A Lenda do Astrólogo Árabe* é muito complexo, com acontecimentos milagrosos e todos os ingredientes de um conto fantástico pseudoárabe, o qual o próprio Irving define como “no estilo de Harun al Rashid”.

A lenda é bem longa, por isso vou me limitar a recontá-la em brevemente.

O idoso rei mouro Aben Habuz é atacado por inimigos; o astrólogo árabe Ibrahim, que se tornou conselheiro do rei, fala sobre um talismã com poder de advertir sobre ataques inimigos (galo e carneiro de cobre) e cria outro talismã com o mesmo propósito (um cavaleiro de cobre);²⁸⁴ os inimigos de Aben Habuz são derrotados; o talismã volta a funcionar novamente; os espiões encontram uma princesa dos Godos entre as montanhas; o rei se apaixona pela princesa; o astrólogo exige a moça como

Espanha) de V. P. Botkin (p. 412). Compare com W. Irving, *Путевые очерки и картины* (*Notas e imagens de viagem*). Moscou, 1979. p. 266. [N. da A.]

²⁸³ Em 19 de outubro de 1830, Irving escreveu de Londres: “terminei três contos de *Alhambra* e estou trabalhando em outros três. Dolgorúkov, que os leu finalizados, aprovou-os em sua resposta e, de acordo com seu conhecimento do país, dos lugares e do povo, ele é capaz de julgar a veracidade da cor local desse trabalho” (*The Life and Letters of Washington Irving*. 1862. p. 435. Vol. I.). [N. da A.]. Príncipe Dimitri Ivanovitch Dolgorúkov (1797-1867), filho do poeta I. M. Dolgorúkov, era então secretário da Embaixada Russa em Londres. Dolgorúkov e Irving tornaram-se amigos em Madri, onde aquele era adido do cônsul russo. Antes da sua carreira diplomática, Dolgorúkov escreveu poemas e foi membro do grupo “Lâmpada Verde”, em que conhecera Púchkin. Desde 4 de abril de 1820, Dolgorúkov foi funcionário graduado da Embaixada russa em Constantinopla (junto com C. I. Turguêniev e D.V. Dachkóv). Em 1821 ele retorna a São Petersburgo. Na carta de Púchkin a C. I. Turguêniev (escrita em Kichinióv em 21 de agosto de 1821) há menções a Dolgorúkov: “Lembranças a Tchú (D.V. Dachkóv), se Tchú se lembrar de mim, mas Dolgorúkov certamente se esqueceu de mim”. [N. da A.]

²⁸⁴ Em *As Mil e uma Noites* também há um cavaleiro mágico de cobre, mas com um significado diferente (veja *Conto sobre o carregador e as três moças*). Agradeço ao acadêmico U. Kratchkóvski por essa referência. [N. da A.]

recompensa por todos os favores prestados ao rei; o rei, que havia prometido recompensar o astrólogo, recusa; acontece uma briga entre o astrólogo e o rei; o astrólogo e a princesa descem para a moradia subterrânea do astrólogo; o talismã para de funcionar e se transforma em um simples cata-vento; os inimigos atacam novamente o “conquistador reformado” Aben Habuz.²⁸⁵

Nessa lenda, Irving usou material de suas obras históricas, sobre as quais ele trabalhou durante a estadia em Alhambra: *História da conquista de Granada* (1825), *Conquista da Espanha* (1835) e *Mahomet e os seus sucessores* (1850). O autor ficou conhecido por seus contemporâneos como um mistificador literário, que deu continuidade à tradição do *Grande Desconhecido*, de Walter Scott.²⁸⁶

Três anos antes do lançamento de *Contos de Alhambra*, publicou a *História da Conquista de Granada*. Esse livro pertence a um gênero difundido naquela época, chamado de crônicas históricas. A história é narrada por um autor fictício da coleção, o monge Antonio Agapida.

Sem aprofundar assunto tão complexo que é “A Lenda do Astrólogo Árabe” e sua ligação com o folclore espanhol e o chamado romance limítrofe²⁸⁷ (uma questão que demandaria uma enorme pesquisa), é preciso assinalar apenas que dessa crônica foram retiradas as personagens principais de “A Lenda sobre o Astrólogo Árabe”. A biografia de Aben Habuz, em muitos detalhes, repete a biografia de Muley Aben Hassan, pai de Boadbil, o último rei mouro. O astrólogo é um árabe-mágico anônimo que participou da defesa de Málaga. A princesa goda é uma prisioneira cristã, uma das esposas do rei Muley Aben Hassan.

A época na qual Púchkin leu os *Contos de Alhambra* de Irving pode ser datada como 1833. O rascunho de “O czar viu diante de si... (*Царь увидел пред собою*)”²⁸⁸ remonta àquela época. As primeiras dez linhas do esboço (que, até agora, não foram merecedoras de comentários) são, como estabelecemos, versos que “recontam” um

²⁸⁵ Mais precisamente, “conquistador que se afastou do trabalho”. [N. da A.]

²⁸⁶ Sir Walter Scott (1771-1832), romancista escocês, dramaturgo e poeta. [N. da T.]

²⁸⁷ Segundo uma apresentação do professor Asín Palacios, da Universidade de Madri, na Espanha, ninguém havia estudado as fontes dos *Contos de Alhambra* de Irving. [N. da A.]

²⁸⁸ Nos rascunhos de Púchkin este esboço se encontra entre *Ezerski* e o início da tradução de *Odisseia* (Caderno nº 2374, página 7). Publicado pela primeira vez com o título de *Опыт детского стихотворения (Ensaio de poema infantil) Русский архив (Arquivo russo, 1881, nº III, p. 473)*. Um texto mais completo foi publicado nas *Obras Completas de A.C. Púchkin*. Moscou- Leningrado, 1931. p. 257. Tomo 2. [N. da A.]

trecho de “A Lenda sobre o Astrólogo Árabe” e que Púchkin não utiliza em *O Conto do Galo de Ouro*.

Citarei os textos paralelamente:

<p>O czar viu diante de si / uma mesinha com um tabuleiro de xadrez. / E aqui, no tabuleiro de xadrez / soldados de cera ele dispôs / Em ordem ele os enfileirou. / Os bonequinhos parados de uma forma feroz, / com as mãos nos quadris e em seus cavalos. / Com luvas de tecido barato, capacetes emplumados / e sabre sobre o encosto...</p>	<p><i>Devant chacune de ces fenêtres était une table sur laquelle on avait rangé, comme des échecs, une petite armée, infanterie et cavalerie... le tout sculpté en bois. Le roi... s'approcha de l'échiquier sur lequel les petites figures de bois étaient rangées et vit... que'elles étaient toutes en mouvement. Les chevaux caracolaient et battaient du pied, les guerriers brandissaient leurs armes, on entendait... le son des trompettes et des tambours...</i> ²⁸⁹</p>
---	--

Essas figuras²⁹⁰ são representações mágicas das tropas inimigas, as quais, pelo toque de uma varinha mágica, ora saíam em debandada, ora começavam uma guerra entre elas e se destruíam. A mesma sorte acometeria o inimigo no avanço das tropas.

A proximidade da fábula do “conto popular” de Púchkin com a lenda de Irving torna-se evidente quando os textos são comparados:

<p>Em algum lugar no trigésimo nono reino, / no trigésimo país, / morava o glorioso czar Dadon. / Desde jovem, ele era terrível e sempre ofendia os vizinhos. / Mas antes de ficar velho, ele quis descansar / e viver em paz. / E, então, os vizinhos começaram a incomodá-lo, fazendo-lhe um mal terrível. / Para proteger suas fronteiras dos ataques, / ele foi forçado a manter um numeroso exército. / Os chefes militares não cochilavam, / mas estavam sempre atrasados: /</p>	<p><i>Il était une fois... um roi maure, nommé Aben Habuz... c'était un conquérant retiré des affaires, c'est-à-dire qu'après avoir, dans son jeune temps, mené une vie d'hostilités et de déprédations continuelles, maintenant qu'il devenait vieux et faible, il n'aspirait qu'à rester en paix avec tout le monde... à jouir en repos des domaines qu'il avait enlevés à ses voisins. Il advint cependant que ce monarque... eut à combattre de jeunes rivaux... Certaines parties éloignées de son territoire qui, dans les jours de</i></p>
--	---

²⁸⁹ Diante de cada janela havia uma mesa em que tinham armazenado, como o xadrez, uma pequena infantaria do exército e da cavalaria ... tudo esculpido em madeira. O rei aproximou-se do tabuleiro de xadrez em que as pequenas figuras de madeira estavam em linhas e viu ... que elas estavam todas em movimento. Os cavalos galopavam e batiam as patas, os guerreiros brandiam suas armas, nós ouvíamos ... o som das trombetas e dos tambores ... [N. da T.]

²⁹⁰ Tradução do trecho: “Em frente de cada janela havia uma mesa na qual estava colocada em ordem, como no xadrez, uma miniatura de exército, infantaria e cavalaria, talhadas em madeira... o Rei... se aproximou da mesinha de xadrez onde estavam colocados os bonequinhos de madeira e viu que todos eles começaram a se movimentar. Os cavalos galopavam e batiam os cascos, os guerreiros brandiam as armas e havia um som de tambores e clarins”. No rascunho de Púchkin: [Músicos] nos cavalos: / E em [diante da infantaria] / E [lanças, dardos brilham] [N. da A.]

<p>Esperavam ataques pelo sul, / mas, de repente, foram atacados pelo leste. / Resolveram aqui, mas já vêm do mar outras visitas destemidas / O czar Dadon chorou de raiva e / esqueceu-se de dormir. / Como poderia ser diferente numa situação dessas? /</p>	<p><i>sa vigueur première n'osaient broncher sous sa main de fer, s'avisèrent... de se révolter... Ainsi attaqué au dedan et au dehors, le malheureux Aben Habuz vivait... dans des alarmes perpétuelles, ne sachant de quel côté commenceraient les hostilités. Ce fut en vain qu'il bâtit des tours d'observation... et qu'il fit garder tous les passages par des troupes stationnaires... Fut-il jamais conquérant paisible et retiré plus tourmenté que le pauvre Aben-Habuz²⁹¹?</i></p>
--	--

A semelhança das situações é significativa.²⁹² As “biografias” do czar Dadon e de Aben Habuz coincidem. É importante lembrar que os protagonistas dos outros contos de Púchkin (Saltán, Elissei e outros) não possuem biografias.

<p>Então ele com um pedido de ajuda. / Dirigiu-se ao sábio, / astrólogo e eunuco. / E o sábio diante de Dadon / ficou em pé e tirou do saco o galo de ouro. / Ponha esta ave/sobre uma haste – disse ele ao czar. / – Meu galo de ouro / será seu fiel vigia: /quando tudo estiver calmo, / ele ficará sentado quieto. / Mas, se houver sinal de guerra vindo de algum lugar / ou outra desgraça inesperada ²⁹³, / de uma só vez meu galo levantará a crista, / começará a gritar agitando-se / e girará em direção aos inimigos. / O czar agradece ao eunuco, / prometendo dar-lhe montanhas de ouro/pelo favor. / Ele fala encantado: – Realizarei seu primeiro desejo / como se fosse meu.</p>	<p><i>un vieux médecin arabe vint à sa cour. En peu de temps il devint le conseiller intime du roi... Aben Habuz se plaignait... de la vigilance continuelle qu'il était forcé d'observer... l'astrologue lui répondit: « Apprends, ô roi, que... je vis une grande merveille... sur une montagne... on voyait la figure d'un bélier, sur lequel était un coq, l'un et l'autre en airain et tournant sur un pivot. Toutes les fois que le pays était menacé d'une invasion le bélier se tournait du côté de l'ennemi et le coq chantait ce qui avertissait les habitants de la ville qu'ils étaient en danger et leur indiquait le point vers lequel devait et diriger leur défense ». « Dieux est grand! » s'écria... Aben Habuz. « Quel trésor serait pour moi un bélier semblable... et un coq qui m'avertirait en cas de danger... Combien je dormirais plus tranquille...dans mon palais, si de telles sentinelles veillaient sur mon sommet ! »...</i></p>
--	--

²⁹¹ Era uma vez ... um rei mouro chamado Aben Habuz... que era um conquistador retirado dos assuntos, o que quer dizer que depois de ter, em sua juventude, levado uma vida de hostilidades e espoliações constantes, e agora estava velho e fraco, ele apenas desejava estar em paz com todo mundo ... para desfrutar de áreas de descanso que havia arrancado de seus vizinhos. No entanto, aconteceu que o monarca teve que lutar os jovens rivais. Algumas partes remotas do seu território que, nos tempos áureos não ousava vacilar sob sua mão de ferro, ameaçaram...de se rebelarem... Então, atacou dentro ou fora, o infeliz Aben Habuz vivia... em sinal de alarme permanente, sem saber de que lado iriam começar a hostilidades. Foi em vão que ele construiu torres de observação ... e que manteve todas as passagens pelas tropas estacionárias ... houve alguma vez um conquistador pacífico e excluído mais atormentado do que o pobre Aben Habuz? [N. da T.]

²⁹² Início usual do conto de fadas em francês. [N. da T.]

²⁹³ Provavelmente uma alusão à guerra civil. Ver “motim na capital” no rascunho. [N. da A.]

	<i>Donne-moi cette bienheureuse sauvegarde, et dispose des richesses de mon trésor²⁹⁴.</i>
--	---

No conto de Irving, o astrólogo apenas conta ao rei sobre o talismã de cobre na forma de um galo (mas constrói um cavaleiro de cobre).

É comumente aceito que o galo do conto de Púchkin está “vivo”. No entanto, a estrofe “De repente, ouviu-se um leve tinido” (o voo do galo de ouro) aparentemente contradiz essa ideia.

O galo no alto da haste / começou a vigiar sua fronteira. / Se algum perigo surgir ao redor, / o leal vigia como de um sono / se agita, levanta / e dirige-se para aquele lado. E grita: “cocó ri có! Pode reinar sossegado!” / E os vizinhos se acalmaram. / Não tinham coragem para combater. / Tal foi o rechaço que o rei Dadon / lhes deu de todos os lados.

Em Irving, os talismãs mágicos não falam (o galo e o cavaleiro de cobre). Em Púchkin, o galo de ouro fala de maneira irônica sobre o czar:

Um ano e outro passam em paz. / O galo fica sentado calmamente. / Certa vez com um terrível barulho / o czar Dadon despertou. / – Czar nosso! Pai do povo! – Exclama o voievoda ²⁹⁵ / – Majestade! Acorde, uma desgraça! / – O que houve, senhores? / – disse Dadon, bocejando. / – Quem está aí? Que desgraça é esta?! / O voievoda diz: / – O galo volta a gritar, / pavor e agitação em toda a capital. / O czar se dirige à janela, e sobre a haste / vê o galo se agitando	<i>Pendant plusieurs mois, la figure de bronze resta sur le pied de la paix... Un matin de très bonne heure, la sentinelle qui montait la garde sur la tour vient avertir le roi que le visage du cavalier de bronze était tourné vers Elvira... – Que les tambours et les trompettes sonnent l’alarme dans Grenade – dit le roi. – Que chacun prenne les armes²⁹⁶.</i>
--	--

²⁹⁴ “... um velho médico árabe veio ao tribunal. Em pouco tempo ele se tornou o conselheiro íntimo do rei... Aben Habuz reclamava...da constante vigilância que era obrigado a observar... o astrólogo lhe responde: “Aprenda, ó rei, que...eu vi uma grande maravilha...na montanha...nós podíamos ver a figura de um carneiro, sobre o qual havia um galo, ambos em bronze, que giravam sobre o eixo. Todas as vezes que o país foi ameaçado de uma invasão, o carneiro se virava em direção ao inimigo e o galo cantava de modo a advertir os moradores da vila que eles estavam em perigo e indicava a eles o ponto que deveriam conduzir sua defesa”. “Deus é grande!” exclamou...Aben Habuz. “Que maravilha seria para mim ter um carneiro desse tipo...e um galo que me alertaria em caso de perigo. ...Como eu iria dormir mais tranqüiloem meu palácio... se esses sentinelas vigiassem o meu cume”... Dá-me essa bem-aventurada salvaguarda e tenha as riquezas de meu tesouro. [N. da T.]

²⁹⁵ Chefe militar e governador de província na Rússia dos séculos XVI a XVIII. Originalmente, ela designava o principal comandante de uma força militar. A palavra aos poucos passou a se referir ao governador de uma província. [N. da T.]

²⁹⁶ Durante vários meses, a figura de bronze permaneceu no pé da paz ... De manhã bem cedo, a sentinela que estava de guarda na torre veio para avisar ao rei que o rosto do cavaleiro de bronze estava voltado para Elvira. .. - Que os tambores e as trombetas soem o alarme em Granada - disse o rei. - Vamos todos pegar as armas. [N. da T.]

virado para Leste. / – Não há por que esperar: mais rápido! / Povo, em seus cavalos! Mais rápido! / O czar mandou seu exército para Leste...	
--	--

O diálogo entre o czar e o *voievoda* acontece no plano do grotesco. O episódio análogo no conto de Irving, apesar do tom irônico da narrativa, não possui conotações semelhantes. Mais adiante, no conto de Púchkin, há um encaixe de um “episódio adicional” sobre os filhos do czar e sua campanha militar, ausente na lenda de Irving.

Em Irving, o exército do rei parte para as montanhas, lugar indicado pelo talismã, onde eles não encontram um inimigo sequer, mas sim a princesa dos Godos.²⁹⁷ Eles a levam até Aben Habuz.

e a donzela, / Czarina de Chamakhi, / radiante como a aurora, / calmamente vai ao encontro do czar /. [...] e subjugando-se a ela incondicionalmente, / encantado e admirado por ela. / Banqueteava com ela Dadon.

Em Púchkin a cena é bem mais complexa do que em Irving. O czar se apaixona pela czarina de Chamakhi sobre os cadáveres de seus filhos. E a última e mais significativa coincidência é vista no ajuste de contas:

<p>– Lembra? Em meu favor, / prometeu-me como amigo / meu primeiro desejo; / executar como se fosse seu. – Dá-me a donzela, / a czarina chamakhiniana.</p> <p>O czar ficou absolutamente perplexo. / – O quê? Ele disse para o velho, / – Ou o diabo entrou em você, / ou você endoidou. / O que tem na cabeça? / Eu, certamente, prometi, / mas há limite para tudo. / E para que você quer uma donzela? / Basta, você sabe, então, quem eu sou? / Peça-me qualquer favor. / O Tesouro ou o título de boiardo²⁹⁸, / um cavalo da estrebaria real / ou metade do meu reino. / – Não quero nada, / dá-me a donzela, / a czarina chamakhiniana / – diz o sábio em resposta. / – Você não receberá coisa alguma. / Você atormenta a si próprio, pecador / – Vá embora, enquanto está vivo; / Levem-no daqui!²⁹⁹</p>	<p><i>Voici – dit l’astrologue, la récompense que vous m’avez promise. Aben Habuz sourit à ce qu’il croyait une plaisanterie du vieillard ; mais quand il vit qu’il parlait sérieusement, sa barbe grise trembla d’indignation. – Fils d’Abou Agib – dit-il d’un air très grave, – que veut dire cette équivoque ? Tu sais que j’ai entendu promettre [...] Prends la plus forte mule de mes écuries ; forme sa charge des objets les plus précieux de mon trésor elle est à toi [...] – Qu’ai-je affaire de ton or, de tes richesses ? – dit l’astrologue, avec mépris. La princesse m’appartient de droit ; ta parole royale est engagée, je la réclame comme mon bien [...] La rage du monarque l’emportant sur sa prudence, il s’écria : – Vil enfant du désert, tu peux être savant dans plus d’un art, mais reconnais que je suis ton matre ; ne sois pas assez téméraire pour te jouer de ton roi. – Toi,</i></p>
--	--

²⁹⁷ Povo germânico originário das regiões meridionais da Escandinávia. [N. da T.]

²⁹⁸ Título atribuído aos mais altos membros da aristocracia russa do século X ao XVII. [N. da T.]

²⁹⁹ Resta-me ainda indicar os trechos de *O Conto do Galo de Ouro*, que estão mais próximos da lenda no manuscrito do que na versão impressa: (E coloca-o, você, para mim)

	<i>mon matre ! – reprit l'astrologue, – Mon roi. Le souverain d'une taupinière voudrait donner des lois à celui qui possède le livre de Salomon. Adieu... reigne sur ton petit royaume, et réjouis-toi dans ton paradis des fous...</i> ³⁰⁰
--	--

Em Púchkin, a recusa do astrólogo em aceitar os favores do czar e a exigência de possuir a czarina chamakhiniana não é motivada por coisa alguma. Na lenda de Irving, o astrólogo é mulherengo. Ele recusa a recompensa oferecida pelo rei, porque possui o livro mágico do Rei Solomon.

O desfecho de *O Conto do Galo de Ouro* se distingue fundamentalmente de sua fonte. Quando Aben Habuz não cumpre a promessa, o cata-vento mágico (o cavaleiro de cobre) simplesmente deixa de avisá-lo sobre os perigos que estão por vir. No conto de Púchkin, o talismã (o galo de ouro) é um instrumento de punição e o assassino do czar, o quebrador de promessas.³⁰¹

(em algum lugar no alto)
 (versão final)
 Todo ele, (como) enrugado,
 Com a barba grisalha
 (manuscrito)
 Todo ele (enrugado), como um cisne grisalho
 (versão final)
 Galo voou da haste,
 (do telhado) até a carruagem
 (manuscrito)
 O galo (no telhado do czar) da haste alta
 (vigia) começou a vigiar a sua fronteira.
 (versão final)

“Sur une montagne qui domine une ville considérable...on voyait la figure d'un bélier sur lequel était un coq [...] Une grande barbe lui descendait jusqu'à la ceinture [...] et ne put que perpétuer que ses rides et ses cheveux gris. Sur le sommet de la tour était une figure de bronze attachée sur un pivot [...] ». [N. da A.]

³⁰⁰ Aqui - disse o astrólogo, a recompensa que você me prometeu. Aben Habuz sorriu sobre aquilo que considerava uma piada do velho; mas quando viu que ele estava falando sério, sua barba cinza tremeu de indignação. - Filho de Abu Agib - disse ele em um tom muito sério, - o que significa esse equívoco? Você sabe que eu ouvi a promessa [...] Pegue a mula mais forte de meus estábulos; junte sua carga dos itens mais preciosos do meu tesouro, que será seu [...] - O que eu tenho que ver com seu ouro, suas riquezas? - disse o astrólogo, com desdém. A princesa é minha por direito; sua palavra real está comprometida, eu a reivindico como meu bem [...] A raiva do monarca prevalece sobre sua cautela, exclamou: - Filho vil do deserto, você pode ser sábio em mais de uma arte, mas reconheça que eu sou seu mestre; não seja imprudente de brincar com seu rei. - Você, meu mestre! - disse o astrólogo - Meu rei. O soberano de um montículo gostaria de dar as leis para aquele que possui o livro de Salomão. Adeus ... reine em seu pequeno reino e se contente com seu paraíso dos tolos ... [N. da T.]

³⁰¹ Convém salientar que em *O Conto do czar Saltán*, o desenlace tampouco coincide com o de sua fonte, e o fato de o czar, ao estar muito feliz, perdoar as irmãs más, de acordo com a observação de Sumtsóv, é uma característica “completamente estranha às variantes populares”. [N. da A.]

Púchkin, de certa maneira, “achata” o enredo copiado de Irving: alguns elos caíram fora e, como resultado, há incoerências no enredo e “falta de clareza”, notadas por estudiosos. Por exemplo, as “biografias” do astrólogo e da princesa não foram transportadas para a versão de Púchkin.

Diferentemente de outros contos populares de Púchkin, em *O Conto do Galo de Ouro* está ausente o herói tradicional do conto maravilhoso, dos milagres e das transformações.

É evidente que não foi o “estilo de Harun al Rashid” da lenda de Irving que atraiu Púchkin. Todas as motivações foram alteradas, a fim de se aproximar da “naturalidade”. Então, por exemplo, se o Aben Habuz de Irving dorme ao som de uma lira mágica, o Dadon de Púchkin dorme por preguiça. Na lenda, a guerra civil nas montanhas é motivada pela influência do talismã; em *O Conto do Galo de Ouro*, por uma causa natural, o ciúme.

Em Púchkin todos os personagens são rebaixados. Dadon, assim como Aben Habuz, é um “conquistador reformado”, mas o “pacífico” Rei dos Mouros é sanguinário, enquanto o czar é um déspota preguiçoso (o próprio nome do czar é tirado dos *Contos sobre Bova Korolévitch*, em que Dadon é o czar “malvado”). Em um dos primeiros poemas de Púchkin, *Bova*, Dadon é o nome do czar “tirano”, o qual Púchkin compara a Napoleão.

No conto de Irving, os personagens principais (o rei e o astrólogo) são paródicos. Púchkin é irônico apenas em relação ao czar, retratado de modo absolutamente grotesco.

O Conto do Galo de Ouro foi incluído pelo próprio poeta no ciclo de seus “contos populares”³⁰² (e geralmente analisado ao lado de outros contos maravilhosos puchkinianos). Carrega forte marca de “popularidade”.

A comparação do rascunho com a versão final de *O Conto do Galo de Ouro*³⁰³ mostra que o autor baixou o léxico durante o processo de reescrita, aproximando-se da linguagem popular.³⁰⁴

³⁰² Veja a lista no verso da última página da versão final. [N. da A.]

³⁰³ Rascunho do manuscrito *Caderno n° 2374* (Biblioteca Pública de Lênin em Moscou); o autógrafo final encontra-se na Biblioteca Pública de Saltikóv-Schedrin em Leningrado. Os rascunhos até hoje não foram estudados. Usou-se a transcrição apresentada por S. M. Bondi, a quem deixo meu agradecimento. [N. da A.]

³⁰⁴ Em 1832 N. M. Komóvski escreveu a N. M. Iazykóv: “Como um contista, Jukóvski se barbeou e se vestiu de forma moderna, enquanto Púchkin está de barba e com casaco de camponês” (*Mensageiro Histórico*. 1883, n° 12, p. 534). [N. da A.]

Mostraremos alguns exemplos:

O czar vai até a janelinha – bom, está na haste (manuscrito)
O czar vai até a janelinha – ele está na haste (versão final)

E agora? Dentre as montanhas altas – (manuscrito)
No meio das montanhas altas – (versão final)

Você (velho) sábio *perdeu a cabeça* – (manuscrito)
(Evidente) ou você *endoidou?* (versão final)

O czar *inflamou-se* – Também não (manuscrito)
Cuspiu o czar: Isto não! Assim, não! (versão final)

Bradou (o czar) e naquele momento (manuscrito)
Gemeu uma vez e morreu – (versão final)

A introdução de elementos folclóricos é motivada pelo gênero do conto popular: “exército batido, matança”, “Gorro de Sorótchinski”, “tenda branca”, o epíteto “de Chamakhi” (nos contos populares frequentemente aparece “A seda de Chamakhi”)³⁰⁵, etc. O início tradicional é retirado do folclore: “Em algum lugar, no trigésimo nono reinado...”.

A aparência falsa de conto popular serve para mascarar o sentido político. De maneira similar, no século XVIII, o gênero de conto “árabe” com frequência serviu de código para panfletos políticos ou sátiras. Assim, Derjavin chama o Senado de “o Divã”.

Iuri Tyniánov³⁰⁶ desvendou a dualidade do plano semântico em Púchkin:

Katiénin se sentiu ofendido por *Mozart e Salieri* por causa de sua dualidade semântica [...] e o *O festim nos tempos da peste* foi escrito durante a epidemia de cólera. A estrutura semântica da tragédia de costumes, baseada em material estrangeiro, estava repleta de materiais autobiográficos contemporâneos.³⁰⁷

³⁰⁵ “Selou aquele bom cavalo [...] e apertou doze cintos de seda de Chamakhi” (*Conto de Ivan, o Forte*). Depois das palavras (*Conto de Ivan, o Forte*) foi adicionado: “E no poema de Radischev *Bova*: “Sob o palanque traidor, coberto por tapetes, seda macia Chamakhiniana”. [N. da A.]

³⁰⁶ Iuri Tyniánov (1894-1943), escritor e formalista russo. [N. da T.]

³⁰⁷ I. Tyniánov. *Архаисты и новаторы* (*Arcaístas e inovadores* ()), p. 269. [N. da A.]

O *Conto do Galo de Ouro* contém uma série de alusões de caráter panfletário.³⁰⁸ No entanto, os elementos de “sátira pessoal” são minuciosamente codificados. Isso se explica pelo fato de Nicolau I ter sido o objeto da sátira.

A discussão entre o astrólogo e o czar tem traços autobiográficos. No rascunho, e mesmo depois na versão final, as alusões são extremamente claras. Temos no rascunho: “Mas com (czares) é ruim discutir”. Aqui a palavra “czares” é riscada e substituída por “o poderoso”: “Mas *com o poderoso* é ruim discutir.”³⁰⁹ Entretanto, no manuscrito final, Púchkin recupera a primeira versão: “Mas *com czares* é ruim discutir”. Na versão impressa, a alusão está novamente “codificada”: “Mas *com alguns* não é vantajoso discutir”.

Por sua vez, isso causou uma alteração do texto do final moralizante. Esse final Púchkin tomou de empréstimo de *O Conto da Czarina Morta* (*Сказку о мертвой царевне*): “O conto não é verdadeiro, mas há uma lição para nós: E para *alguns* até uma alusão”. Nessa colocação, a alusão se torna óbvia demais. Por isso, na versão final, o texto ganhou esta aparência: “O conto maravilhoso é uma mentira, mas nele há alusões³¹⁰. Uma boa *lição* para os bons *jovens*”.

O tema de *O Conto do Galo de Ouro* é o não cumprimento da palavra por parte do czar.

O czar, ao receber do astrólogo o galo mágico, promete realizar seu primeiro desejo:

Por este tipo de favor / Ele fala encantado / Realizarei o seu primeiro desejo / como se fosse meu³¹¹.

E quando a hora do pagamento chega:

³⁰⁸ Essas alusões, assim como as referências irônicas ao protagonista, o czar Dadon, levaram à hipótese de que *O Conto do Galo de Ouro* é uma “sátira política disfarçada”. Veja A. Púchkin, *Сказки (Contos)*. Edição, prefácio e explicações de A. Slonimski Moscou, Leningrado, 1930, p. 25-29 (edição para crianças); A. C. Púchkin. *Собрание Сочинений (Coleção completa)* Moscou, Leningrado, p. 331, Tomo VI (guia de Púchkin). [N. da A.]

³⁰⁹ Compare: “E novo czar, severo e *poderoso*”. [N. da A.]

³¹⁰ Em todas as edições de obras de Púchkin, depois da palavra “alusão” (*намек*), há uma vírgula (de acordo com o diário de Púchkin) ou um ponto de exclamação, mas não dois pontos, como no manuscrito final. [N. da A.]

³¹¹ “Dai-me esse paraíso, e peças a recompensa que quiserdes, mesmo que seja a metade do meu reino.” IRVING, W. *Narrativa de Alhambra*. Trad. Lilia de Barros Malferrari. Ed. Brasiliense, 1959. p. 125. [N. da T.]

O quê? – Ele disse para o velho / Ou o diabo entrou em você / Ou você endoidou / O que tem na cabeça? / Eu, certamente, prometi: / Mas há limites para tudo.³¹²

Esse trecho fica muito mais categórico no rascunho:

[às] [às] [minhas] [palavras] [de czar]
[Estou pronto para renunciar]

No rascunho, o astrólogo *exige* que o czar cumpra sua palavra:

Czar! Ele disse [você prometeu] atrevidamente
[Prometeu] [jurou] [a mim] [prometeu] [você]
[Você me deu], [isto] [infalivelmente]
[Desejo] meu primeiro desejo
[Você] cumpriria como se fosse seu
É mesmo? Digo a toda a capital

Aqui é curiosa a referência do astrólogo a “toda a capital” (opinião pública).

E, na ideia original, o eunuco – o qual Dadon ordena que seja expulso –, recrimina o czar:

[É assim que você paga]
[Disse o velho]

Em 1834, Púchkin sabia o valor da palavra do czar.

IV

A situação na qual Púchkin se encontrava em 1834 pode ser caracterizada pelo seguinte verso da *Genealogia do meu herói* (*Родословной моего героя*) (Ezerski)³¹³: “Perdoado e imobilizado pela benevolência”.

³¹² “– Que brincadeira é esta, ó filho de Abu Ajube? Vós bem sabeis a promessa que fiz [...], mas não ouseis elevar até ela, que é o deleite do meu coração, o vosso pensamento”. Op. cit., p. 127. [N. da T.]

³¹³ Outono de 1833. [N. da A.]

Até aquele momento, tornara-se evidente que o primeiro ato de benevolência do czar (a libertação da censura) levou, na prática, a uma dupla censura: do czar e em geral.

Depois da proibição de uma série de obras, em 11 de dezembro de 1833, O *Cavaleiro de Bronze* foi devolvido a Púchkin com comentários do czar, os quais forçaram o autor a anular o contrato com Smirdín.

O czar também manifestou sua benevolência ao dar a Púchkin, em 31 de dezembro de 1833, o título conhecido como *kammerjunker* da corte de sua majestade.

É certo que, por conta do título de *kammerjunker*,³¹⁴ Púchkin jamais perdoaria o czar até a sua morte.

A história das relações de Púchkin com a corte, depois de ter recebido o mais inferior dos títulos, assim como sua desavença com o czar sobre a censura de sua carta à esposa, foi suficientemente esclarecida numa série de trabalhos.

Em 25 de junho de 1834, Púchkin enviou uma carta a Benckendorff³¹⁵ com um pedido de afastamento. Ao requerimento de afastamento, antecedeu a censura da carta de Púchkin a sua esposa, entre 20 e 22 de abril. Púchkin escreveu:

Eu vi três czares: o primeiro ordenou que alguém tirasse meu boné e repreendeu minha babá por minha causa; o segundo *não gostava de mim*, o terceiro, apesar de me enfiar o título de *kammerjunker* na velhice, eu não trocaria pelo quarto: o ótimo é inimigo do bom. Veremos como nosso Sachka *poderá se dar bem com seu homônimo do clã czarino, eu não me dei bem com o meu*. Que Deus não o permita seguir meus passos, *escrever versos e brigar com czares!*

Aqui Púchkin sem dúvida se lembrou de seu poema “Minha genealogia” (Моя родословная) (1830):

O espírito da teimosia prejudicou a nós todos: / puxou a parentada em seu descomedimento, / com Pedro, meu antepassado não se entendeu / e por essa razão, foi por ele enforcado. / Que o exemplo dele nos sirva de lição. / O potentado não gosta de discussões.³¹⁶

³¹⁴ Rascunhos do artigo de Púchkin sobre Voltaire (1836), pesquisados por I. G. Ochsmann. [N. da A.]

³¹⁵ Alexander Carl Wilhelm Christoph von Benckendorff (1781-1844) foi um general russo e fundador da polícia secreta imperial russa durante o reinado de Nicolau I. [N. da T.]

³¹⁶ Compare com O *Conto do Galo de Ouro*: “Mas com o czar é ruim discutir” [N. da A.]

Púchkin amarra a história de suas relações com os czares às relações de sua família com a dinastia.³¹⁷ Sua carta foi entregue ao czar, o qual não teve vergonha de admitir isso, e deu “andamento a uma intriga digna de Vidocq³¹⁸ e de Bulgárin³¹⁹”.

Em seu diário, Púchkin conclui a nota sobre esse assunto com um duro ataque endereçado a Nicolau: “por mais que falem, ser um potentado não é para qualquer um”.

O monarca confirmou essa opinião de Púchkin ao incumbir Benckendorff de “explicar a ele todo o absurdo de sua conduta e como tudo isso poderia acabar...”. Benckendorff “explicou”, e Púchkin pegou de volta a solicitação de afastamento:

Estive deprimido recentemente; Enviei meu pedido de afastamento, mas recebi [...] de Benckendorff uma dispensa duríssima. Fiquei com medo e agora peço por Deus que meu afastamento não fosse concedido” (Carta a sua esposa, escrita na primeira metade de junho).

Ao dirigir-se a Benckendorff com o pedido de afastamento, Púchkin pede também que não proibam o seu acesso aos arquivos: o fato de que Púchkin, no momento de maior irritação contra o czar, ainda pediu para não proibirem o seu acesso aos arquivos demonstra o quanto isso era importante para ele e o quão terrível seria a possibilidade de uma recusa.

Desde o início dos anos 1830, o poeta queria que seus trabalhos históricos assegurassem não apenas seu conforto material, mas também suas relações com o czar e com a “alta sociedade”. Nem *Ievguêni Oniéguin*, nem *Poltava* ou *Borís Godunóv* poderiam lhe proporcionar uma posição social sem a qual a vida em São Petersburgo lhe parecia intolerável.

Ainda em 1831, Púchkin escreveu a Benckendorff:

não ousar e não desejo me apossar do título de Historiógrafo depois do inesquecível Karamzin, mas posso, com o tempo, realizar meu antigo desejo de escrever a História de Pedro, o Grande e de seus sucessores até Pedro III.

³¹⁷ Dinastia Románov é a segunda e última dinastia imperial e governou o Império Russo entre 1613 e 1917. [N. da T.]

³¹⁸ Eugène-François Vidocq (1775-1857) foi um criminoso e criminalista francês que inspirou inúmeros escritores, tais como Balzac, Victor Hugo e Edgar Allan Poe. [N. da T.]

³¹⁹ Faddei Venedíktovitch Bulgárin (1789-859), escritor russo cuja missão era popularizar as políticas de Alexandre e Nicolau I. [N. da T.]

Ele realmente ousou e desejou isso.

Não podemos nos esquecer da alegria com a qual informou a seus amigos mais próximos, Naschókin e Pletnióv, que o czar decidiu dar a ele o acesso aos arquivos para escrever a *História de Pedro, o Grande*.³²⁰

Essa questão tem uma grande importância na biografia de Púchkin.

Para ele, os anos de 1830 representaram uma época de busca de uma posição social. De um lado tentava ser um literato profissional e, por outro, refletir sobre a sua qualidade como um representante da aristocracia hereditária. O título de historiógrafo deveria permiti-lo sanar essas contradições.

Para Púchkin, tal título era inseparável da imagem de Karamzin, um conselheiro do czar e dignitário, que chegou à alta posição na corte devido a seus trabalhos históricos. No entanto, Nicolau I e sua equipe não tinham a intenção de que Púchkin desempenhasse um papel tão elevado.

Em fevereiro de 1834, A.N. Vulf escreveu em seu diário:

encontrei o poeta enojado com o czar, porque este o obrigou a vestir o uniforme, justo ele, uma pessoa que escreveu a História da rebelião de Pugatchóv e alguns novos contos maravilhosos russos. Ele afirma que voltará à oposição...³²¹

Essa é uma anotação bastante interessante, pois inclui a informação sobre a intenção de Púchkin de voltar à oposição, bem como a indicação de ele ter se sentido insultado especialmente enquanto autor de *História de Pugatchóv* e de contos maravilhosos russos.

Ao descrever em seu diário seu primeiro encontro com Nicolau após o recebimento do título da corte, o poeta menciona que falou com o czar sobre Pugatchóv (confirmando-se como historiógrafo³²²), mas não o agradeceu pelo título de *kammerjunker* (o que supunha uma clara violação das normas de etiqueta).

³²⁰ Carta a Pletnióv (de 28 de julho de 1831): “O czar me concedeu um serviço, mas não no escritório ou na corte, ou no exército. Não, ele me deu um salário, abriu-me os arquivos para que eu pudesse vasculhar lá e fazer nada além disso. É muito gentil da parte dele, não é?” (Carta a Naschókin em 3 de setembro de 1831). “E ...o czar... me concedeu um serviço ... quer dizer, ele me deu um salário e me deixou vasculhar os arquivos para composição da História de Pedro I. Deus salve o czar!” [N. da A.]

³²¹ L. Maikov. *Púchkin*. São Petersburgo, 1899, p. 208. [N. da A.]

³²² Ao descrever sua apresentação à grã-duquesa, Elena Pávlovna, Púchkin não se esqueceu de assinalar: “falou comigo sobre Pugatchóv”. [N. da A.]

Se levarmos em conta tudo o que foi dito, torna-se compreensível que Púchkin poderia interpretar a negação ao seu pedido de acesso aos arquivos como um gesto do “patrão despótico”, o qual, dessa maneira, pretendia destruir todos os seus planos. Púchkin passou todo o verão de 1834 sob a sombra da desavença com o czar. O poeta cedeu, mas, mesmo assim, não houve reconciliação.³²³

Em 25 de agosto, cinco dias antes da inauguração da Coluna de Alexandre, Púchkin foi embora de Petersburgo “para não assistir à cerimônia com outros *kammenjunks*”.

A partida de Púchkin da capital, praticamente às vésperas da solenidade, foi obviamente um ato de protesto. Uma nota a respeito disso, feita em seu diário três meses depois, mostra que sua atitude quanto a sua posição não havia mudado. De passagem por Moscou (8 e 9 de setembro), em carta a A. I. Turguêniev, comenta com ironia sobre sua carreira na corte: “sou grato a Plevói pela sua boa disposição em relação ao historiógrafo de Pugatchóv, ao *kammerjunker*, etc.

Em 13 de setembro, Púchkin chegou a Bóldino, onde planejava escrever.

A respeito disso, ele informa à sua esposa (em 15 de setembro): “eu gostaria de escrever algo, mas não sei se terei inspiração. ”

Mas o outono de Bóldino em 1834 foi o mais improdutivo para Púchkin. Além de *O Conto do Galo de Ouro*, ele não escreveu mais nada. A versão final data de 20 de setembro.

E em 26 de setembro, A. M. Iazykóv, que havia visitado o escritor em Bóldino, escreveu: “ele me mostrou a história de Pugatchóv [...], alguns contos maravilhosos em verso parecido com Ierchóv e a história da linhagem dos Púchkin”.³²⁴

Podemos supor que Iazykóv foi o primeiro a ouvir *O Conto do Galo de Ouro*.

O Conto do Galo de Ouro, que a crítica recebeu em silêncio, foi publicado pela primeira vez no volume de abril de 1835 da *Biblioteca para leitura*.

Púchkin não conseguiu escapar das suspeitas do censor. Nikítenko não deixou passar três versos do conto maravilhoso. Cito a nota presente no diário de Púchkin:

A censura não deixou passar os seguintes versos do meu Conto galo de ouro:

³²³ Púchkin menciona a discussão com o czar mais duas vezes: 1) na carta à sua esposa em 11 de julho: “recentemente quase fiz algo muito ruim: quase briguei com aquele. Fiquei com medo e também triste. Se eu brigar com esse czar, não vai ter outro. Mas eu não posso ficar zangado por muito tempo com ele, mesmo ele não estando certo”; 2) no diário: “22 de julho. Este mês foi muito tempestuoso. Por pouco não briguei com a corte do czar, mas tudo se acalmou. Entretanto, isso não vai passar em branco para mim”. [N. da A.]

³²⁴ *Istoricheski Véstnik* (O Mensageiro da História), 1883, p. 539. Tomo XIV [N. da A.]

*“Reine deitado de lado, / o conto maravilhoso é uma mentira, / mas há alusão:
/ uma boa lição para os bons jovens.”*

A era de Krassóvski voltou. Nikítenko é mais tolo que Biriukóv.

Aqui vemos os habituais ataques de Púchkin contra a censura (e talvez o desejo de preservar essas linhas pelo menos em seu diário). No entanto, o confronto com a censura não era uma novidade para ele. A versão final apresenta traços de uma censura prévia “do autor”. No trecho seguinte:

O czar chama o terceiro exército, / e leva para o Leste, / rezando para Elias,
o Profeta.

A última linha na versão impressa do texto foi modificada para esta versão:

Não sabendo se daria certo

Uma linha foi alterada no episódio da discussão entre o astrólogo e o czar. O czar, ao responder às exigências do astrólogo, diz:

E para quê você quer esta donzela? /Chega, será que sou alcoviteiro?

Essa linha jamais poderia ser apresentada a qualquer censor. A versão final é:

Chega, você sabe quem eu sou?

Finalmente, na linha que serve como chave de interpretação para segundo plano semântico desse “conto popular”:

Mas com *czares* é ruim discutir

O evidente ataque foi substituído por uma alusão velada:

Mas com alguns não é vantajoso discutir.

Assim, nas cartas a sua esposa (1834), Púchkin chama o czar de “aquele”.

O episódio dos filhos do czar, introduzido por Púchkin no enredo que retirou de Irving, divide *O Conto do Galo de Ouro* em três partes. Primeira parte: do início até o verso “O barulho cessou, e o czar adormeceu”; segunda parte: até a linha “Banqueteava com ela Dadon”; e a terceira vai desde “Finalmente, no caminho de volta para casa” até o fim.

Já vimos que a dualidade semântica no conto maravilhoso sobre a briga do czar com o astrólogo só pode ser desvendada tendo como pano de fundo os acontecimentos de 1834.

A primeira parte do conto maravilhoso, no entanto, também nos traz outra pressuposição. Isso se refere ao fato de que a caracterização da figura do czar acentua a preguiça, a inatividade e “o desejo de preservar suas glórias” (veja *A Lenda do Astrólogo Árabe*). Mais adiante esses traços somem por completo.

Púchkin nunca considerou Nicolau I preguiçoso e inativo. Mas sempre atribuiu tais traços a Alexandre I: “A nossa regra de czar: não faça o trabalho, do trabalho não fuja” (conversa imaginária com o imperador Alexandre I em 1822).

E, muito mais tarde, em 1830:

Soberano fraco e malicioso; / um calvo almofadinha, um inimigo do trabalho...

A biografia de Dadon, o “conquistador reformado”³²⁵, aproxima-se muito dessa imagem. É sabido que Alexandre, por suas inclinações místicas, se relacionou com maçons e também com profetas e videntes, e ao final de sua vida sonhava em se retirar para uma vida tranquila.³²⁶

Desde jovem ele era terrível [...] / Mas queria na velhice/descansar dos assuntos de guerra /arranjar um lugar tranquilo.

Púchkin deve ter se surpreendido com as semelhanças entre o caráter do rei em “A Lenda do Astrólogo Árabe” – “*un conquérant retiré des affaires*”³²⁷ – e sua opinião sobre Alexandre I.

³²⁵ Veja *К бюсту завоевателя (Ao busto do conquistador)*, 1829. [N. da A.]

³²⁶ Golytsin, Tatárinova, Krüdener e outros. Na véspera da batalha de Austerlitz, Alexandre I teve uma longa conversa com o eunuco Kondrati Sielivánov, o qual, de acordo com rumores em São Petersburgo, previu a sua derrota. [N. da A.]

³²⁷ Um conquistador, que se afastou para ter paz. [N. da A.]

A mescla de características de dois reinados certamente possuía o intuito de dificultar a decodificação do sentido político de *O Conto do Galo de Ouro*. Ninguém pensaria em procurar pelo “enérgico” e ainda jovem Nicolau I em Dadon – “o conquistador reformado” envelhecido.

A condição do manuscrito não contradiz de modo algum a nossa hipótese. O rascunho do começo do conto (até o verso: “enviou-lhe um mensageiro com reverências”) não foi preservado. As próximas seis linhas estão escritas no verso da capa do caderno (nº 2374)³²⁸, mas não é possível precisar a data.

Depois seguem as linhas de “Meu galo de ouro” até “O czar reina deitado de lado”. Elas foram escritas na página 15 daquele mesmo, caderno junto às obras do ano de 1833 e sete páginas depois do rascunho de “O czar viu diante de si...” (*Царь увидел пред собой*), o qual Púchkin, segundo o projeto original, talvez tivesse a intenção de incluir em *O Conto do Galo de Ouro*. Mas não há dúvida de que o rascunho do conto que começa com o verso “Um ano e outro passam pacificamente” até o fim, data de outono de 1834.³²⁹

Pode-se supor que o último conto de Púchkin não tenha sido escrito de uma só vez. Frequentemente deixava seus contos inacabados (*Conto sobre Iliá Múromets* (*Сказка об Илье Муромце*), *Em uma estação quente de primavera* (*Как весенней теплою порою*)) ou voltava a um mesmo tema mais de uma vez (*Bova*).

A parte de *O Conto do Galo de Ouro* que vai desde o início até a linha “Um ano e outro passam pacificamente” (*Год, другой проходит мирно*) pode ter sido escrita antes de 1834 com o possível intuito de satirizar Alexandre I. Nos rascunhos, o astrólogo é constantemente chamado de eunuco e de sábio chamakhiniano.³³⁰

Chamakhi foi anexada à Rússia em 1820. Por essa razão, a vingança do eunuco chamakhiniano contra o czar conquistador pode ser relacionada a esse evento por associação. Em 1834 tal esquema foi preenchido com “material autobiográfico”.

³²⁸ A colocação dessas linhas na capa do caderno indica claramente que esse trabalho foi escrito com interrupções. [N. da A.]

³²⁹ Ele foi escrito depois do poema *Он между нами жил* (*Ele vivia entre nós*), datado de 10 de agosto de 1834. [N. da A.]

³³⁰ Uma tentativa de se livrar totalmente de Chamakhi fica evidente na versão final:

A tenda se abriu... e a donzela

[Sobrancelhas pretas, de cara redonda]

[Czarina de Chamakhi]

A última linha foi substituída por “Sobrancelhas pretas, de cara redonda”, mas foi depois novamente recuperada. [N. da A.]

Assim, dois czares podem estar refletidos na figura de Dadon: um que “não gostava” de Púchkin e outro que lhe “concedeu o título de *kammerjunker* em idade avançada”.

8. COMENTÁRIO SOBRE O CONTO DO GALO DE OURO E O CZAR VIU DIANTE DE SI... (КОММЕНТАРИЙ «СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ» И «ЦАРЬ УВИДЕЛ ПРЕД СОБОЙ...»)³³¹

O rascunho do manuscrito de *O Conto do Galo de Ouro* foi mencionado pela primeira vez por V. E. Iakúchkin, em sua descrição dos manuscritos de Púchkin (*Velhos Tempos Russos Русская старина* 1884, p. 641 e 644, Tomo XLIII). A cópia final do conto maravilhoso está guardada na Biblioteca Pública da República Socialista Federativa Soviética Russa – RSFSR (*Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика*) em Leningrado.

Diferentemente dos outros contos maravilhosos do autor, *O Conto do Galo de Ouro* tem como fonte uma obra literária em vez de um conto popular, a “Lenda do Astrólogo Árabe” de Washington Irving. A coletânea em que essa lenda aparece se chama *The Alhambra or the New Sketch Book*. Foi lançada, em Paris, em junho de 1832. Simultaneamente, encontrou-se uma tradução em francês. Por ser muito próxima do original, mostra muito bem o tom irônico dos contos de Irving. Aparentemente, Púchkin usou a tradução e não o original. Na biblioteca do poeta, há justamente a edição francesa em dois volumes de *Alhambra*³³².

A “Lenda do astrólogo árabe” é um conto pseudoárabe e paródico, o qual Irving apresenta como uma lenda popular anotada por ele. No entanto, até uma rápida leitura dessa lenda nos convence de que ela não contém as características próprias da poesia popular.

Nos anos 1830, Púchkin estava muito interessado no folclore europeu – e em particular no folclore espanhol³³³ – e, caso tenha consultado as *Narrativas de Alhambra* porque lhe haviam sido recomendadas como uma coletânea de contos populares espanhóis³³⁴, deve ter-se decepcionado.

³³¹ АКХМАТОВА, Anna. (1998). *Собрание сочинений (Coleção completa)*. Moscou: Elis Lac, pp. 44-55.[N. da T.]

³³² Veja B. L. Modzaliévski. Biblioteca Púchkin: n° 1019. Irving W. *Les contes de l'Alhambra*; recortado, não há notas. [N. da A.]

³³³ O fragmento “Deus me enviou um sonho maravilhoso” pode ser relacionado ao ciclo de romances espanhóis sobre Rodrigo (veja o artigo de N. V. Iákovlev, *Пушкин и Саути (Púchkin e Sauti)*, na coletânea *Пушкин в мировой литературе (Púchkin na literatura mundial)*. [N. da A.]

³³⁴ Veja *Teleskóp (Telescópio)*, 1832, parte IX (setembro). [N. da A.]

Irving era conhecido por seus contemporâneos como um fraudador literário e satirista (autor de *Salmagundi*, *História de Nova Iorque* e outros), e os críticos frequentemente comparavam-no com Adisson.³³⁵

O tom e o conteúdo de “Lenda do astrólogo árabe” nos remetem aos *Contos do oriente*, um veículo comum de sátira política durante o século XVIII. Isso explica por que Púchkin voltou exatamente a essa fonte para a criação de um panfleto político, *O Conto do Galo de Ouro*³³⁶, incluído por ele na lista de seus “contos populares”³³⁷.

Mesmo que o autor nunca tivesse suspeitado de que a “Lenda do astrólogo” fosse “uma sátira direta”, o conto de Irving apresentou um bom material que poderia ser adaptado para uma obra de caráter panfletário (a “biografia” do rei mouro Aben Habuz: um conquistador reformado e pacífico que sonhava com a tranquilidade; um cata-vento que, mesmo sendo mágico, determinava as ações do rei; as revoltas em regiões periféricas; o monarca idoso que leva o seu país à ruína para atender aos caprichos de sua amante; a revolução que eclodiu na capital e, finalmente, o tema do czar que não mantém a sua palavra, no qual Púchkin tinha um interesse especial).

Púchkin utilizou o gênero do conto popular russo para alusões políticas e, ao fazer isso, continuou com a tradição de Radíschev³³⁸. O poema *Bova*³³⁹ de Radíschev contém ataques à monarquia. Como é sabido, Púchkin reconheceu os méritos desse poema, embora nele houvesse uma ausência de “caráter nacional”³⁴⁰.

O poeta começou a trabalhar na “Lenda do astrólogo árabe” inicialmente em 1833. Naquele tempo se refere ao rascunho de “O czar viu diante de si...”, escrito no mesmo tetrâmetro trocaico que *O Conto do Galo de Ouro*. Os dez primeiros versos desse rascunho representam uma parte da lenda de Irving não aproveitada por

³³⁵ Veja como exemplo uma resenha de *Alhambra* em *Revue de Paris*, p. 263-266, Tomos 5-6. [N. da A.]

³³⁶ A decodificação do sentido panfletário de *O Conto do Galo de Ouro*, assim como uma análise dos métodos que Púchkin empregou para a transformação da lenda pseudoárabe em um conto popular russo, é trabalhada em meu artigo *Último conto maravilhoso de Púchkin*, *Zvezdá (Estrela)*, 1933, n° 01). [N. da A.]

³³⁷ Veja a lista de Contos populares no verso da última folha do autógrafo de *O Conto do Galo de Ouro*. [N. da A.]

³³⁸ Um interessante exemplo de utilização do folclore em um trabalho de sátira política, o qual Púchkin talvez tenha conhecido, é a edição separada de um conto anotado pelos Irmãos Grimm, *Der Fischer und Seine Frau*, que, por conta dos acontecimentos de 1814, foi interpretado como uma biografia alegórica de Napoleão (o livro possuía o subtítulo *Eine Moralische Erzählung*). Como foi estabelecido recentemente, Púchkin utilizou a variante anotada pelos Irmãos Grimm para criar o *Conto do Pescador e o Peixinho*. [N. da A.]

³³⁹ Aleksandr Nikoláievitch Radíschev (1749-1802), escritor, poeta e filósofo russo. [N. da T.]

³⁴⁰ Veja o artigo de Púchkin, *Aleksandr Radíschev* (1836) [N. da A.]

Púchkin em *O Conto do Galo de Ouro*. Na lenda, as estatuetas (ou, como Púchkin as chamava, bonequinhas) eram representações mágicas dos exércitos inimigos, que ao toque do cetro mágico, ou fugiam ou começavam uma guerra interna e destruíam um ao outro. Então o inimigo agressor sofria o mesmo destino. Na obra de Púchkin, esse tema é mais complexo. A segunda metade do rascunho apresenta uma descrição de uma frota de brinquedo com as mesmas funções.

Em relação aos primeiros 28 versos da primeira versão de *O Conto do Galo de Ouro* – que estão faltando em *Álbum de 1833-1835* e não se sabe quando foram escritas –, pode-se apenas dizer que estavam finalizados, pois na versão final foram copiados com uma única correção (“eles andam” em vez de “rolam”; a eliminação do epíteto “chamakhiniano” tem um sentido especial que será explicado adiante) e sem sinais de pontuação – o que nos indica uma cópia rápida no lugar da criativa que algumas vezes encontramos na versão final de *O Conto do Galo de Ouro*.

O manuscrito dos próximos seis versos – localizado na contracapa, e por isso torna-se difícil datá-lo – assemelha-se com a versão final. O fato de que as correções do manuscrito estejam escritas com tinta diferente indica que elas foram feitas posteriormente.

Devemos notar que toda a versão final do conto foi grafada com a mesma tinta marrom desbotada. Podemos supor que Púchkin inseriu as correções no rascunho durante o processo de copiar. A palavra “ousadamente” (conectada com a linha “Czar, ele disse atrevidamente”; veja *Álbum de fotos*, p. 45) indica que na concepção original (quando Púchkin ainda chamava o astrólogo de sábio chamakhiniano), a identidade desse personagem era um pouco diferente.

Pelas palavras preservadas na tirinha de papel junto à lombada (“não”, “czar”) podemos considerar que o pedaço rasgado entre as páginas “5” e “6” (folha 16) continha o rascunho de alguns versos de *O Conto do Galo de Ouro* que nunca chegou até nós, assim como o rascunho do início do conto.

Sem dúvida há uma quebra na escrita do conto maravilhoso depois do verso “Resistiu de todos os lados”, porque o manuscrito na página 201 (veja *Álbum de fotos*, p. 41) foi escrito com uma tinta diferente da parte do texto rasgada.

O manuscrito reproduzido aqui desde o verso “Ano, outro passa calmamente” (folhas 20-23) até o fim do conto, indubitavelmente, representa a sua primeira versão, embora a condição do manuscrito não seja uniforme. Às vezes o poeta escreve uma

palavra qualquer, imediatamente a risca, escreve a mesma palavra e de novo a risca (veja o diálogo de Dadon com o *voievoda*³⁴¹). Alguns versos não estão finalizados (por exemplo, “O czar amavelmente”) ou falta verso rimado (“Não faz mal que este conto seja uma mentira”), e versos repetidos são indicados por um traço.

Alguns episódios foram refeitos duas vezes (o retorno de Dadon, a discussão entre o czar e o astrólogo) e até três vezes (o aparecimento da czarina de Chamakhi). Mesmo assim, o manuscrito do conto maravilhoso é muito parecido com a versão final. Púchkin não desvia do plano original, nem ao reescrever alguns dos episódios, nem ao passar o conto a limpo, mas apenas, ou introduz novos detalhes, ou descarta o que já foi escrito.

A primeira página do manuscrito é uma exceção, no que diz respeito a seu acabamento. Os versos que foram lá escritos sofreram uma mudança insignificante em comparação com o resto do texto do conto.

Na próxima página (202), a quebra na continuidade do sentido entre os versos “O czar não sabe por onde começar” e “O exército marcha dia e noite” é preenchida apenas na versão final, em que o verso “O czar não sabe por onde começar” é substituído por outro (“O czar está juntando o terceiro exército”) e dois versos novos aparecem: “E levando-o ao Leste/Não sabendo nada, se vale a pena”. Ou: “rezando para Elias, o Profeta”. Eles relacionam o episódio anterior com a campanha do czar.

O verso “O que é isso, ele fala”, que não está riscado no manuscrito, não foi colocado na versão final. Pode ser que o autor tenha percebido que essa mesma exclamação é encontrada no conto de Ierchóv³⁴² que havia acabado de ser lançado na época (no verão de 1834): *O Cavalinho Corcunda*.³⁴³ Isso também pode explicar a indecisão na escolha da paisagem. Os seguintes versos foram escritos duas vezes: “Ao mar o czar conduz o exército/O que então na beira ele encontra...”.

Evidentemente, a tenda da czarina deveria estar na beira do mar, mas depois Púchkin subitamente abandona a ideia e escreve: “Então, entre altas montanhas/Ele vê a (Branca) tenda de seda”.

Tenda, beira do mar, czarina-donzela (veja o episódio correspondente no conto de Ierchóv). A ordem do surgimento de temas distintos na primeira versão é diferente

³⁴¹ Chefe militar e governador de província na Rússia dos séculos XVI-XVIII. [N. da T.]

³⁴² Piotr Ierchóv (1815-1869), escritor, poeta e dramaturgo russo. [N. da T.]

³⁴³ É sabido que os primeiros quatro versos desse conto pertencem a Púchkin, o qual (de acordo com Smírdin) analisou cuidadosamente todo o conto. [N. da A.]

da versão final. Na primeira variante, é a seguinte: tenda, donzela, filhos. Já na versão final, temos: tenda, exército derrotado, filhos, donzela.

Um exemplo de como Púchkin refaz a temática folclórica está na cena do encontro de Dadon com a czarina de Chamakhi, a qual possui três versões:

1. Ele vê a (Branca) tenda de seda/Nesta tenda há uma donzela/A czarina (de Chamakhi).
2. (E) a misteriosa tenda (Branca) (de seda)/Abriu-se (e) (a) (Dadon) a donzela/Czarina Chamakhaniana/(Saiu) silenciosamente da tenda.
3. Abriu-se e a donzela/Toda brilhante (branca) e bonita/(Toda reluzente saiu da tenda)/(Rosada) (?) (como a aurora)/Silenciosamente cumprimentou o czar.

A primeira versão dessa cena é muito parecida com o *Conto de Ruslan Lazarevich*.³⁴⁴

A introdução do episódio dos irmãos (ausente na lenda de Irving), os quais aparecem apenas para morrer, pode ser explicada pela tendência satírica do conto maravilhoso e serve para acentuar a imoralidade do czar. Os irmãos rivais que se matam é um enredo conhecido na poesia popular de diferentes culturas.³⁴⁵ Igualmente, o cavalo que circunda o cadáver do guerreiro morto é um enredo que encontramos nas primeiras obras de Púchkin (“Cavalheiro abatido”, “Ruslan e Ludmila”), em que o cavalo *espera* pelo seu dono morto. Este último detalhe não foi incluído na versão final de *O Conto do Galo de Ouro*. Entretanto, nós lemos no manuscrito: “eles estão esperando por seus donos”.

A descrição dos príncipes mortos, “As madeixas negras se despentearam/Os braços brancos se abriram”, foi descartada por Púchkin, provavelmente, porque o estilo musicado desses versos quebra o tom épico do conto.

O episódio da tenda não apresentou grandes dificuldades para Púchkin, o qual, também nesse caso, fez uso de elementos do folclore russo. Por exemplo, um tradicional tema do conto maravilhoso: “Ela o pegou pela mão/E o levou para a sua tenda”, escritos sem uma única correção.

É característico que no conto menos fantástico de Púchkin a palavra “enfeitiçado” apareça apenas na versão final.

³⁴⁴ “E encontrou no campo aberto uma branca tenda, na qual estavam sentadas três moças lindas, filhas do czar Bugrigor. Tão lindas não há mais no mundo inteiro”. [N. da A.]

³⁴⁵ Veja, por exemplo, a balada inglesa *Lord Ingram and Chiel Wyet* (Child, *The English and Scottish popular ballads*. Boston. 1882-1891). [N. da A.]

A volta do czar remete à volta do duque em *Angelo*, sendo que no rascunho essa semelhança fica mais evidente do que na versão impressa (“eles se apressaram para recepcionar a donzela”; veja em *Angelo*: “as multidões do povo se *apressaram para encontrá-lo*”).

No manuscrito, Púchkin chama o astrólogo de “sábio de Chamakhi” e um “eunuco de Chamakhi” (nós encontramos esse epíteto também na versão final do conto), que foi excluído na revisão final, pois a vingança do sábio de Chamakhi ao czar-conquistador poderia ter sido interpretada como uma alusão política: Chamakhi foi anexada à Rússia em 1820.

Devemos, da mesma forma, citar exemplos de distração por parte de Púchkin em relação ao conto “Lenda do astrólogo árabe”. Irving descreve a aparência do astrólogo: “*Une grande barbe lui descendait jusqu’à la ceinture...*”³⁴⁶ e depois: “*Il ne put que perpétuer ses rides et ses cheveux gris*”³⁴⁷. Em *O Conto do Galo de Ouro*: “Com a barba grisalha”. Depois Púchkin se lembra de que eunucos não têm barba e muda para: “Todo enrugado, grisalho”, que se torna ainda mais fiel ao texto de Irving. Na versão final não há nem barba, nem rugas (“Todo, como um cisne, grisalho”).

Citamos um segundo fato: na lenda de Irving, o talismã (um cavaleiro de bronze), que tem a mesma função que o galo do conto de Púchkin, foi colocado sobre o telhado do palácio real. O galo de ouro fica em uma haste próximo à janela de Dadon. Entretanto, na primeira versão, nós lemos: “O galo voou da haste/(Do telhado) até a carruagem”, enquanto, na versão final, inicialmente era: “O galo está no telhado do czar/ Vigiaando...”.

Já episódio da discussão do czar com o eunuco passou por revisão mais minuciosa. Na primeira versão, ainda não existia a saudação benevolente de Dadon (de “Olá, meu pai” até “Venha mais perto, o que você deseja?”), que contrasta radicalmente com sua fúria, quando seu interlocutor teve a ideia de contrariá-lo. O eunuco se aproxima imediatamente e “atrevidamente” de Dadon com sua exigência. Na próxima revisão, essa fala é rebaixada e simplificada.

No geral, uma tentativa de rebaixar o léxico e aproximá-lo à linguagem popular é comum nas revisões dos versos de *O Conto do Galo de Ouro*. Por exemplo, o verso “Você (sábio) velho perdeu a cabeça”, na segunda elaboração do episódio da briga,

³⁴⁶ “A barba branca descia-lhe até a cintura”. (*Narrativas de Alhambra*. Tradução de Lilia de Barros Malferrari. Ed. Brasiliense, 1959. p. 111). [N. da T.]

³⁴⁷ “A única coisa que podia perpetuar eram suas rugas e cabelos brancos” (op. cit., p. 111). [N. da T.]

teve este aspecto: “Ou você endoidou?” O verso “O czar *inflamou-se*” também não foi modificado para “*Cuspiu* o czar: Isto não!”.

Púchkin não teve êxito imediato também com a resposta do czar. O poeta, ora acompanhava a fonte, “Você deveria ter me perguntado/ Por algo que eu poderia ter feito”, ora obrigava Dadon a desistir do cumprimento de sua promessa: “Das minhas palavras/Desistir eu estou pronto/”; depois imediatamente suaviza a recusa: “Minhas palavras de czar/(Provavelmente, “não foram esquecidas”) e/Eu não esqueci suas palavras/Estou pronto para cumpri-las. Então, finalmente, ele volta à primeira variante: “Eu, certamente, prometi,/Mas para tudo há limites”.

No verso “Mas com o czar é ruim discutir”, a muito óbvia alusão foi suavizada: “Mas com o poderoso é ruim discutir”. E, embora tenha aparecido novamente na versão final em sua forma original, acabou por ser completamente disfarçada nessa mesma versão: “Mas com alguns não é vantajoso discutir”.

O verso o qual finaliza o manuscrito, “Não faz mal o conto maravilhoso ser uma mentira”, foi descartado pelo poeta. Evidentemente, ao não encontrar uma rima adequada para a palavra “mentira”, Púchkin abandona completamente esse verso e o substitui por um final já pronto do rascunho de *O Conto da Czarina Morta*. Entretanto, a julgar somente por esse único verso, podemos concluir que, na concepção original, o final deveria ter o mesmo caráter moralizante e satírico que encontramos nos últimos versos: “o conto maravilhoso é mentira, mas nele há alusões/Uma boa *lição* para os bons *jovens*”.

9 ADOLFO DE BENJAMIN CONSTANT NA CRIAÇÃO DE PÚCHKIN («АДОЛЬФ» БЕНЖАМЕНА КОНСТАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА³⁴⁸)

I

A questão da influência do célebre romance *Adolfo* de Benjamin Constant na obra de Púchkin³⁴⁹ já foi analisada em estudos críticos puchkinianos. É sabido que o herói romântico de Constant foi um dos protótipos para Oniéguin. Entretanto, é necessário ressaltar que esse romance de Constant possuía uma influência consideravelmente maior e mais diversa na obra de Púchkin do que se pode pensar.

Adolfo tinha um significado especial para Púchkin, pois ele o vinculou a uma série de problemas literários com os quais estava trabalhando até o final dos anos 1820.

A obra foi escrita em 1807 e permaneceu inédita por um longo período. A primeira edição surgiu em Londres apenas em 1815 e a segunda, em Paris em 1816.

O romance de Constant imediatamente chamou a atenção do público leitor. Em 1817, Stendhal o chamou de “romance excepcional”. Sainte-Beuve³⁵⁰, ao relatar a sensação que *Adolfo* gerou naquela época, comparou esse romance com *René* de Châteaubriant³⁵¹.

Sismondi³⁵², na carta de 14 de outubro de 1816, que, segundo palavras de Sainte-Beuve, se tornou um comentário indispensável de *Adolfo*, escreve, entre outras coisas, o seguinte: “em *Adolfo* a análise de todos os sentimentos do coração humano é tão primorosa, há tanta *verdade* [itálico meu, A.A.] na fraqueza do herói, tanta inteligência nas observações, tanto vigor e clareza no estilo, que o leitor o lê com um

³⁴⁸ АХМÁТОВА, Anna. (1998). *Собрание сочинений (Coleção completa)*. Moscou: Elis Lac, pp. 56-96. [N. da T.]

³⁴⁹ N. P. Dachkiévitch (coleção *Памяти Пушкина (Memória de Púchkin)*). Kíev, 1899. p. 184-195); N. O. Lerner (jornal *Fala*, 12 jan. 1915); N. Vinográrov (*Пушкин и его современники (Púchkin e seus contemporâneos)*, edição XXIX. p. 9-15). [N. da A.]

³⁵⁰ Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) foi um crítico literário e uma das grandes figuras da história da literatura francesa. [N. da T.]

³⁵¹ Veja *Causeries du Lundi*, volume XI. [N. da A.]

³⁵² Jean Charles Léonard de Sismondi (1773-1842) foi um escritor nascido em Genebra. [N. da T.]

imenso prazer. Parece-me que ele me proporciona mais prazer, pois reconheço o autor em cada uma de suas páginas...”.

Como podemos observar, o caráter autobiográfico de *Adolfo*, por um lado, e, por outro, a fidelidade e a profundidade da análise psicológica de sua obra – o qual, posteriormente, recebeu o título de “pai do romance psicológico” – foram imediatamente reconhecidas. Em 29 de julho de 1816, Byron³⁵³ escreveu a seu amigo, o poeta Rogers³⁵⁴: “Eu folhee*ei* *Adolfo* e o seu prefácio, no qual há a negação de que os personagens sejam reais. Essa obra produz uma impressão penosa, mas é consistente com as consequências de quando alguém é incapaz de amar – uma condição, que talvez seja a pior de todas, exceto estar apaixonado por alguém”³⁵⁵.

O sucesso de *Adolfo* foi duradouro. Ainda no final dos anos 1830, Gustav Planche³⁵⁶ escreveu um longo prefácio para o romance; Balzac nos anos 1840 o cita em uma série de romances (*Memórias de dois recém-casados*, *Ilusões Perdidas*, *Beatriz*).

Adolfo muito rapidamente se tornou conhecido pelos leitores russos. Já em 26 de outubro de 1816, Viázemski escreveu de Moscou a Turguêniev: “Eu lhe enviei *Adolfo* com o jovem Apóstol-Muravióv”³⁵⁷.

A primeira tradução russa apareceu em 1818 com o título de “*Adolfo e Eleonora, ou o perigo das ligações amorosas, verdadeiro acontecimento*”, e foi impressa pela editora da província de Oriol.

Pode-se supor que Púchkin leu *Adolfo* assim que foi publicado, ao considerarmos a grande influência ideológica de Constant nas pessoas mais importantes daquele tempo³⁵⁸, inclusive por ter sido um escritor político e jornalista.

³⁵³ George Gordon Byron, ou Lorde Byron (1788-1824), poeta inglês. [N. da T.]

³⁵⁴ Samuel Rogers (1763-1855), poeta inglês. [N. da T.]

³⁵⁵ *The Life Letters and Journals of Lord Byron* de Thomas Moore. London, 1830. p. 309. [N. A.]

³⁵⁶ Gustave Planche (1808-1857), crítico literário francês. [N. da T.]

³⁵⁷ *Остафьевский архив* (*Arquivo de Ostafiévski*). Volume 1, página 60. [N. da A.]

³⁵⁸ Em 1870, Viázemski, ao se lembrar daquela época, escreveu: “Éramos alunos e seguidores da educação, que era proclamada da tribuna e em discussões políticas por tais professores como: Benjamin Constant, Royer-Collard e muitos outros associados a eles” (*Собрание сочинений* (*Coleção Completa*), Tomo X, página 291-292). Karamzin, os Turguêniev e os Viázemski leram *La Minerve Française*, a revista política de Benjamin Constant. Sobre a influência da visão política de Benjamin Constant em Púchkin, veja os artigos de B. V. Tomachévski: “Assuntos franceses nos anos de 1830-1831” (*Письма Пушкина к Е. М. Хумпово – Cartas de Púchkin a E. M. Khitrovo*). *Из Пушкинских рукописей* (*Dos manuscritos de Púchkin*). (*Literatura herdada*, 1934, n. 16-18, p. 284, 286, 288). No prefácio à sua tradução de *Adolfo*, Viázemski tenta ligar o romance com o tratado político de Benjamin Constant. Viázemski fala o seguinte sobre Constant: “O autor de *Adolfo* é forte, eloquente, mordaz e comovente. Na criação, assim como na expressão, na compreensão assim como no estilo, todo o seu

Como é sabido, os contemporâneos de Púchkin reconheciam na protagonista de *Adolfo*, a Madame³⁵⁹ de Staël³⁶⁰. A vasta popularidade desse nome na Rússia certamente deveria aumentar o interesse dos leitores pelo romance. Particularmente Púchkin, que estimava suas obras e menciona os seguintes livros dela: *Dix années d'exil* e *De l'Allemagne* no primeiro capítulo de *Oniéguin*. Púchkin tinha o dever de mostrar um grande interesse por *Adolfo*, pois em 1825 saiu em defesa da autora de *Delphine* e *Corrine* e ainda em 1831 caracterizou Madame de Staël em seu *Roslavliov*.

Em uma carta a Karolina Sobanskaia (janeiro-fevereiro de 1830), Púchkin escreve que o nome da protagonista de *Adolfo*, Eleonora, o remete a “uma leitura ardente de seus anos de juventude e a uma visão doce que já o seduzia naquela época”³⁶¹ (durante o período em que vivera em Odessa).

O interesse de Púchkin por *Adolfo* foi duradouro como o de seus contemporâneos.

Em 20 de dezembro de 1829 (ou seja, antes da publicação da tradução de Viázemski), Baratínski³⁶² escreveu a ele: “para mim, esta tradução é extremamente curiosa, metafísica e sensível, em se tratar de *Adolfo*: um romance mundano, para a nossa língua rudimentar³⁶³. Viázemski, no prefácio³⁶⁴ de sua própria tradução, confirma a sua relação de admiração pelo romance Constant e, ao enviá-la a E. M. Khitrovo, escreveu-lhe o seguinte: “a senhora amará este romance e ficará satisfeita

poder está na verdade. Ele é assim em *Adolfo*, é assim no oratório da tribuna, assim na história contemporânea, assim na crítica literária, em reflexões de visões superiores espirituais e no ardor dos debates dos panfletos políticos”. Para a influência sobre os Dezembristas dos tratados políticos de B. Constant, veja o livro de V. I. Semiévski: *Политические и общественные идеи декабристов* (*Política e ideias sociais dos Dezembristas*). São Petersburgo, 1909, de acordo com o índice. [N. da A.]

³⁵⁹ Anne-Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein (1766-1817), mais conhecida como Madame de Staël, romancista e ensaísta francesa. [N. da T.]

³⁶⁰ Viázemski, no prefácio “Do tradutor”, escreve que na confissão autobiográfica de Constant nós vemos “uma marca da conexão do autor com uma célebre mulher, que atraiu atenção do mundo todo para o seu trabalho”. [N. da A.]

³⁶¹ *Рукою Пушкина* (*Pelas mãos de Púchkin*), 1935, p. 184. [N. A.]

³⁶² Ievguêni Baratynski (1800-1844), poeta russo. [N. da T.]

³⁶³ *Старина и новизна* (*Antiquado e Novidade*). Livro 5, p. 47. É óbvia a semelhança entre esse comentário sobre *Adolfo* com definição da linguagem de *Adolfo* na nota de Púchkin sobre a futura publicação da tradução de *Adolfo*. Provavelmente, Viázemski comunicou Baratínski sobre o conteúdo dessa nota (que não havia sido publicada naquela época). [N. da A.]

³⁶⁴ Nesse prefácio, Viázemski escreve: “O meu amor a *Adolfo* se justifica pela opinião geral”. Viázemski nunca traduziu o último parágrafo do prefácio de Constant para a terceira edição de *Adolfo*. Ele provavelmente fez isso porque é neste parágrafo que Constant renega *Adolfo* e escreve: “O público provavelmente se esqueceu dele, se é que alguma vez já o conheceu”. Essa frase de Constant contradiz a opinião de Viázemski sobre *Adolfo*, como sobre o romance, “que afetou tão fortemente a opinião pública”. Além disso, isso poderia destruir *Adolfo* aos olhos dos leitores russos. [N. da A.]

porque o dediquei a um nome que é querido pela senhora, quer dizer, o nome de Púchkin”³⁶⁵; e em 1832 comunicou à sua esposa: “recentemente, em um baile, Madame Zavadóvskaia me disse que havia lido o meu *Adolfo* três vezes”³⁶⁶.

Nas anotações no diário de Nikítenko,³⁶⁷ há referências sobre *Adolfo* e que datam aproximadamente da mesma época. A influência da tradução dessa obra em *Herói do Nosso Tempo* – realizada por Polevói³⁶⁸ e já comprovada por pesquisadores – testemunha a impressão que o romance de B. Constant produziu em Lérmontov³⁶⁹. I. S. Aksákov³⁷⁰, um homem da geração posterior, numa carta enviada a seu pai em 1845, informa sobre a posição de A. O. Smírnova sobre *Adolfo*, que para ele era apenas um velho romance francês: “eu, sem mencionar nada à A. O., peguei emprestado dela um velho romance francês de Benjamin Constant, *Adolfo*, o qual ela colocava acima das nuvens”³⁷¹.

Púchkin guardava em sua biblioteca particular um exemplar da terceira edição de *Adolfo* (1824) que continha muitas anotações a lápis³⁷². Como consegui provar que nas páginas 61 e 104 havia observações à mão feitas por Púchkin, isso me permite supor que as outras anotações também foram feitas por ele.

II

A primeira referência que conhecemos de Púchkin sobre *Adolfo* se encontra no rascunho do texto do verso XIX de *Ievguêni Oniéguin* (estrofe XXXVIII, capítulo I):

³⁶⁵ *Русский архив* (Arquivo russo), 1895, Livro 2, p. 110. Usando o exemplar de *Adolfo*, que pertenceu a Khitrovo, Pletnióv comparou a tradução de Viázemski. [N. da A.]

³⁶⁶ *Звенья* (Ligaçã), Livro III, p. 175. [N. da A.]

³⁶⁷ “Alguns dias atrás eu li com prazer o célebre romance de B. Constant, *Adolfo*. Nele estão analisadas as reentrâncias no coração humano e foi mostrado o homem deste século com seus sentimentos egoístas, acrescentados de orgulho e de fraqueza, com elevados impulsos espirituais e atos insignificantes.” [N. da A.]

³⁶⁸ *Moskóvski telegráf* (O Telégrafo de Moscou), 1831, n. 1-4. Julgando pela resenha *Moskóvski telegráf* (Telégrafo de Moscou, 1831, Capítulo 41, p. 231-244) da tradução de Viázemski, Polevói conhecia artigos críticos franceses sobre *Adolfo*. Em sua resenha da tradução de *Adolfo*, Bulgárin escreveu: “A importância de *Adolfo* há muito tem sido apreciada por seu autor, assim como pelas pessoas com gostos refinados” (*Siévernaia ptchelá* (Abelha do Norte), 1931, n. 273). [N. da A.]

³⁶⁹ Veja: C.I. Rodziévitch. *Предшественники Печорина во французской литературе* (Percursor de Petchórin na literatura francesa). Kíev, 1913. [N. da A.]

³⁷⁰ Aksákov, I.S. (1823-1886) – poeta e publicista. [N. da T.]

³⁷¹ I.S. Aksákov. *Cartas*, Tomo I, p. 307-308. [N. da A.]

³⁷² B. L. Modzaliévski. Biblioteca de Púchkin. São Petersburgo, 1910, n. 813. [N. da A.]

(“Como Childe Harold sombrio, lânguido”), onde, no lugar do nome do protagonista, Púchkin escreveu “Como Adolfo”. Depois esse nome é encontrado na estrofe número XXII, no capítulo VII de *levguêni Oniéguin*³⁷³. *Adolfo* foi um dos romances que Tatiana leu na casa de Oniéguin, onde, pelas anotações nas páginas, descobriu o verdadeiro caráter de seu herói. Dessa forma, o próprio Púchkin apontou Adolfo como um dos protótipos de Oniéguin.

Em um rascunho ainda não publicado dessa estrofe (caderno 2371, página 67), o rol no qual Púchkin inclui *Adolfo* é extremamente interessante. Esta é a transcrição:

(Mesmo que) Saibamos que levguêni
Há muito tempo deixou de gostar de ler
(Com ele) (Entretanto) algumas obras de arte
Somente (ele) (com ele) (somente pelo hábito) levava consigo –
(As páginas nas quais refletiam) (os criadores)
(Corinne Staël) (dois, três) (romances)
W. Scott <ilegível> Adolfo
(Melmoth) (René) (Adolfo) de Constant
Todo o Scott dois, três romances
De René, ainda dois, três romances
No qual se refletiu o século
E o homem contemporâneo
É apresentado (tristemente) bastante apropriado...

Portanto, torna-se claro que, de acordo com o plano original de Púchkin, os “dois ou três romances” da estrofe XXII de *levguêni Oniéguin* eram *Melmoth* de Maturin,³⁷⁴ *René* de Châteaubriant³⁷⁵ e *Adolfo*³⁷⁶. Na outra revisão destes versos, Púchkin trocou Staël por Byron, mas os “dois ou três romances” não são denominados.

Em “Observação” sobre a publicação da futura tradução de *Adolfo*, realizada por Viázemski, Púchkin pela segunda vez compara o nome de B. Constant com o nome de Byron: “Benjamin Constant foi o primeiro a introduzir em cena aquele

³⁷³ Púchkin também menciona o nome de Constant no rascunho da estrofe V, do capítulo I de *Oniéguin*. Oniéguin poderia desenvolver um argumento: “Sobre Byron e Benjamin”. Turguêniev e Viázemski em 1817-1818 frequentemente chamavam Constant simplesmente de Benjamin. *Остафьевский архив (Arquivo de Ostafiévski)*, (volume 1). [N. da A.]

³⁷⁴ Charles Robert Maturin (1782-1824), escritor e clérigo irlandês. [N. da T.]

³⁷⁵ François-René de Châteaubriant (1768-1848), escritor, ensaísta, diplomata e político francês. [N. da T.]

³⁷⁶ A influência de Châteaubriant em Púchkin é fato consumado. Púchkin chamava *Melmoth* de “obra genial de Maturin”. A ideia de procurar o nome de Constant nos manuscritos de *levguêni Oniéguin* foi dada a mim por D. P. Iakubóvitch. [N. da A.]

personagem, posteriormente popularizado pelo gênio de Lorde Byron”³⁷⁷. Essa ideia de Púchkin foi reiterada por Viázemski: “O caráter de Adolfo é uma cópia fiel do seu tempo. Ele é um protótipo de Childe Harold e seus inúmeros sucessores”³⁷⁸. A comparação de Adolfo com os personagens de Byron tinha para Púchkin um sentido de fundamental importância.

Viázemski, na dedicatória a Púchkin, incluída em sua tradução de *Adolfo*, escreveu: “Aceite essa tradução de seu romance favorito” e “Nós dois frequentemente falávamos sobre a excelência dessa criação”. O fato de que esta “Dedicatória” foi escrita em janeiro de 1831, como foi esclarecido nas cartas de Viázemski a Pletnióv³⁷⁹, não significava que as conversas sobre *Adolfo* tinham relação com a tradução de Viázemski. É mais provável supor que precisamente essas mesmas conversas proporcionaram a Viázemski a ideia de ocupar-se com a tradução do romance de Constant.

Viázemski traduziu *Adolfo com amore* e trabalhou sobre uma obra relativamente curta por um longo período, e atribuía um significado extremamente importante à sua tradução³⁸⁰.

Em 20 de dezembro de 1829, Baratínski agradece a Viázemski pelo manuscrito da tradução que foi mandado a ele para sua apreciação³⁸¹. Apenas em 12 de janeiro

³⁷⁷ *Literatúrniaia Gazeta (Gazeta Literária)*, 1830, Volume I, n. 1, p. 8. [N. da A.]

³⁷⁸ “Prefácio” à tradução de *Adolfo*. Entretanto, está errado: *Adolfo* foi publicado em 1815, isto é, depois de duas canções de *Childe Harold* (1812), *The Giaour* (1813), *The Bride of Abydos* (1813), *Lara* (1814), e Byron leu *Adolfo* apenas no verão de 1816. A confusão de Púchkin e Viázemski explica, certamente, que eles leram *Adolfo* antes de conhecerem Byron. No entanto, eles podiam saber pelas revistas ou por pessoas que conheciam Constant que *Adolfo* foi escrito muito tempo antes da sua publicação. Em uma resenha extremamente hostil (*Moskóvski telegráf (Telégrafo de Moscou)*, 1831, Capítulo 41, p. 213-244) sobre a tradução de Viázemski, Plevói assinala esse erro cronológico, dizendo que isso demonstra a imprecisão da “verdade do que foi escutado, e nunca foi sentido”. Com isso, ele certamente faz alusão que Viázemski repetiu as palavras de Púchkin. Como se sabe, Púchkin conheceu Byron por volta dos anos 1820. A primeira menção de Byron na correspondência de Turguêniev e Viázemski data de 1819. [N. da A.]

³⁷⁹ Piotr Alexandrovitch Pletnióv (1792-1866), poeta menor e crítico literário russo. [N. da T.]

³⁸⁰ “Enquanto isso, em alguns dias eu lhe enviarei dois anexos para a minha tradução: uma carta a Púchkin e algumas palavras do tradutor”, escreveu Viázemski a Pletnióv em 12 de janeiro de 1831 (*известия отделения русского языка и словесности Академии наук (Novidades do departamento de língua russa e literatura da academia de ciências)*, 1897, Volume II, Livro I, p. 92). A dedicatória é datada: “Vila Merchérski 1829” (Região de Sarátov). Viázemski aparentemente queria estabelecer a sua primazia da tradução ao indicar essa data. [N. da A.]

³⁸¹ Em “*Antigo caderno de anotações*” de Viázemski há as seguintes anotações: 16 de julho de 1830: “O negócio agora é rever meu *Adolfo* e escrever o prefácio da tradução”. 22 de julho: “Reli alguns capítulos de *Adolfo*”. Em 25 de junho: “Hoje terminei de reler *Adolfo* junto com a carta”. Em 24 de dezembro: “Benjamin Constant morreu, mas isso eu havia pensado em enviar-lhe a minha tradução. No entanto, Turguêniev havia dito a ele que eu era seu tradutor”. [N. da A.]

de 1831, Viázemski pede a Pletnióv que passe para a censura a tradução de *Adolfo*, deixada em São Petersburgo com Jukóvski³⁸² e Délvig³⁸³, prometendo enviar a dedicatória em alguns dias (“Carta a Púchkin”) e o prefácio “Algumas palavras do tradutor”³⁸⁴.

Em 17 de janeiro de 1831, Viázemski enviou o seu prefácio a Púchkin de Ostáfiev até Moscou (talvez também a dedicatória) com o seguinte pedido: “Tenha a bondade de ler e reler com muita atenção e o máximo de cuidado o *que estou lhe enviando* [itálico meu, A.A.] e marque todos os pontos questionáveis. Eu não quero ser alvo de críticas, pelo menos não no prefácio. Mostre depois a Baratínski e devolva logo para mim. É necessário enviar para Petersburgo, a Pletnióv, a quem eu já escrevi a respeito no início da publicação de *Adolfo*”.

Aparentemente, Púchkin achou necessário fazer algumas correções no prefácio de Viázemski, pois em três dias ele respondeu: “Deixe *Adolfo* comigo, em alguns dias mandarei as observações necessárias”³⁸⁵. Por isso, podemos supor que houve a revisão ou até mesmo a colaboração de Púchkin, bem como considerar o prefácio como um resumo das conversas entre Púchkin e Viázemski sobre a obra. Com isso fica ainda mais provável, como já foi notado, que algumas ideias ditas por Viázemski no prefácio repetem as observações do poeta³⁸⁶.

³⁸² Vassíli Andréievitch Jukóvski (1783-1852), poeta russo. [N. da T.]

³⁸³ Antón Antónovitch Délvig (1798-1831), poeta e jornalista russo. [N. da T.]

³⁸⁴ Na carta citada acima, Viázemski apressa Pletnióv: “Meu *Adolfo* desapareceu sem notícias e enquanto isso Polevói, sempre pronto para qualquer sujeira, imprime o seu *Adolfo* no *Telégrafo*. Teria sido o meu manuscrito entregue à censura. Até que medida Viázemski estava irritado com o comportamento de Polevói é demonstrado no seguinte pedido: “Compare minha tradução com a tradução do *Telégrafo*. Deus nos livre se houvesse alguma semelhança. Mudarei com prazer, mesmo se arruinar a minha tradução, contanto que não pareça com a outra”. Na carta de 31 de janeiro Viázemski repete tal pedido. [N. da A.]

³⁸⁵ 20 de janeiro de 1831 (em uma nota contendo um comunicado da morte de Délvig). Púchkin poderia entregar pessoalmente as suas observações a Viázemski. Eles se encontraram em 25 e 26 de janeiro de 1831 (veja N. O. Lerner *Труды и дни Пушкина* (*Obras e dias de Púchkin*), São Petersburgo, 1910, p. 235). Em 31 de janeiro, Viázemski enviou a Pletnióv por Tomatchón “uma dedicatória” e um “prefácio”, copiados à mão por V. F. Viázemski e recebeu a autorização de Púchkin (*Несколько писем кн. П. А. Вяземского к П. А. Плетневу* (*Algumas cartas do príncipe P.A. Viázemski a P.A. Pletnióv*). *Изв. Отд. русск. яз. и слов. Акад. Наук* (*Novidades do departamento de língua russa e linguística*). Academia de ciências, 1897, volume 2, caderno 1. No comentário de Kozmin às notas de Púchkin sobre *Adolfo*, Volume IX, Capítulo II, 1929, p. 163) por engano, foi sinalizado que Viázemski enviou a Púchkin a fim de rever toda a tradução do romance de B. Constant. [N. da A.]

³⁸⁶ Comentário mencionado para a nota sobre *Adolfo* (Academia Editora, Tomo IX, Capítulo II, p. 163). [N. da A.]

Em seu prefácio, Viázemski diz que, ao traduzir *Adolfo*, teve o desejo de “apresentar” aos escritores russos o romance³⁸⁷. Certamente, Viázemski sabia que esses escritores poderiam ler o romance de Constant no original, e ele absolutamente não queria apenas lhes apresentar à obra, mas sim mostrar, com o exemplo de sua tradução, como o romance russo psicológico deveria ser escrito.

Quando falamos sobre a linguagem da prosa psicológica, temos em vista um aspecto daquela língua, a qual Púchkin chamava de “metafísica”³⁸⁸.

Púchkin acreditava que Viázemski era capaz de contribuir com o desenvolvimento dessa língua (“O príncipe Viázemski tem seu próprio estilo”) e, em 1 de setembro de 1823, aconselhou-o a se dedicar à prosa e a “criar uma língua russa metafísica”. Ainda em 18 de novembro de 1822, Viázemski escreveu a A. I. Turguêniev: “Estou trabalhando agora em algumas traduções da prosa francesa. Primeiramente, é um trabalho muito proveitoso para mim”³⁸⁹. Evidentemente, a tradução de prosa já naquela época parecia para Viázemski um método de enriquecimento da língua literária russa e, particularmente, a criação da prosa russa, ainda pouco elaborada e não muito autônoma. As queixas de Púchkin sobre a inexistência de uma prosa russa e o atraso da prosa em comparação com a poesia são bastante conhecidas³⁹⁰.

Ao enviar sua tradução de *Adolfo* a Baratínski para revisão, Viázemski evidentemente expressou sua opinião sobre a dificuldade de expor em russo todas as nuances de *Adolfo*, porque Baratínski respondeu-lhe o seguinte:

Sinto o quão difícil é traduzir o mundano *Adolfo* para uma linguagem que ainda não é usada na sociedade mundana, mas deve-se lembrar de que um dia falarão nela e que as expressões, que agora parecem rebuscadas, mais cedo ou mais tarde se tornarão comuns. Parece-me que não devemos ter medo de usar expressões não usuais. Com o tempo elas serão aceitas e entrarão na linguagem cotidiana. Lembraremos, que aqueles que falam russo, falam a língua de Púchkin, de Jukóvski e a sua própria, a língua dos

³⁸⁷ Bulgárin, ao citar tais trechos, ironicamente adiciona: “provavelmente não eram conhecedores da língua francesa” (*Siévernaia ptchelá* (Abelha do Norte), 1831, n. 274). [N. da A.]

³⁸⁸ Nós sabemos que Púchkin chamava de “metafísica” a linguagem capaz de expressar ideias abstratas. Entretanto, quando Púchkin discute sobre a característica metafísica de Nina Baratínski ou sobre a linguagem metafísica de *Adolfo*, ele certamente tem em mente a análise psicológica dessas obras. Nesse sentido, Viázemski chama *Adolfo* de representante “mundano, quer dizer, dos metafísicos práticos de nosso tempo” (Prefácio a *Adolfo*). [N. da A.]

³⁸⁹ *Остафьевский архив* (Arquivo de Ostafievski), Tomo II, p. 280. [N. da A.]

³⁹⁰ “Entre nós, não é a mesma coisa que na Europa – aqui os contos são raridade”, escreveu Púchkin a Pogódin em 31 de agosto de 1827. E ainda em 1831: “Na prosa nós temos apenas *História* de Karamzin. Os primeiros dois ou três romances surgiram dois ou três anos atrás” (*Roslavliov*). [N. da A.]

poetas, do que se deduz que não é o público quem nos ensina, mas nós que ensinamos o público³⁹¹.

Um ano antes que o prefácio de Viázemski fosse escrito, Púchkin, em uma anotação sobre a iminente publicação de *Adolfo*, escreveu: “Vai ser interessante ver se a caneta aguçada e experiente do príncipe Viázemski consegue vencer as dificuldades da *língua metafísica* [itálico meu, A.A.], sempre harmoniosa, *mundana* [itálico meu, A.A.] e amiúde inspiradora. Nesse sentido, a tradução será uma autêntica criação e um acontecimento importante na história de nossa literatura”. Aqui Púchkin, familiarizado com a tradução de Viázemski, ou em todos os casos com o seu método de tradução³⁹², expressava a mesma ideia de Viázemski no “Prefácio” e Baratínski nas cartas citadas. Ao falar sobre a língua metafísica de *Adolfo*, Púchkin se refere à criação de uma língua que desvenda a vida espiritual do homem. A própria expressão “língua metafísica”, Púchkin provavelmente tomou de empréstimo de Madame de Staël. Ela é encontrada em *Corinne*, no capítulo “De la littérature italienne”, o qual Púchkin, sem dúvida, leu cuidadosamente: “*les sentiments réfléchis exigente des expressions plus métaphisiques*”³⁹³.

Finalmente, surge uma dúvida: de que maneira o psicologismo de *Adolfo*, que surpreende os seus leitores tão fortemente, se distingue do psicologismo dos

³⁹¹ *Старина и новизна (Antiquado e Novidade)*, Livro 5, página 50 (itálico meu, A.A.) [N. da A.]

³⁹² Viázemski escreveu que ele “queria estudar, sentir a nossa língua, fazer as experiências, se não a tortura, de descobrir o quão perto ela pode aproximar-se de uma língua estrangeira” (Prefácio). Reclamações sobre o estado bruto da língua russa são frequentemente encontradas no *Caderno Anotações* de Viázemski. Por exemplo: “Nós reclamamos com razão sobre aceitar palavras estrangeiras na língua russa. Mas o que podemos fazer se a nossa mente, ao pegar emprestado alguns conceitos e nuances de outras línguas, não encontra as palavras necessárias em russo para suas expressões. Como, por exemplo, expressar em russo quais significados provocam em nós as palavras: *naive*, *serieux*. Sincero, simples, franco, tudo isso não expressa o primeiro significado da palavra; imponente, grave expressa o significado próprio do outro; e é por isso que nós, mesmo a contragosto, devemos dizer ingênuo, sério (*наивный, серьезный*). A última palavra entrou em uso. Nós não podemos perder de vista o fato de que as línguas ocidentais são herdeiras de línguas antigas e suas literaturas, que atinjam o mais alto grau de educação, e deveriam assimilar todos os tons, todas as nuances de um convívio refinado. Nossa língua provém, possivelmente, de pais nobres, mas pobres, que não podiam transmitir aos seus descendentes a literatura de uma sociedade refinada, o que era desconhecido para eles. A língua eslava é boa para serviços da igreja. Você pode rezar com ela, mas você não pode escrever romances ou dissertações políticas e filosóficas”. Quase ao mesmo tempo (1830), Púchkin chamou os poemas de Viázemski de metafísicos: “Os senhores podem facilmente reconhecer Glinka em seus elegíacos salmos da mesma maneira que reconhecem o príncipe Viázemski em suas estrofes metafísicas” (itálicos meu, A.A.). (Veja *Karelia* ou *A prisão de Marfa Ivanovna Romanova*). [N. da A.]

³⁹³ *Corinne*, volume VII, capítulo I. “De la littérature italienne”. Sobre a impossibilidade de expressar as ideias abstratas na língua russa, Staël escreveu no livro *Dix années d'exil*. Veja sobre isso no artigo de B. V. Tomachévski: “Espada” de madame de Stael” (*Пушкин и его современники*. Púchkin e seus contemporâneos, Edição XXXVI). [N. da A.]

romances contemporâneos a *Adolfo*, como o de primeira categoria (Staël, Châteaubriant) e os secundários (Cottin³⁹⁴, Krüdener³⁹⁵, Genlis³⁹⁶)? Em *Adolfo*, Constant foi o primeiro a mostrar a dualidade da psique humana³⁹⁷, a correlação consciente/inconsciente e o papel dos sentimentos reprimidos³⁹⁸ e desmascarou os verdadeiros motivos dos desejos humanos³⁹⁹. Por isso, *Adolfo* recebeu posteriormente o título de “pai do romance psicológico”.

Todas essas características de *Adolfo*, como é sabido, abriram caminho para inúmeros romancistas, sendo Stendhal um dos primeiros. Já em 1817, o autor escreveu: Dante, sem dúvida, teria entendido os delicados sentimentos que preenchem o extraordinário romance de Benjamin Constant *Adolfo*, se as pessoas tão fracas e infelizes como Adolfo existissem em sua época; mas para expressar esses sentimentos, ele deveria enriquecer sua linguagem. Assim como ele o deixou, para nós não serve... para a tradução de *Adolfo*⁴⁰⁰.

Em relação às manifestações de Púchkin sobre a linguagem metafísica de *Adolfo*, as anotações feitas pessoalmente nas margens do romance de Constant revelam-se especialmente interessantes para nós. Ao lado das palavras sublinhadas (na carta de Adolfo a Eleonora) : “*Je me précipite sur cette terre qui devrait s’entrouvrir pour m’engloutir à jamais, je pose ma tête sur la pierre froide qui devrait calmer la fièvre ardente qui me dévore*”⁴⁰¹ (p. 61), Púchkin escreveu : “Falso”.

³⁹⁴ Sophie Cottin (1770-1807), escritora francesa. [N. da T.]

³⁹⁵ Baronesa de Krüdener (1764-1824), escritora russa. [N. da T.]

³⁹⁶ Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, ou Condessa de Genlis (1746-1830), foi uma escritora e educadora francesa. [N. da T.]

³⁹⁷ Por exemplo: “Quase sempre, quando queremos ficar em harmonia com nós mesmos, transformamos em cálculos e regras as nossas fraquezas e inadequações. Esse subterfúgio nos satisfaz *aquela metade que é, por assim dizer, um outro espectador*” (p. 12). [N. da A.]

³⁹⁸ “Nessa necessidade havia indubitavelmente muita futilidade; mas não somente a futilidade deles: é possível que houvesse ainda menos do que eu suporia” (p. 7). [N. da A.]

³⁹⁹ “Conseguí me forçar a esconder em meu peito o menor sinal de descontentamento e todos os poderes de minha mente precipitaram-se ao criar uma alegria artificial. Esse processo teve um efeito inesperado em mim. Somos criaturas volúveis e no final vivenciamos aqueles mesmos sentimentos que começaram a se manifestar por fingimento” (p. 42). [N. da A.]

⁴⁰⁰ De Stendhal. *Roma, Nápoles e Florença*. Anotado em 4 de janeiro. Esta referência de Stendhal sobre *Adolfo* era, provavelmente, conhecida por Viázemski, o qual em 1833 escreveu a A.I. Turguêniev: “Gostei de Stendhal desde *Vida de Rossini* (*Остафьевский архив* (*Arquivo de Ostafiévski*), Tomo III, p. 233). *La vie de Rossini* publicado em 1823, III edição, *Roma, Nápoles e Florença* em 1826. [N. da A.]

⁴⁰¹ “Lanço-me a terra; quero que ela se abra e me engula para sempre; apoio a cabeça em uma pedra fria, para saciar a doença ardente que me devora...” *Собрание сочинений* (*Coleção completa*), P.A. Viázemski. p. 21. Tomo X. [N. da A.]

Púchkin entendeu a retórica hiperbólica dessa frase como a violação da “harmonia” da linguagem metafísica e essas lamentações no espírito da *Nova Heloísa* de Rousseau devem ter soado falsas nos lábios de um sedutor mundano.

O segundo exemplo é curioso, já que se trata de um caso de revisão do romance de Benjamin Constant por Púchkin e refere-se a uma das reflexões de Adolfo sobre a dualidade da personalidade humana, sobre as quais falei anteriormente. Na frase sublinhada: “*et telle est la bizarrerie de notre coeur miserable que nous quittons avec un déchirement horrible ceux près de qui nous demeurions sans plaisir*”⁴⁰², a palavra “plaisir” está riscada e “bonheur” está escrita nas margens. Tal correção atesta a exigência de exatidão das nuances do sentido⁴⁰³.

III

A contraposição de Adolfo frente aos personagens de romances do século XVIII encontrados no prefácio de Viázemski⁴⁰⁴ (“No século passado, ele teria sido apenas um louco com o qual ninguém teria se simpatizado”), já havia sido feita por Púchkin em seu inacabado *Romance em cartas* (1829), que não foi publicado por Púchkin em vida, mas que provavelmente Viázemski conhecia: “Ler Richardson me fez refletir. Que terrível diferença entre os ideais de avós e das netas! O que Lovelace⁴⁰⁵ e Adolfo têm em comum?”⁴⁰⁶ Assim, Púchkin menciona a

⁴⁰² “E qual é a estranheza de nosso coração miserável, que deixamos aqueles que continuam sem prazer com um sofrimento terrível” (Idem, p. 36). [N. da A.]

⁴⁰³ Tradução de *Adolfo* dada por Akhmátova relacionada ao volume 10 da conhecida coleção completa de obras de Viázemski. [N. da A.]

⁴⁰⁴ Príncipe Viázemski (1792-1878) fazia parte do grupo de karamzistas. Ele era irmão mais novo da esposa de Karamzin, que o tratava como se fosse seu filho. Embora ele não fosse muito talentoso, suas obras tinham o poder de ilustrar como era a vida do cidadão russo. Ele também escreveu poesia política a favor da liberação dos servos. (N. da T.)

⁴⁰⁵ Personagem do romance de Samuel Richardson *Clarissa, or, the History of a Young Lady*, publicado em 1748. [N. da T.]

⁴⁰⁶ Essa fala foi dita por uma representante da alta sociedade petersburguesa, o que nos faz acreditar que seu ideal era Adolfo. Neste mesmo *Romance em cartas*, a cena do encontro dos dois apaixonados em uma reunião social, nos remete muito à descrição em *Adolfo* (capítulo II). Em *Dubrónski*, (1832). A descrição sobre o comportamento “do homem mundano”, o príncipe Vereiski, que está visitando Troiekúrov também remete a *Adolfo*: “o príncipe estava animado com a sua presença, ele estava feliz e conseguiu algumas vezes chamar sua atenção com suas histórias interessantes”. Compare isso com *Adolfo*: “Eu... tentei milhares de maneiras de chamar a sua atenção. Trazia à tona conversa sobre assuntos interessantes para ela... estava inspirado por sua presença: consegui ganhar a sua atenção” (tradução de Viázemski). [N. da A.]

contemporaneidade de *Adolfo* três vezes no final de 1820: no capítulo VII de *Oniéguin* (1828), no *Romance em cartas* (1829) e na sua nota sobre *Adolfo* (1830). Viázemski repete essa afirmação no prefácio à sua tradução.

Outra coincidência entre os pensamentos de Púchkin e Viázemski sobre o romance refere-se às suas definições de gênero e estilo do romance. Púchkin chamou a linguagem de *Adolfo* de “mundana”. Compare com o prefácio de Viázemski: “Esta obra não é apenas um romance dos dias de hoje (*roman du jour*) similar aos últimos romances de salão”.⁴⁰⁷ Como vimos, Baratínski também chamou o romance de Constant de “mundano”.

Durante esse período, Púchkin estava interessado em criar um romance “mundano” ou uma novela contemporânea.

O *Romance em cartas* representa algo como uma coletânea das opiniões polêmico-literárias (e políticas) de Púchkin, entregue por ele aos quatro correspondentes, em que o autor, por meio de uma de suas heroínas, diz sobre os romances do século XVIII o seguinte: “Um homem inteligente poderia pegar um enredo pronto, as características dos personagens, corrigir o estilo e remover os absurdos, ampliar as alusões – e um romance perfeito, original emergiria. Diga isso ao ingrato R... por mim... Deixe-o bordar novos desenhos sobre uma velha tela, e que nos apresente numa pequena moldura um quadro da sociedade e das pessoas, que ele conhece tão bem”.

Nisso nós reconhecemos o método que o próprio Púchkin às vezes empregava (*Roslavliov*, “Senhorita camponesa”⁴⁰⁸ e “O pelham russo”). Então, vemos que para Púchkin (1829) o problema de criar uma novela “*mundana*”⁴⁰⁹ consistia em transformar um enredo pronto em uma obra concreta com material real e definido.

Indubitavelmente, o material para as novelas “mundanas” de Púchkin foi criado a partir das observações da vida e dos costumes daquela sociedade onde viveu após

⁴⁰⁷ Podemos identificar os tipos de romances que Viázemski chamava de “salão de visitas”: “Acabei de ler *Le Moqueur amoureux* de S. Gay: fraco, sem densidade, mas bom o bastante, um romance de ‘salão’” (Viázemski. *Antigo caderno de anotações*, Tomo IX, p. 126, 5 de julho de 1830). “Eu li *Granby*, *roman fashionable*. Ao se ler esse romance, você realmente pensa que está passando de um salão para o outro” (*Собрание сочинений (Coleção completa)*, Tomo IX, p. 142). Polevói, em sua análise destruidora da tradução de Viázemski, escrevia: “o romance de Constant é um fiel rol das cenas não inventadas da sociedade; nada mais” (*Moskóvski telegráf (Telégrafo de Moscou)*, 1831, Volume XLI, p. 535). [N. da A.]

⁴⁰⁸ Traduzido em português por Cecília Rosas em *Noites egípcias e outros contos* [N. da T.]

⁴⁰⁹ Itálico feito pela autora [N. da T.]

retornar de Mikháilovskoe. Deve-se lembrar de que, na literatura puchkiniana, constam indicações à natureza autobiográfica das novelas “mundanas” entre os anos de 1828-1829⁴¹⁰, mas isso, certamente, não exclui os reminiscentes literários.

O próprio tema da novela “Na esquina da pracinha”, em que o adultério e o destino de uma mulher que abertamente violou as regras da sociedade, sem dúvidas, indica tradições francesas⁴¹¹.

Em uma anotação sobre a iminente publicação da tradução de *Adolfo*, Púchkin, ao caracterizar o protagonista de B. Constant, cita a estrofe XXII (na época não publicada) do capítulo VII de seu *Ievguêni Oniéguin* e associa *Adolfo* a dois ou três romances.

Já era fato não negado
Que Eugênio há muito já não lia,
Como não era ignorado
Que desse veto ele excluía:
O autor de *Giaour* e de *Don Juan*
Obras que lia com afã,
E dois ou três romances mais
Que pintam os traços principais
Do homem de hoje e de sua vida –
Imoral, seco e egoísta,
O que um tanto está à vista,
E dado ao sonho, sem medida,
Além do mais, sempre a irar-se,
E por um nada aferventar-se.⁴¹²

Púchkin construiu o herói do fragmento “Na esquina da pracinha” parecido com o “filho de seu tempo”, pois isso fica evidente nas comparações seguintes. Vejamos um trecho da novela: “Ele é satírico, distraído”. Depois, *Adolfo* fala sobre si mesmo:

⁴¹⁰ *Путеводитель по Пушкину (Guia para Púchkin)*, p. 103-104, 252. [N. da A.]

⁴¹¹ A datação desse fragmento apresenta algumas dificuldades; o plano da novela (caderno 2282, p. 23) encontra-se no meio dos manuscritos de “Gassub” e próximo ao poema “Vamos, estou pronto” (24 de dezembro de 1829). O rascunho do começo do primeiro capítulo encontra-se na antiga “Coleção de Oniéguin”. Ele está escrito em duas páginas que a gendarmaria numerou (64 e 76). Como foi determinado por L. B. Modzaliévski, tais páginas foram arrancadas pelo próprio Púchkin do caderno 2371, em que se encontra (quase adjacente ao rascunho de Oniéguin) a continuação do primeiro capítulo e uma parte conhecida do segundo capítulo (p. 86, 87, 88, 89). Eles não poderiam ter sido escritos antes do verão de 1830 (veja B. V. Tomachévski. *Пушкин и романы французских романтиков (Púchkin e os romances românticos franceses)*. *Лит. Наследство (Herança da literatura)*, nº 16-18, p. 947). No caderno 2386, encontra-se (p.13 e 50) uma cópia revisada do texto do primeiro capítulo com uma nota de 24 de fevereiro, como G. O. Vinokur me mostrou. Ambos os escritos carregam traços de diversos estágios do trabalho. Tudo isso mostra que Púchkin escreveu esse trecho com intervalos: ele começou em 1830 (ou talvez até nos últimos dias em 1829), em 1832 (24 de fevereiro) reescreveu (e corrigiu), aparentemente com intenção de continuá-lo. [N. da A.]

⁴¹² PÚCHKIN, Aleksandr. In: *Eugênio Oneguín*. Tradução de Dário Moreira de Castro Alves. São Paulo: Ed. Record, 2010, p. 185. [N. da T.]

“Distraído, desatento, entediado”. E em outra passagem, temos: “Espalhei sobre mim a fama de uma pessoa frívola e maliciosa” (quer dizer, satírico). Mais adiante, Púchkin caracteriza Valerián Volótski assim (no rascunho original chamado simplesmente de Aleksei): “Ele não gostava de tédio, temia qualquer obrigação e valorizava acima de tudo sua independência egoísta”. Aqui, Púchkin tem em vista também algumas expressões de Adolfo: “Eu comparei minha vida tranquila e *independente* com uma vida de inquietação, pressa e sofrimento para qual a paixão dela me condenou”⁴¹³. Falta adicionar que ambas as características se referem a uma mesma situação.

Ao criar um herói contemporâneo “filho deste século”, um homem mundano, tão vaidoso e egoísta quanto Adolfo⁴¹⁴, Púchkin deu-lhe um caráter já pronto, explicando a seu modo, rebaixando e desmascarando, conforme as características do herói de B. Constant, dadas no capítulo VII de *Ievguêni Oniéguin*. Não é por acaso que Viázemski está aludindo a tal possibilidade em seu prefácio a *Adolfo*, o qual, como vimos, teve a colaboração de Púchkin: “O autor nos apontou por meio de um ponto de vista, as características específicas de Adolfo, que ao usá-las em outras circunstâncias, em uma outra idade, podemos facilmente adivinhar toda a sua sorte, não importa em qual cena de atuação ele estivesse. Consequentemente, é possível (sem dúvida graças ao talento de B. Constant) escrever ainda diversos Adolfos com diferentes idades e indumentárias”.

Entretanto, Púchkin não apenas transplantou o personagem de Adolfo para sua novela, como também colocou Aleksei na mesma situação na qual se encontrava o herói de Constant. Sabemos que, naquela época (e nunca nem mais cedo nem mais tarde), provavelmente em razão das circunstâncias da própria vida de Púchkin, os problemas de Adolfo interessavam-no intensamente. Um memorial a esse interesse é o poema lírico de 1829-1830, “Quando os seus jovens anos”, tão próximo ao tema e ao tom de *Adolfo*, bem como pela situação no fragmento “Na esquina da pracinha”.

⁴¹³ “Eu encontrava nesse tipo de sucesso o prazer do amor-próprio” (*Adolfo*, p. 65). Adolfo fala sobre o seu êxito social: “Os senhores o verão em diversas circunstâncias e sempre como a vítima da mistura de *egoísmo* e sentimentalismo que nele se misturavam”. Em 1836, Púchkin escreveu: “Os [escritores] de hoje gostam de representar o pecado como sempre e em todo lugar triunfante e no coração humano eles veem apenas duas tendências: *egoísmo* e *vaidade*”. Isso deixa claro o porquê, no final dos anos 1820, Púchkin considerou Adolfo um herói contemporâneo. [N. da A.]

⁴¹⁴ Epígrafe do primeiro capítulo: “Seu coração querido é uma esponja, embebedada de bile e vinagre”, certamente, serve de complemento da característica do herói. É notável então, a frase: “Nesse momento é necessário, para mim, ficar em casa...” – tinha o primeiro aspecto: “Nesse momento era necessário para mim ficar em casa e não lhe importunar com o meu mau humor”. [N. da A.]

O pouco que é conhecido por nós dessa obra nos permite afirmar que Púchkin aproveitou o enredo do romance *Adolfo* e algumas de suas motivações psicológicas enquanto trabalhava nessa novela. A diferença de idade dos amantes é reveladora. É a mesma diferença de idade na novela de Púchkin e no romance de B. Constant: Volótski tem 26 anos e Zinaída está com 36. Compare isso com *Adolfo*: “Ela é dez anos mais velha. Ele tem 26 anos”. Ao descrever a aparência de Eleonora, B. Constant escreve: “Famosa por sua beleza, embora de certa idade”⁴¹⁵. Temos no esboço original do capítulo I do fragmento de Púchkin: “Bonita, mas não mais jovem”. Como Eleonora, Zinaída perde a posição social à qual anteriormente pertencia, devido ao seu relacionamento aberto com o homem amado. Esse tema percorre todo o romance de B. Constant; no fragmento da novela de Púchkin, ele é indicado por uma frase: “Não saio por tanto tempo que fiquei completamente alheia à alta sociedade”. Devemos notar que as palavras: “mas sofri demais, já não sou jovem e a opinião da sociedade tem pouca influência sobre mim” estão sublinhadas no exemplar de Púchkin de *Adolfo*. Eleonora pede a Adolfo permissão para recebê-lo “no secreto refúgio no meio da grande cidade”. Justamente a mesma situação que abre a novela de Púchkin.

A narração dos acontecimentos anteriores à novela, resumida no segundo capítulo do fragmento de Púchkin⁴¹⁶, está muito próxima do desenvolvimento da ação em *Adolfo*: “O Conde P. logo percebeu minha relação com Eleonora” (*Adolfo*), “logo certificou-se da infidelidade de sua esposa” (“Na esquina da pracinha”).

Mas uma semelhança mais evidente é encontrada na descrição do rompimento de Zinaída com o marido. Adolfo espera que Eleonora não rompa com o Conde P., com quem ela deve ter uma conversa decisiva; depois aparece a seguinte frase, que é próxima ao texto puchkiniano: “de repente uma mulher me trouxe um bilhete (*un billet*), no qual Eleonora me pedia para encontrar-me com ela em tal rua, em tal casa, no terceiro andar”. Adolfo vai até Eleonora. “Tudo está rompido, disse-me ela...”. No trecho de Púchkin, Zinaída também, depois da conversa com o marido, “no mesmo

⁴¹⁵ A antecessora de Zinaída na obra de Púchkin é a Condessa Leonora D. em “O Negro de Pedro, o Grande”, que “não estava na flor da idade, mas era famosa por sua beleza”. [N. da A.]

⁴¹⁶ No manuscrito, o segundo capítulo começa com uma frase riscada: “Zinaída apoderou-se dele”. Aparentemente, Púchkin originalmente se propôs a expor com mais detalhes os precedentes. Em *Adolfo* essas frases sublinhadas são parecidas com as seguintes frases: “Eu era apenas um homem fraco, agradecido e escravizado...”; “Eu me submeti à vontade dela”. [N. da A.]

dia mudou-se do canal Inglês para Kolomna⁴¹⁷ e em um *bilhete curto*⁴¹⁸ informou sobre tudo a Volótski, que não esperava nada parecido”. Imediatamente depois disso, em ambos os romances de B. Constant e no fragmento da novela de Púchkin, seguem as descrições das suas angústias ao receber a notícia, que é extremamente importante para o entendimento dos caracteres dos dois heróis: “Aceitei o sacrifício dela, e a agradei por isso” (*Adolfo*). “Ele fingiu estar agradecido” (“Na esquina da pracinha”). Benjamin Constant e Púchkin falam quase a mesma coisa sobre o estado geral de seus heróis: “Ele nunca pensou em se amarrar a tais laços” (Púchkin); “Meus laços com Eleonora”, “Pois os laços, que arrastei por tanto tempo” (Benjamin Constant). Em seu exemplar de *Adolfo*, Púchkin sublinhou o final da frase: “a certeza de que nós devemos nos separar no futuro pode ser uma revolta *desconhecida contra os laços com os quais eu não podia romper, me corroía internamente*”.

A mesma situação no primeiro capítulo no fragmento de Púchkin pode ser explicada pela seguinte citação do romance de Benjamin Constant: “Passamos noites monótonas entre o silêncio e o descontentamento”. Compare-a com o seguinte trecho da novela de Púchkin: “Você está calada, não sabe o que fazer, você folheia os livros, me recrimina injustamente para poder brigar comigo...”.⁴¹⁹

Então, vemos que, no fragmento da novela “Na esquina da pracinha”, Púchkin reproduz o enredo de *Adolfo* (começando com o capítulo IV do romance de Benjamin Constant), colorindo com a sua posição o caráter do protagonista central. Volótski, de qualquer maneira, é privado daquela “declamação sentimentalista” que, nas palavras de um crítico francês, é típico de Constant.

Não podemos esquecer de que, para Púchkin, *Adolfo* era um herói byroniano (“Benjamin Constant foi o primeiro a introduzir aquele personagem, posteriormente tornado popular pelo gênio de Lorde Byron”). Consequentemente, ao revelar e interpretar *Adolfo* satiricamente, Púchkin, com isso, superava o byronismo em suas experiências prosaicas, assim como em *levguêni Oniéguin*.

⁴¹⁷ Inicialmente era: “Na ilha Vassiliévski”. Ambos correspondem ao terceiro andar em *Adolfo*. [N. da A.]

⁴¹⁸ Inicialmente lia-se: “de onde ela enviou uma folhinha para Volótski”. Em Constant há: *billet*, quer dizer, um pedaço pequeno de papel, uma pequena carta, um recado. [N. da A.]

⁴¹⁹ Veja também: “Ela nunca me deixou ir sem tentar me segurar” (*Adolfo*). “Você já está indo embora?” – disse a mulher com agitação. “Não quer jantar aqui? Não, eu dei a minha palavra”. “Jante comigo”, ela continuou, com uma voz carinhosa e tímida (“Na esquina da pracinha”). [N. da A.]

A avaliação satírica da psicologia do protagonista em Púchkin está, certamente, ligada à apreciação de sua posição social. Isso é muito importante porque as análogas apreciações satíricas no romance de Constant têm apenas um significado colateral. O significado social da orientação satírica no fragmento de Púchkin (“Na esquina da pracinha”) é revelado no tema da discussão entre Zinaída e Volótski. O tema dessa discussão consiste nas reflexões preferidas de Púchkin sobre a nova nobreza (“A aristocracia – interrompeu a pálida dama – o que você chama de aristocracia...”)⁴²⁰, que é repetida quase literalmente em outras duas novelas “mundanas” de Púchkin. “O que é essa aristocracia russa?” – pergunta um espanhol a Minski (“Os convidados se reúnem na datcha”⁴²¹); “Você sabe o que é a nossa aristocracia” – escreve Lisa a uma amiga (*Romance em Cartas*). Púchkin retrata Volótski como “o descendente de Riúrik”⁴²², que exige respeito da nova aristocracia.

Por isso Volótski fala com tanto desdém sobre “a filha daquele corista”. “A filha do corista”, certamente, pressupõe-se não a filha de algum cantor de igreja, mas uma

⁴²⁰ Caderno 2371, p. 68. [N. da A.]

⁴²¹ Casa de campo russa. [N. da T.]

⁴²² O sobrenome do herói de Púchkin revela sua posição social. Os príncipes de Volótski, um clã que se extinguiu na época de Púchkin, que começou a sua linhagem de Riúrik e dominava a cidade de Vok Kamski ou simplesmente Volók. Púchkin, que se interessava muito pela sua própria genealogia, naturalmente conhecia as famílias russas antigas e em 1830 menciona a extinção de muitas delas: “Conforme eu olho a meu redor quando leio crônicas antigas, lastimo a maneira com que as antigas famílias nobres foram destruídas...”. (Veja também: “Sinto muito de não haver mais os príncipes Pojarski / E quanto aos outros nem se ouve mais nada [Ezerski]”). Nas notas preparatórias para *Borís Godunóv*, os nomes da casa de Riúrik são tirados de Karamzin: “os príncipes Riúrik, do clã dos Chuiski, Sítski, Vorotínski, Rostóvski, Teliátovski e mais”; muitos deles são citados na própria tragédia: Chuiski, Vorotínski, Sítski, Chastunov (assim como Kúrbski, o “recém-nascido herdeiro”. Compare isso com o capítulo 10 de *Levguéni Oniéguin*: “Mas um grande poeta – sobre o Príncipe Dolgorúkov); o sobrenome Sítski é repetido em “Ezerski”. “E ele morreu, depois de transferir os Sítski”. Em o “O Negro de Pedro, o Grande”, nós encontramos o nome Rjévski, de quem é dito que ele descende de uma família de *boiardos*: seu sogro é *Lykov*; os supostos noivos de Rjévskaja Lvóv, Dolgorúkov, Troiekurov e Eliétski. (Púchkin escreveu sobre as origens de Eliétski no fragmento “Ao invés de Grandes Vantagens” (1830). Rjévskaja aparece novamente no enredo da história “Sobre o arqueiro e a filha do boiardo”. Certamente, não é por acaso que muitos heróis puchkinianos em obras não históricas 1829-1834 levam o sobrenome Riúrik, que não existia mais no século XIX ou a quem era possível nomear sem ofender ninguém, ex. *Eliétski*, *Minski*, o hussardo-aristocrata (“O Chefe da Estação”) e *Minski* (“Os convidados se reúnem na datcha”), o orgulhoso da família Riúrik, *Muromski* (“De amante à senhora”), o anglófilo que está falido. O príncipe Gorski (no manuscrito de “Na esquina da Pracinha”), *Troiekurov* novamente (*Dubrónski*) de quem se diz que veio de uma família nobre, e o príncipe *Vereiski* (a mesma obra), e a princesa Ieliétskaia (*A Dama de Espadas*) estão registrados no livro de Dolgorúkov *O Livro das Genealogias Russas* como traçando suas famílias desde Riúrik. Púchkin também menciona os sobrenomes descendentes de seu ancestral, Radcha. Veja *A Genealogia dos Púchkins e os Hannibals: Butúrlin*, um dos convidados de Chuiski, e *Butúrlin*, o qual, juntamente com Dolgorúkov, defendeu Pedro no senado (“O Negro de Pedro, o Grande”) e a matrona moscovita Povodova (“Um Romance das Águas Caucásicas”). Também descendendo de Radcha, o nobre moscovita Rojnóv é mencionado em *Borís Godunóv*. Então, nós vemos que a semântica desses sobrenomes fornece um material adicional para formular perguntas sobre a relação de Púchkin com a velha aristocracia. [N. da A.]

representante da nova nobreza, tão odiada por Púchkin. As estrofes do poema “Minha genealogia” (1830) (“Não cantava na igreja”), como sabido, são focadas no clã dos Razumóvski. São eles, aliás, que Púchkin tem em mente ao enumerar: “É risível ver nos netos insignificantes de confeitheiros, serviçais de oficiais, corista e soldado desertor – a arrogância do Duque de Montmorency⁴²³ e do primeiro barão cristão”, Clermont-Tonnerre (“Convidados reúnem-se na datcha”).

O chefe de Montmorency tinha o título de “primeiro cristão barão”. Compare isso com as *Notas* de Viguel: “Todos os filhos... de Ciril Gregórievitch “Razumóvski⁴²⁴ eram... arrogantes e inacessíveis... e consideravam-se os Montmorency russos” (caderno I, p. 303). Apesar de o retrato ficar somente no esboço, é possível reconhecer em Condessa Fuflygina outra representante da nova aristocracia formuladora dos costumes da sociedade petersburguesa, a Condessa M. D. Nesselrode⁴²⁵. Ela era uma inimiga pessoal de Púchkin devido a um epigrama que o poeta havia escrito sobre seu pai, ministro Gúriev. A característica que Púchkin deu a Condessa Fuflygina é muito similar à referência sobre a Condessa Nesselrode, dada pelos contemporâneos dela.

Volótski chama de aristocratas “aqueles que estendem a mão à Condessa Fuflygina”. Veja nas memórias de M. A. Korff: “O Salão da Condessa Nesselrode... era incontestadamente o primeiro de São Petersburgo; entrar em um lugar tão exclusivo representava um difícil problema... mas quem obtivesse lá um lugar conseguiria uma passagem aberta para o círculo mais elevado”. Fuflygina é gorda. P.A. Viázemski escreveu a A. Bugákov sobre Nesselrode⁴²⁶: “e de ombros largos, e peituda, e barriguda”. Fuflygina é uma corrupta, tola e insolente. Posteriormente, P. V. Dolgorúkov⁴²⁷ lembrou-se de Nesselrode como “uma mulher de mente limitada...

⁴²³ Henrique II de Montmorency (1595-1632, vice-rei da Nova França e governador de Languedoc. [N. da T.]

⁴²⁴ Ciril Gregórievitch Razumóvski (1728-1803), figura do Estado e representante do regimento de Kíev. [N. da T.]

⁴²⁵ Fuflygina não é mencionada nem na antiga coleção de Oniéguin, nem da continuação do fragmento de Púchkin no caderno 2371. Provavelmente, esse personagem foi introduzido por Púchkin apenas em 1832 na correção do conto (caderno 2386): isso é comprovado pelas correções nesse trecho do manuscrito. Em 1832, Púchkin viveu em Petersburgo e sua ligação com a Condessa Nesselrode já havia sido determinada. Nakhtchókin nos conta sobre o confronto de Púchkin com Nesselrode. Esse conflito aparentemente data do começo do ano de 1830. (Veja P.I. Barténiev. *Contos sobre Púchkin*, p. 42 e 111). [N. da A.]

⁴²⁶ Conde Karl Robert Nesselrode (1780-1862), diplomata do Império Russo e descendente de alemães. [N. da T.]

⁴²⁷ Piotr Vladímirovitch Dolgorúkov (1816-1868), historiador e publicista russo. [N. da T.]

corrupta, fofoqueira..., mas distingue-se por uma energia extraordinária, impertinência, insolência e através dessa insolência ela manteve todos da alta sociedade petersburguesa em obediência silenciosa e respeitosa”.

O elemento da “maledicência”, inerente ao gênero na novela mundana (veja, por exemplo, *Pelham*, de Bulwer⁴²⁸), sofre uma mudança funcional nas histórias inacabadas de Púchkin, ao adquirir uma tendência fortemente publicista.

Dessa maneira, essas novelas podem ser vistas como ilustrações das declarações programáticas de Púchkin feitas em seus artigos daquela época.

No que se refere às indicações de que as novelas “mundanas” de Púchkin (e em particular no fragmento de “Na esquina da pracinha”) seriam autobiográficas, dada a conhecida capacidade de Púchkin de encarnar qualquer escritor preferido, é muito fácil supor que na segunda metade de 1820, a essência mundana de Púchkin (a qual ele com muito esforço separou da sua personalidade criativa) encarnou-se no Adolfo mundano, entediado e à procura de independência. Confronte, por exemplo, o fragmento de Púchkin “Minha sorte está lançada. Vou me casar... com *Adolfo*⁴²⁹”. Por isso, se encontramos Adolfo em Oniéguin e Volótski, é porque esse Adolfo é Púchkin. Isso foi favorecido especialmente pela peculiaridade da compatibilidade da autobiografia do próprio *Adolfo*, que, semelhante aos elementos autobiográficos de *Werter*, deveria ter sugerido a Benjamin Constant a ideia de criar uma obra de natureza autobiográfica. No prefácio à terceira edição de seu romance, o próprio Benjamin Constant escreve: “o que acrescenta alguma verdade à minha história é que quase todas as pessoas que a leram, falavam comigo sobre si mesmas, como se elas fossem as personagens que já estiveram antes na situação do meu herói”.

⁴²⁸ Romance escrito em 1828 por Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton (1803-1873), escritor e político inglês.

⁴²⁹ Em um parágrafo depois da palavra “*bonheur*” escrito por Púchkin na margem de *Adolfo*, segue o discurso de Adolfo sobre a sua independência e lamentação sobre a sua iminente perda: “Comparei a sua vida independente e calma com a vida de inquietação e agitação. Dá gosto sentir-me livre, ir, vir, ausentar-me, voltar a não me preocupar com nada”. Em Púchkin (1830): “Estou sacrificando a minha independência, minha despreocupação, minha despreocupada e caprichosa independência... De manhã, me levanto quando quero, recebo quem eu quiser...” [N. da A.]

IV

Então, vemos que Púchkin, no final de 1820, se apoia parcialmente em *Adolfo* ao resolver o problema da criação não byroniana das características do herói contemporâneo.

A mudança na atitude de Púchkin em relação ao herói byroniano já poderia ser vista em *levguêni Oniéguin*.

Na literatura sobre Púchkin, as semelhanças entre Oniéguin e Adolfo foram mostradas repetidas vezes. Todas as convincentes comparações entre Oniéguin e Adolfo levam a uma conclusão: *Adolfo* foi uma das obras que proporcionou a Púchkin uma posição cética e realista em oposição a Byron.

É importante mencionar que a semelhança entre Oniéguin e Adolfo aumenta no final do romance de Púchkin e, em particular, de modo evidente no capítulo VIII (1830). Agora que temos inúmeros fatos que lançam uma nova luz na relação de Púchkin com *Adolfo*, podemos apontar, com certeza, ainda outras coincidências fundamentais entre o capítulo VIII de *Oniéguin* e o romance de Constant.

Começarei com as variantes do rascunho: “Superando sua natureza selvagem”. Compare este trecho com *Adolfo*: “*ce caractere qu’on dit bizarre et sauvage...*” (Este caráter, que dizemos estranho e selvagem). A última linha da estrofe XII tinha inicialmente este aspecto: “Queria ocupar-me com algo.”.

Adolfo também sonha com uma atividade⁴³⁰. Ademais, ao comparar o capítulo VIII com *Adolfo* é possível encontrar exemplos, mais próximos do que se havia feito até agora: o barão T. diz a Adolfo: “Você tem 26 anos, chegará à metade da sua vida sem nada começar, nada realizar”. No capítulo VIII de *Oniéguin*:

Vive sem alvo e atividade,
Aos vinte e seis anos de idade,
Oprime-o a inércia do lazer...⁴³¹

Mais adiante, Adolfo diz: “Lancei um longo e triste olhar sobre o tempo que passou e não voltará: recordei as esperanças de juventude... *minha inatividade me*

⁴³⁰ “Lamentava de não ter pelo menos uma área de atuação: não sendo atraído por nenhuma, eu reclamava de todas”. [N. da A.]

⁴³¹ PÚCHKIN, Aleksandr In: *Eugênio Onegin*. Tradução de Dário Moreira de Castro Alves. São Paulo: Ed. Record. p. 185. [N. da T.]

oprimia". Compare com o capítulo VIII: "É triste pensar que a juventude / Nos foi dada em vão...". Há uma semelhança também entre a mesma situação apresentada no capítulo VIII e no início do romance de Constant.

Um parente do herói, Conde P., cuja namorada atraiu as paixões de Adolfo, convida-o para uma festa. O príncipe N., marido de Tatiana, convida Oniéguin para a festa.

Adolfo, desejando ver Eleonora, olha constantemente para seu relógio.

"Oniéguin novamente conta as horas, / novamente ele não pode esperar o fim do dia".

"Finalmente badalou a hora em que Adolfo deveria ir até o conde".

"Soam as dez; sem mais demoras..."⁴³²

Adolfo sente um tremor ao se aproximar de Eleonora.

"Treme ao pedir para ver a princesa"⁴³³.

Mas o mais notável é que no capítulo VIII o dândi mundano Oniéguin inesperadamente se torna acanhado e tímido, assim como Adolfo quando ficou a sós com Eleonora.

No encontro a sós vem a frieza,
Sentam-se os dois por um momento.
Mas sente Eugênio impedimento
De por seus lábios se exprimir.
De mau humor, mal é capaz
De responder-lhe.⁴³⁴

Aqui Púchkin reproduz Constant quase literalmente: "*tous mes discours expiraint sur mes lèvres*" (todas as minhas falas morriam em meus lábios).

Oniéguin, assim como Adolfo, está indeciso em se declarar e envia uma carta. Para essa carta, Púchkin toma de *Adolfo* uma série de fórmulas e recorre a *ele* para a criação de uma linguagem das emoções amorosas:

Sei que meu tempo é definido,
Mas outro tanto eu viveria

⁴³² Ibidem, p. 216.

⁴³³ Ibidem, p. 216.

⁴³⁴ Op. cit., p. 216. [N. da T.]

Se de manhã fosse sabido
Que nesse dia eu vos veria⁴³⁵.

Compare com Constant : *“Je n’ai plus le courage de supporter um si long malheur, mais je dois vous voir s’il fault que je vive”*⁴³⁶.

Adolfo, depois de enviar sua primeira carta de amor a Eleonora, teme encontrar no sorriso dela qualquer traço de desdém. Compare com a carta de Oniéguin:

Que cruel gozo eu antevejo
Que talvez possa em vós causar!⁴³⁷

“O que eu quero?”, exclama Oniéguin. *Qu’est-ce que j’exige?* – pergunta Adolfo, ao declarar seu amor por Eleonora (capítulo III). No mesmo encontro com Eleonora, Adolfo diz: “a tensão que eu superei para falar com a senhora calmamente é testemunho de um sentimento *que a senhora poderia considerar ofensivo*” e pede a Eleonora que não o castigue agora que ela descobriu o segredo (quer dizer, seu amor). Essa parte está sublinhada no exemplar de Púchkin de *Adolfo*. Compare com “Carta de Oniéguin”:

Tudo pressinto: aborrecida,
Ouvireis minha explicação
Cava e secreta. Que irrisão
No vosso olhar será contida!⁴³⁸

A expressão “doces costumes”, utilizada por Púchkin duas vezes em declarações de amor⁴³⁹, a propósito está na “Carta de Oniéguin”, a frase “os doces costumes fui contendo⁴⁴⁰” encontra-se na mesma declaração de Adolfo a Eleonora (*Vous avez laissé naître et se former cette douce habitude*⁴⁴¹)⁴⁴².

⁴³⁵ Op. cit., p. 223. [N. da T.]

⁴³⁶ “Não tenho ânimo suficiente para sobreviver àquela tão prolongada infelicidade... mas me é necessário vê-lo, se eu devo ainda viver”. [N. da A.]

⁴³⁷ Op. cit., p. 222. [N. da T.]

⁴³⁸ Op. cit., p. 222. [N. da T.]

⁴³⁹ N. P. Dachkiévitch reparou que a “Carta de Oniéguin a Tatiana” lembrava alguns pensamentos nas declarações de Adolfo a Eleonora (veja capítulo III), mas não dá exemplos dessa semelhança importante, como nós vemos adiante, em relação ao “Convidado de Pedra”. [N. da A.]

⁴⁴⁰ Op. cit., p. 222. [N. da T.]

⁴⁴¹ Você deixou aparecer aquele doce costume. [N. da A.]

⁴⁴² Compare com “A Nevasca”: “Eu agi sem cuidado, entreguei-me ao doce costume de te ver e escutar a senhora diariamente”. Púchkin remete o leitor à *Nova Eloisa* de Rousseau (“Maria Gavrílovna se lembrou da primeira carta de St. Preux”). Entretanto, na primeira carta de St. Preux não há a expressão “doce costume”. [N. da A.]

E, finalmente, a carta de Adolfo a Eleonora (capítulo III), a segunda metade da qual foi sublinhada a lápis no exemplar de Púchkin de *Adolfo* (desde as palavras “*Tout près de vous*” até o fim), contém um trecho muito próximo à “Carta de Oniéguin”, escrito em 3 de outubro de 1831⁴⁴³.

Vossos joelhos cingirei, Aos vossos pés já soluçantes Promessas, votos eu farei E tudo o que seja prestante, Mas com fingida frialdade Componho a voz e meu olhar... ⁴⁴⁴	Lorsque j'aurais un tel besoin de me reposer de tant d'angoisse, de poser ma tête sur vos genoux, de nonner un libre cours à mes larmes il fault que je me contraigne... (Cap. III).
--	--

Todas essas comparações⁴⁴⁵ devem ser observadas como uma transferência, por Púchkin, da terminologia psicológica dos sentimentos de *Adolfo* em *Ievguêni Oniéguin*.

V

As experiências com os gêneros, que caracterizam os trabalhos de Púchkin no final dos anos 1820, seguem direções diferentes.

Podemos dizer agora que Púchkin trabalhou sobre o gênero de suas pequenas tragédias românticas precisamente no final dos anos 1820. É bastante perceptível que encontramos a influência simultaneamente de Byron e Constant também em uma de suas tragédias, “O convidado de pedra”. Dessa maneira, *Adolfo* foi utilizado por Púchkin ainda em mais uma direção em sua busca de gênero. De um lado, o romance

⁴⁴³ Pouco antes disso, aparentemente em setembro, saiu *Adolfo* de Viázemski. Em “Os trabalhos durante os dias” de Púchkin, N. O. Lerner erroneamente diz que a tradução de Viázemski foi publicada em março de 1831 (LERNER, N. O. *Собрание сочинений* (Coleção Completa), p. 238). A primeira parte da tiragem saiu no início de junho, a tiragem toda em novembro. Veja GILELSON, M. N. com P.A. VIÁZEMSKI, 1969, p. 182. [N. da A.]

⁴⁴⁴ Op. cit., p. 222. [N. da T.]

⁴⁴⁵ “Quando necessito descansar depois tanto abalo, colocar a cabeça em seus joelhos, deixo minhas lágrimas correrem livremente, devo me forçar a superar...”. [N. da A.]

satírico *levguêni Oniéguin*, de outro, a novela *psicológica* “Na esquina da pracinha”, do terceiro, a tragédia romântica “O convidado de pedra”.

As coincidências entre a carta de Oniéguin (“Sei que meu tempo é definido...”⁴⁴⁶) com o texto de *Adolfo* foram citados antes. O mesmo texto de *Adolfo*, Púchkin adaptou para “O convidado de pedra”. A forma dessa adaptação é curiosa e não muito usual para ele. Geralmente, a fonte de suas adaptações passa por uma redação posterior de desenvolvimento. Já aqui, temos uma tradução quase literal. Ele insere uma citação de *Adolfo* no texto de sua tragédia. Essa citação se encontra na cena III de “O convidado de pedra”, na confissão do amor de Don Juan. Já é o início da resposta de Don Juan às palavras de Dona Anna: “Tenho medo de escutá-lo”⁴⁴⁷.

Vou me calar; mas não bote pra correr
Aquele cujo único deleite é o seu rosto.⁴⁴⁸

Isso é bastante próximo de *Adolfo*: “Por que eu mereci ser privado desse único prazer” (*Adolfo* está falando sobre a proibição de ver Eleonora)⁴⁴⁹. Depois, em “O convidado de pedra”, há a seguinte citação de *Adolfo*:

<p>Eu não nutro esperanças impertinentes, Nem exijo nada, além de vê-la, Já que estou condenado A viver⁴⁵⁰.</p>	<p><i>Je n'espère rien, je ne demande rien, je ne veux que vous voir ; mais je dois vous voir s'il faut que je vive</i>⁴⁵¹. [“Eu não espero nada, não peço nada, eu não quero nada além de vê-la; mas eu devo vê-la eu tenho que viver”].</p>
--	--

O melhor comentário para essa passagem foi feito pelo próprio Púchkin em “O Negro de Pedro, o Grande” (1827): “Diga-se o que quiser, mas o amor sem esperanças e sem exigências comove o coração feminino melhor do que quaisquer

⁴⁴⁶ Op. cit., p. 223. [N.da T.]

⁴⁴⁷ Op. cit. [N.da T.]

⁴⁴⁸ Op. cit. [N. da T.]

⁴⁴⁹ Compare “De senhora a camponesa”: Aleksei suplicava a Lisa “não privar de seu único prazer de vê-la...”. Lembrarei que Viázemski terminou a revisão de sua tradução de *Adolfo* em 1830. Em agosto ele viu Púchkin e viajou com ele de Petersburgo a Moscou, deixando a sua tradução aos cuidados de Jukóvski e Délvig. Provavelmente, Viázemski deu a Púchkin sua tradução de *Adolfo*. [N. da A.]

⁴⁵⁰ Op. cit. [N. da T.]

⁴⁵¹ Compare a carta de Púchkin a uma desconhecida (1823): “*Je ne veux rien, je ne demande rien*”; na mesma carta ele escreve sobre o amor sem esperanças: “*Si j'avais des esperances*”. Compare com o poema lírico “Confissão” (1824): “Não ouse pedir por amor”. [N. da A.]

seduções calculadas”⁴⁵². Compare com esta nota autoral em “O Negro de Pedro, o Grande” a seguinte passagem da cena III de “O convidado de pedra”.

Se eu fosse um louco, ia querer
Continuar vivo, e teria esperança
De com meu terno amor tocar o seu coração⁴⁵³;

Depois disso, fica compreensível que Dona Anna, comovida por um amor sem esperança e sem exigências, responde:

[...] Amanhã,
Venha à minha casa. Se você jurar
Guardar respeito por mim⁴⁵⁴,
Vou recebê-lo, mas tarde da noite⁴⁵⁵.

Púchkin pegou essas palavras emprestadas do capítulo anterior de *Adolfo* (capítulo II), em que, para a exigência de Adolfo de ser recebido “amanhã às 11 horas”, Eleonora responde: “*Je vous recevrai demain mais je vous conjure...*” (Eu te receberei amanhã, mas eu te imploro...). Eleonora não termina a frase, pois ela teme ser escutada pelos presentes, mas pelo contexto a frase não poderia ter outra conclusão. Púchkin termina a frase por Constant.

Do mesmo modo, é evidente a proximidade com *Adolfo* nas palavras de Don Juan sobre o segredo (quer dizer, o seu amor), que ele por descuido disse:

O acaso, Dona Anna, o acaso
Foi que me empurrou. Não fosse por isso, e jamais
Você teria conhecido meu triste segredo⁴⁵⁶.

Adolfo pede a Eleonora para “apagar a lembrança de um momento de delírio: não me puna porque *você sabe o segredo*, o qual eu deveria ter trancado na

⁴⁵² PÚCHKIN, A. In: *A Dama de Espadas*. “O Negro de Pedro, o Grande”. Tradução de Boris Schnaiderman. Ed. 34. 1999, p. 23. [N. da T.]

⁴⁵³ PÚCHKIN, A. In: *Pequenas Tragédias*. “O convidado de pedra”. Tradução de Irineu Franco Perpetuo. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2006. [N. da T.]

⁴⁵⁴ Adolfo diz que esbanjou em Eleonora, que concordou em vê-lo a sós: “mil asseguarações de ternura, fidelidade e eterno respeito”. [N. da A.]

⁴⁵⁵ PÚCHKIN, A. In: *Pequenas Tragédias*. “O convidado de pedra”. Tradução de Irineu Franco Perpetuo. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2006. [N. da T.]

⁴⁵⁶ Op. cit. [N. da T.]

profundidade da alma...”. Essa frase, como foi mencionada antes em relação à “Carta de Oniéguin”, está sublinhada no exemplar de Púchkin de *Adolfo*⁴⁵⁷.

Assim como Adolfo, Don Juan começa com ameaças de suicídio: “A teus pés espero pela ordem, ordena e morrerei”⁴⁵⁸ (“O convidado de pedra”); “Estou indo embora agora... Procurarei o fim da vida” (*Adolfo*).

No início da cena IV, Don Juan diz:

Deleito-me calado,
Desfrutando da ideia de estar a sós
Com a encantadora Dona Anna, aqui⁴⁵⁹.

No mesmo capítulo III de *Adolfo*, lemos: “A necessidade de ver quem eu amava, em me deliciar em sua presença, dominou-me completamente”. Antes disso, Adolfo diz que em sua “alma não havia lugar nem para os interesses, nem para os planos”, e ele “reconheceu estar honestamente, verdadeiramente, apaixonado” (capítulo III).

Enquanto na carta de Adolfo a Eleonora, citada anteriormente, relacionada à carta de Oniéguin, lemos: “*Se eu tivesse a encontrado mais cedo*, você teria sido minha”. Compare-a com a cena IV, de “O convidado de pedra”: “Se eu a tivesse conhecido antes...”⁴⁶⁰. A própria relação de Don Juan e Dona Anna, que em caso algum se eleva às tradições clássicas dos Dons Juans, geralmente é interpretada de duas maneiras: ou Don Juan está romanticamente apaixonado por Dona Anna (mas nesse caso há falta de verossimilhança psicológica no tom cínico, e ligeiramente depreciativo quando ele fala de Dona Anna em sua ausência), ou a sinceridade inspirada de suas palavras é apenas um jogo hábil, mas essa interpretação, por sua vez, contradiz as palavras de Don Juan (“Morro... Acabou-se tudo... Oh, Dona Anna!”⁴⁶¹), pronunciadas no momento de sua morte, quando já seria inútil fingir.

Penso que o comportamento de Don Juan tem seu embasamento psicológico, se compararmos o Don Juan que seduz Dona Anna a Adolfo e o que seduz Eleonora.

⁴⁵⁷ Está junto à frase em que as características de Adolfo são dadas: “Você está familiarizado com a minha situação, com este personagem que é considerado estranho e selvagem...” (As palavras impressas em itálico estão sublinhadas no exemplar de Púchkin de *Adolfo*). Compare com o manuscrito de *Ievguêni Oniéguin*, capítulo 8, depois da *estrofe* XXX. “Tendo superado a sua natureza selvagem”. [N. da A.]

⁴⁵⁸ Op. cit. [N. da T.]

⁴⁵⁹ Op. cit. [N. da T.]

⁴⁶⁰ Op. cit. [N. da T.]

⁴⁶¹ Op. cit. [N. da T.]

Adolfo diz de si mesmo: “Se alguém lesse meu coração na ausência dela, me consideraria um sedutor frio e insensível. Mas, se alguém me visse perto dela, teria me reconhecido como um novato no amor, confuso e apaixonado”.

Dessa maneira, o personagem histórico da tragédia de Púchkin adquire em *Adolfo* um aspecto psicológico de um sedutor mundano e contemporâneo⁴⁶², o herói daquele romance, do qual Púchkin se lembrou em 1830, por ocasião da “leitura ardente de minha juventude” e com a heroína a qual Púchkin comparou com a sua correspondente.

A respeito da modernização do caráter de Don Juan em “O convidado de pedra”, é interessante assinalar que um importante episódio histórico da tragédia de Púchkin também tem uma fonte de caráter não histórico. Refiro-me às reminiscências de Don Juan sobre o seu exílio. O lugar do exílio de Don Juan não pode ser estabelecido precisamente usando-se o texto de Púchkin. A pergunta anterior pode ser esclarecida comparando-se o texto com a fonte: *Don Juan* de Byron. Em Byron, Juan chega à Inglaterra (Canto X). Primeiramente, o que ele nota é a fumaça que cobre Londres: “*The sun went down, the smoke rose up*” (O sol se pôs, a fumaça subiu). Compare com “O convidado de pedra”: “E o céu parece com a fumaça”⁴⁶³. No canto XII, Byron chama a Inglaterra de: “*the shore of white cliffs, white necks, blue eyes*” (ou seja: um país de penhascos brancos, pescoços brancos e olhos azuis).

As personagens estrangeiras em “O convidado de pedra” no começo agradavam Don Juan: “Pelos olhos azuis, pela brancura”⁴⁶⁴. Enquanto em *Don Juan* de Byron: no início, ele não as achava bonitas (“*At first he did not think: the women pretty*”), porque as novidades agradam menos do que impressionam (“*That novelties please less than they impress*”). Compare com “O convidado de pedra”: “e, mais pela novidade”⁴⁶⁵. Na mesma canção de *Don Juan* de Byron, a menina inglesa é comparada com a menina andaluza: “*She cannot step as does na Arab barb / Or Andalusian girl from mass returning*”. Compare-a com “O convidado de pedra”:

⁴⁶² No início do romance *Adolfo*, se caracteriza como um sedutor. Veja, por exemplo: “Na casa dos meus pais, eu formei uma maneira suficientemente imoral de pensar nas mulheres...”; “Meu coração pedia amor, não os sentimentos de sucessos fúteis. Eleonora me pareceu digna dos meus esforços de sedução...”; “Eu não achava que amava Eleonora, mas eu não podia mais rejeitar o pensamento de ser agradável a ela... eu inventei centenas de maneiras de conquistar... minha imaginação, meus desejos, um tipo de ciência social de autopromoção cresceu em mim”. [N. da A.]

⁴⁶³ Op. cit. [N. da T.]

⁴⁶⁴ Op. cit. [N. da T.]

⁴⁶⁵ Op. cit. [N. da T.]

E as mulheres? Eu não trocaria,
 Meu tolo Leporello,
 A última das camponesas da Andaluzia
 Pela mais bela daquele lugar. É sério!⁴⁶⁶

Nessa estrofe de *Don Juan*, encontra-se uma estrofe depois daquela em que Byron fala sobre os russos se jogando na neve depois de ficar num banho quente. Byron fez a seguinte observação sobre isso: “Os russos, como é sabido, saem correndo do banho quente e mergulham no Nievá⁴⁶⁷ ...”. Púchkin escreveu em “Fragmentos de cartas, pensamentos e notas” sobre as referências nos poemas de Byron sobre os costumes russos: “Em seus poemas ele frequentemente fala sobre a Rússia, sobre os nossos costumes” (*Siéverníe tzvietí (Flores do Norte)* em 1828).

Depois de todas essas comparações, é difícil examinar “O convidado de pedra” como uma tragédia histórica. Ela não pode ser examinada apenas como uma solução para a representação de um problema de paixões humanas. A natureza autobiográfica e a anotação contemporânea de “O convidado de pedra” tornam-se evidentes.

Então, vimos que Púchkin, decidido a resolver os dois problemas literários diferentes (*Ievguêni Oniéguin* e “O convidado de pedra”, “Na esquina da pracinha”), recorreu a *Adolfo* diversas vezes, mas cada vez a fim de fazer análise psicológica de suas obras e dotá-las daquela verdade (verossimilhança), a qual os leitores de Sismondi até Polevói encontraram em *Adolfo*. Aqui, mais uma vez, quero citar o “Prefácio” de Viázemski (como vimos, com a revisão de Púchkin), que esclarece a visão de Púchkin e seus contemporâneos sobre *Adolfo* como uma obra na qual eles reconheciam uma vida autêntica: “Todo o drama está no homem, *toda a arte está na verdade...* Em todas as observações do autor há *tanta verdade...* As mulheres em geral não gostam de Adolfo, quer dizer, do seu personagem, e isto é a garantia da sua verdadeira imagem... O romancista não pode seguir os passos de Platão e improvisar a *República...* Qualquer que seja a relação entre os homens e as mulheres na sociedade, tais relações devem estar retratadas. A época de Adhel⁴⁶⁸ e Gustave⁴⁶⁹ já

⁴⁶⁶ Op. cit. [N.da T.]

⁴⁶⁷ Rio localizado em São Petersburgo. [N. da T.]

⁴⁶⁸ Personagem do romance de Cottin, *Matilda*, de 1805. [N. da T.]

⁴⁶⁹ Personagem do romance de Baronesa de Krüdener, *Valérie ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G...*, de 1804. [N. da T.]

passou⁴⁷⁰... Seria difícil num texto tão conciso como *Adolfo*, e por assim dizer com ações tão limitadas e solitárias, falar mais profundamente sobre o coração humano, virá-lo de todos os lados, virar do avesso e expor desnudamente todos os horrores da verdade fria”.

Certamente, aquilo que dizia Viázemski, ainda não é o realismo no sentido da escola literária, mas já o simples fato de que *Adolfo* foi reconhecido pelo seu realismo e a sua veracidade fora confrontada, ou seja, a verossimilhança, a “Arcádia dos romances sonhadores” da Baronesa Krüdener e dos romances escritos quase simultaneamente a *Adolfo* (*Valérie* de Krüdener em 1803 e *Mathilde* de Cottin em 1805), comprovam que, para Púchkin, o romance de Constant era um passo em direção ao realismo⁴⁷¹.

Por isso, a comparação de *Adolfo* com a obra de Púchkin nos aproxima das questões fundamentais relacionadas ao problema do realismo em sua obra.

⁴⁷⁰ Essa frase soa como uma citação. Compare com *levguêni Oniéguin* (capítulo 3, estrofe IX): “Malek-Adhel e de Linar” e também a nota de Púchkin: “Malek-Adhel, o herói mediano do romance de Mme. Cottin. Gustave de Linar, o herói de um charmoso conto da Baronesa Krüdener”. Púchkin fala duas vezes sobre a falta de verossimilhança nos romances de Cottin: no capítulo 3 de *levguêni Oniéguin* (estrofe XI, as características dos heróis dos romances antigos) e no artigo “A opinião de M.E. Lobanóv sobre o Espírito da Literatura” (1836). [N. da A.]

⁴⁷¹ No mesmo fragmento da novela (“Na esquina da pracinha”), que reproduz o enredo de *Adolfo*, a influência de Balzac também é indiscutivelmente presente. Eu tenho em mente o discurso sobre como um marido enganado deve se comportar. Em dezembro de 1829 foi publicado (anonimamente) o *Fisiologia do Casamento* de Balzac, o qual Púchkin menciona em *Noites Egípcias*. Esse livro trata da questão da conduta de um marido enganado com muitos detalhes. Por exemplo: « *Quelle doit être la conduite d'un mari en s'apercevant d'un dernier symptôme qui ne lui laisse aucun doute sur l'infidélité de sa femme* » (p. 287, edição de 1868). Compare com o fragmento de Púchkin: “logo ele se deu conta do caso de sua esposa. Ele não sabia o que fazer: fingir que não sabe de nada parecia estúpido”. Compare com *Fisiologia do Casamento*: « *Paratre instruit de la passion de la femme est d'un sot; mais feindre d'ignorer tout est d'un homme d'esprit* » (p. 229). Aqui também: « *Le grand écueil est le ridicule* ». Balzac também dá alguns exemplos dos maridos, “da miséria típica”. (p. 288), que Púchkin chama “desprezível”. No trecho de Púchkin, uma comparação tirada do mesmo livro de Balzac: “ele saiu do quarto como um aluno sai da classe” (manuscrito). « *Elle s'évade comme un écolier qui vient d'achever une pénitence* ». Compare também com “O chefe da estação”: “Dúnia estava sentada em sua poltrona, como uma amazona, em sua cela, vestida com a opulência da última moda”. Compare com Balzac: « *J'aperçus une Jolie dame assise sur le bras d'un fauteuil, comme si elle eut monté un cheval anglais* » (p.115). Na carta de 12 de abril de 1831, V. C. Golitsín, a quem Púchkin enviou livros, escreveu: “Estou te enviado um livro imoral” (*Physiologie du mariage*) (*Herança da literatura*, Tomo 16/19, p. 610). [N. da A.]

10. O CONVIDADO DE PEDRA DE PÚCHKIN («КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» ПУШКИНА)⁴⁷²

I

É sabido que Púchkin era reverenciado por seus contemporâneos no início de sua carreira literária (quando *O Prisioneiro do Cáucaso*, *A Fonte de Bakhtchissarai* seus primeiros versos líricos foram publicados). Seu caminho literário foi rápido e brilhante. E de repente, aproximadamente no ano de 1830, os leitores e críticos viraram as costas para ele. A razão disso encontra-se nele mesmo. Havia mudado. Em vez de *O Prisioneiro do Cáucaso*, escreve *A Casinha em Kolomna*, em vez de *A Fonte de Bakhtchissarai*, *As Pequenas Tragédias*, depois *O Conto do Galo de Ouro* e *O cavaleiro de bronze*. Seus contemporâneos estavam confusos, seus inimigos e os invejosos se alegravam; seus amigos não se pronunciavam.

O próprio Púchkin escreve em 1830:

E almanaques e revistas / nos quais nos passam ensinamentos, / agora eles me repreendem, / E onde tamanhos madrigais / A mim eu encontrava vez ou outra...
(VI, 183)

Em que e de que maneira Púchkin havia mudado?

No prefácio pensado para os capítulos VIII e IX de *Oniéguin* (1830), Púchkin embarca em uma polêmica com os críticos: “O século pode avançar”, mas “a poesia permanece no mesmo lugar... seus meios e fins são os mesmos” (VI, 540, 541). No entanto, naquele mesmo ano, no rascunho de um artigo sobre Baratínski, descreve a relação do poeta com seus leitores de uma maneira completamente distinta:

As ideias e os sentimentos de um poeta de 18 anos ainda são familiares e próximos de qualquer um. Os jovens leitores o entendem e ficam felizes em reconhecer os seus próprios sentimentos e pensamentos, clara, viva e harmonicamente expressos, em suas obras. Mas, os anos passam, o jovem poeta amadurece, seu talento cresce, sua compreensão de mundo se expande e seus sentimentos mudam. Suas canções já não são mais as mesmas. Mas os leitores são os mesmos, apenas talvez tenham se tornado mais frios e indiferentes à poesia da vida. O poeta se afasta deles e pouco a

⁴⁷² АХМÁТОВА, Anna. (1998). *Собрание сочинений (Coleção completa)*. Moscou: Elis Lac, pp. 97-117.[N. da T]

pouco acaba por se tornar totalmente solitário. Escreve para si mesmo e, se ainda publica seus trabalhos vez ou outra, depara com frieza ou falta de atenção, encontrando um eco de seus cantos apenas no coração de poucos admiradores de poesia, os quais, como ele mesmo, se encontram isolados e esquecidos pelo mundo (XI, 185).

É estranho que até então ninguém havia notado que esse pensamento fora sugerido a Púchkin pelo próprio Baratínski em uma carta de 1828, em que explica o fracasso de *Oniéguin* da seguinte maneira:

Creio que, na Rússia, um poeta pode esperar por um grande sucesso apenas com suas iniciais e imaturas experiências. Pois do seu lado estão todos os jovens, que encontram em seu trabalho os seus próprios sentimentos e pensamentos cobertos de cores brilhantes. O poeta evolui, escreve com mais ponderação e profundidade, mas é entediante para os oficiais, enquanto os brigadeiros não o aceitam, pois apesar de tudo, é poesia e não prosa. Não acredite que essas reflexões sejam dirigidas a você: elas são gerais (PÚCHKIN, XIX, 6).

Comparando essas duas citações, fica evidente que Púchkin desenvolveu o pensamento de Baratínski. Logo, não é que a poesia seja estática, mas que o leitor não consegue acompanhar o ritmo do poeta.

Todos os contemporâneos de Púchkin se identificavam de forma entusiasmada com o herói de *Prisioneiro do Cáucaso*, mas quem se identificaria com Ievguêni de *O Cavaleiro de Bronze*?

II

As *Pequenas Tragédias* podem ser classificadas entre as obras maduras de Púchkin, incompreendidas não apenas pelos seus contemporâneos, mas também pelos amigos⁴⁷³.

Talvez não haja nenhuma outra obra na poesia mundial em que as graves questões morais sejam levantadas de forma tão aguda e complexa quanto nas

⁴⁷³ Em seu diário, Viázemski enumera friamente *As Pequenas Tragédias* como uma das novidades que Púchkin havia trazido de Bóldino (P. A. Viázemski. *Полное собрание сочинений*. (Coleção Completa)., v. 9 p. 152), enquanto Jukóvski em 1831 escreve a Púchkin: “Você não deveria ficar insatisfeito com *A Peste*: talvez, ela seja até melhor do que “O convidado de pedra” (XIV, 203). Os louvores de Belinski datam já de 1841 (“a maior obra de Púchkin é o seu “O convidado de pedra”. V. G. Belínski. *Полное собрание сочинений* (Obras Completas), v. IV., Moscou, Publicação da Academia de Ciências da URSS, 1954, v. IV, p. 424). [N. da A.]

Pequenas Tragédias de Púchkin. A complexidade é por vezes tão grande que, associada ao laconismo vertiginoso, parece obscurecer o sentido e leva a diferentes interpretações (por exemplo, o desfecho de “O convidado de pedra”).

Creio que o próprio Púchkin explica isso em sua nota sobre Musset (24 de outubro de 1830), em que elogia o autor dos *Contes d’Espagne et d’Italie* pela ausência de moralizações e, no geral, desaconselha “moralizar tudo” (XI, 175-176). Essa observação nos dá, em parte, uma chave para o entendimento do final aparentemente cômico de *A Casinha em Kolomna* (9 de outubro de 1830):

Você tem ao menos qualquer moral?
Não... bem, talvez... vou pensar, com a sua permissão...
Eis aqui a moral
(V, 93)

Ele é seguido por uma versão paródica e claramente provocadora de um final moralista (“Não há mais nada / possível de extrair do meu conto”). É compreensível que muitas vias habituais das descrições das paixões estavam fechadas para um poeta que colocava a questão da moralização dessa forma.

Tudo o que foi dito é especialmente relevante para “O convidado de pedra”, uma obra que reproduz o tema universal da vingança, sendo que os antecessores de Púchkin não hesitaram em usar diretamente a moralização ao tocar nesse tema.

Púchkin trilha um caminho distinto. Desde a primeira linha, sem recorrer à moralização, ele precisa convencer o leitor de que seu herói deve morrer. O fato de que “O convidado de pedra” é também para Púchkin uma tragédia sobre a vingança é provado pela própria escolha do título (“O convidado de pedra”, e não “Don Juan”). Por isso, todos os personagens – Laura, Leporello, Don Carlos e Dona Anna – não fazem outra coisa a não ser falar sobre e acelerar o perecimento de Don Juan. O próprio herói se ocupa incansavelmente com a mesma coisa:

Tudo vai da melhor maneira. Depois de matar
Sem querer
Don Carlos, eu aqui me escondi,
Disfarçado de um eremita humilde...⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ PÚCHKIN, A. *Pequenas Tragédias*. Traduzido por Irineu Franco Perpétuo. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2006. p. 69.

Então, Leporello diz:

Os finados não nos incomodam mais⁴⁷⁵.

Devido aos trabalhos dos estudiosos de Púchkin, sabemos como o Don Juan de Púchkin se assemelha ao dos seus antecessores. E agora faz sentido determinar de que maneira ele é original.

É característico de Púchkin mencionar a fortuna de Don Juan apenas uma vez e de forma breve, enquanto para Da Ponte e Molière é um tema crucial. O Don Juan de Púchkin não é o ricoço de Da Ponte, que desejava “receber prazer com seu dinheiro”, tampouco o moralista enfadonho de Molière, que engana seus credores. O Don Juan puchkiniano é uma grandeza espanhola, a quem o rei não falharia em reconhecer, caso o encontrasse na rua. Ao lermos “O convidado de pedra” atentamente, temos uma descoberta inesperada: Don Juan é um poeta. Laura canta seus versos musicados, e até o próprio Juan se autointitula “improvisador de canções de amor”⁴⁷⁶ (VII, 153).

Isso o aproxima do principal herói puchkiniano: “Nossos poetas não desfrutam da benevolência dos senhores; nossos poetas são eles mesmos senhores...”, diz Chárski em *Noites Egípcias*, repetindo um dos pensamentos preferidos de Púchkin (VIII, 1, 266). Até onde eu saiba, ninguém mais teve a ideia de fazer do seu Don Juan um poeta.

A própria situação do ponto de partida da tragédia é muito familiar a Púchkin. Em 1820, estava atormentado pelo sonho de um retorno secreto do exílio. É por isso que transfere a ação de Sevilha (constava nos rascunhos: Sevilha é famosa por ser a cidade de Don Juan) para Madri: ele precisava da capital. Púchkin, através de Don Juan, diz sobre o rei:

Ele vai me mandar de volta
Mas minha cabeça ele não vai cortar.
Afinal eu não sou um criminoso de Estado.⁴⁷⁷
(VII, 138)

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 53.

⁴⁷⁶ “Sem premeditação, vou improvisar / a minha canção de amor”. Ibidem, p. 69. [N. da T.]

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 50. [N. da T.]

Leia-se “prisioneiro político”, a quem a pena de morte é geralmente imposta por uma volta não autorizada do exílio. Seus amigos disseram algo semelhante ao próprio Púchkin quando ele quis retornar a Petersburgo de Mikháilovskoie⁴⁷⁸. Por isso, o Leporello de Púchkin exclama ao dirigir-se ao seu senhor: “Deveríamos ter ficado quietinhos por lá”⁴⁷⁹ (VII, 138).

É certo que Púchkin não coloca o seu Don Juan na posição mais ridícula e vergonhosa dos demais Don Juans – nenhuma Elvira apaixonada o persegue e nenhum Mazetto ciumento quer espancá-lo; ele nem mesmo se disfarça de criado para seduzir uma criada (como na ópera de Mozart). Ele é um herói até o fim, mas essa mescla de crueldade fria com descuido infantil produz um efeito formidável. Por isso, o Don Juan de Púchkin, apesar de sua elegância⁴⁸⁰ e suas maneiras mundanas, é bem mais assustador do que seus precursores.

Ambas as heroínas, cada uma à sua maneira, se referem a isto. Dona Anna: – “Você é o demônio em pessoa”; Laura – “Pândego, diabo”. Laura, talvez, esteja apenas xingando-o, enquanto a palavra “demônio” na boca de Dona Anna reproduz a impressão exata que Don Juan deve causar, segundo o desejo do autor.

Ao contrário de outros Don Juans, que tratam todas as mulheres exatamente da mesma maneira, o Don Juan de Púchkin encontra para cada uma das três, tão diferentes entre si, palavras também diferentes.

O herói de “O convidado de pedra” briga com o seu criado da mesma maneira que fazem os Don Juans de Mozart e Molière, mas a cômica cena final da ópera – a comilança do criado e do seu amo – seria totalmente impossível na tragédia de Púchkin.

Inicialmente queria enfatizar o fato de que Juan pretende se encontrar com a viúva do Comendador perto da estátua do marido dela, mas, depois, a réplica indignada de Leporello, “Encima da tumba do marido? / Descarado, ainda vai acabar

⁴⁷⁸ “Fique sentado quieto, escreva, escreva mais poesia” (P.A. Viázemski a Púchkin em maio de 1826; XIII, 276); “O mais sensato para você seria ficar *quieto* no interior” (V. A. Jukóvski a Púchkin em 12 de abril de 1826; XIII, 271). [N. da A.]

⁴⁷⁹ PÚCHKIN, op. cit., 2006, p. 51.

⁴⁸⁰ Enquanto for natural que toda fala de Leporello e Laura sejam baseadas na linguagem popular, as expressões da viúva do Comendador – “Estou morrendo de curiosidade” e “Não, eu nunca tinha o visto” – são explicadas pela convicção expressa de Púchkin de que a linguagem popular é sinal de falta de faceirice, é sinal de boa educação. Lembremos que na nota “De todos os gêneros de literatura”, Púchkin percebe que, na tragédia romântica, “a mistura dos gêneros cômico e trágico consiste na tensão e na elegância de expressões populares, às vezes necessárias” (XI, 39). [N. da A.]

mal!⁴⁸¹” (VII, 308,309), parecia demasiado moralizadora para Púchkin, e ele deixou para seu leitor adivinhar onde ocorrem esses encontros.

Nem na versão final nem nos rascunhos de “O convidado de pedra” há alguma explicação, por mínima que seja, sobre a causa do duelo entre Don Juan e o Comendador. Isso é estranho. Acredito que a razão para essa omissão inexplicável seja a seguinte: em todos os precursores de Púchkin (com exceção de Molière em que, ao contrário de “O convidado de pedra”, o Comendador é representado como uma figura totalmente abstrata e desconectada da ação principal), o Comendador morre defendendo a honra de sua filha, Dona Anna.

Púchkin fez Dona Anna, em vez de filha, esposa do Comendador e ele mesmo nos informa que Don Juan nunca a havia visto antes. A causa anterior cai por terra, e Púchkin não desejava inventar uma nova, pois poderia desviar a atenção dos leitores do que era mais importante. Ele apenas enfatiza que o Comendador foi morto em um duelo:

Quando nós dois nos encontramos atrás do Escorial...⁴⁸²
(VII, 153).⁴⁸³

E não numa briga vergonhosa no meio da noite (da qual até mesmo Dona Anna participa),⁴⁸⁴ o que não seria apropriado ao caráter de seu Juan.

Mesmo que a cena da declaração de amor de Juan a Dona Anna remeta a *Ricardo III* de Shakespeare, devemos recordar que Ricardo é um canalha inveterado e não um sedutor profissional; como ele próprio esclarece aos espectadores, é motivado por razões políticas, de modo algum por razões amorosas.

⁴⁸¹ PÚCHKIN, op. cit., 2006, p. 106.

⁴⁸² Ibidem. [N. da T.]

⁴⁸³ É pouco provável que o Escorial, um palácio real, seja um lugar adequado para um duelo. Púchkin provavelmente se refere ao fato de que o conflito aconteceu no palácio e, mais uma vez, enfatiza a proximidade de Juan com a corte. Do mesmo modo, Don Juan fala sobre o rei de maneira casual: “Ele me expulsou por me amar (tradução de Irineu)”. [N. da A.]

⁴⁸⁴ Já foi amplamente discutida a questão de se Don Juan era ou não irmão do Comendador. Como me parece, é preciso responder afirmativamente: é difícil imaginar que Juan tivesse dois duelos com dois grandes espanhóis e matasse ambos, mas por alguma razão temesse a vingança de apenas uma família e a fúria do rei por causa de uma dessas mortes. O laconismo de Púchkin novamente cria certa falta de clareza aqui. Além disso, qualquer tentativa de tornar isso mais concreto teria levado a uma confissão complementar por Don Juan na cena final com Dona Anna, a qual nesse momento deveria estar lamentando a morte de seu cunhado. [N. da A.]

Com isso, Púchkin queria mostrar que seu Juan poderia agir como um facínora por razões frívolas, embora ele fosse nada mais do que um pândego da alta sociedade.

O segundo momento que remonta a Shakespeare, mais importante, em minha opinião, mas não mencionado por ninguém até agora, se encontra na cena final da tragédia “O convidado de pedra”:

Dona Anna
Como você pôde
Vir até aqui? Se alguém o reconhecesse
Sua morte seria inevitável.⁴⁸⁵

No manuscrito:

Pessoas poderiam reconhecê-lo.

Juliet
How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?..
And the plae death, considering who thou art,
If any of my kinsmen find thee here.
(Romeo and Juliet, Ato II, Cena 2⁴⁸⁶)

Mesmo a cena em que a estátua é convidada, a única que coincide com a tradição, abre um verdadeiro abismo entre o Don Juan de Púchkin e seus protótipos. Púchkin transformou a brincadeira inapropriada dos Don Juans de Mozart e Molière (provocada e motivada pelo fato de Juan ter lido uma inscrição ofensiva para si no monumento) numa bravata demoníaca. Em vez do convite ridículo e tradicional à estátua para o jantar, vemos algo sem paralelos:

Eu, comendador, convido-te para vir
À casa da tua viúva⁴⁸⁷, onde estarei amanhã,
E ficar de guarda na porta. E então? Virás?⁴⁸⁸
(VII, 162)

⁴⁸⁵ PÚCHKIN (2006), op. cit., p. 89.

⁴⁸⁶ “Mas como veio aqui, e para o quê?

O muro do pomar é alto e liso,

E pra quem é você, aqui é a morte,

Se algum de meus parentes o encontrar.”

Shakespeare, William. *Romeu e Julieta* (tradução de Barbara Heliodora), Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2011. [N. da T.]

⁴⁸⁷ No rascunho é ainda mais terrível: “Para a sua esposa”. [N. da A.]

⁴⁸⁸ PÚCHKIN, op. cit., 2006, p. 80. [N. da T.]

Isto é, Juan fala com a estátua como um rival afortunado.

Púchkin legou ao seu herói a reputação de ateu, que deriva do *Ateísta fulminado* (herói de um drama religioso apresentado em igrejas e mosteiros).

Pelo *depravado*, descarado e desonesto Don Juan (o monge)
 Teu Don Juan é um *ateu* e um canalha (Don Carlos)
 Não é verdade que ele foi-te descrito como um *celerado*, um monstro? (o próprio Don Juan)
 Dizem que tu és um ateu depravado (Dona Anna)⁴⁸⁹

Acusações de ateísmo eram habituais na vida do jovem Púchkin.

Por outro lado, banuiu totalmente de sua tragédia outra característica típica dos Don Juans: as viagens. Lembremos, por exemplo, o Don Juan de Mozart e a célebre ária de Leporello – um catálogo das vitórias (641 na Itália, 231 na Alemanha, 100 na França, 91 na Turquia, e na Espanha precisamente 1.003 vitórias). A grandeza de Púchkin (obviamente, com exceção do seu exílio) mostra um modo de vida totalmente estável e cosmopolita em Madri, onde qualquer “cigana, ou um músico bêbado”⁴⁹⁰ poderia reconhecê-lo (VII, 137).⁴⁹¹

III

Don Juan de Púchkin não faz ou diz nada que os contemporâneos do poeta não teriam feito ou dito, exceto o que fosse necessário para preservar a cor espanhola local (“Vou levá-lo sob o meu manto / E largá-lo em uma encruzilhada”⁴⁹². VII, 151). É exatamente dessa mesma maneira que Dalti, o herói de *Portia* de Musset, lida com o cadáver do seu rival, que é encontrado no dia seguinte “*le front sur le pavê*” (“com o rosto na calçada”).

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 88. [N. da T.]

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 50. [N. da T.]

⁴⁹¹ “O Músico Bêbado” – porque os clientes contratavam músicos para a serenata e era habitual levá-los para beber depois (veja Le Sage *Le Diable boiteux*). [N. da A.]

⁴⁹² PÚCHKIN, op. cit., 2006, p. 67. [N. da T.]

Os convidados de Laura (certamente da juventude dourada de Madri, os amigos de Don Juan) se parecem mais com membros do “Lâmpada Verde”⁴⁹³, jantando na casa de alguma celebridade daquele tempo, como Kolossova, e discutindo sobre arte, do que com espanhóis nobres de uma época qualquer. Mas o autor de *O convidado de pedra* sabe que isso não representa perigo para ele. Tem confiança de que sua breve descrição da noite criará uma clara e inesquecível impressão de que isso é a Espanha, Madri, o sul:

Vem, abre o balcão. Como o céu está calmo!
O ar é quente e imóvel. A noite recende
A limão e louros, a lua cintilante
Brilha no azul espesso e escuro⁴⁹⁴

Juan se diverte com Laura como qualquer sedutor de São Petersburgo com uma atriz. Ele se lembra de Iñez (por ele levada à perdição) de forma melancólica; louva o espírito austero do Comendador (a quem ele havia tirado a vida) e seduz Dona Anna de acordo com todas as regras da estratégia mundana “adolfinesca”. Porém, depois acontece algo misterioso e não totalmente compreendido. A última exclamação de Don Juan, quando não tinha lugar para o fingimento:

Morro... acabou-se tudo... Oh, Dona Anna!⁴⁹⁵
(VII,171)

Convence-nos de que ele realmente renasceu durante seu encontro com Dona Anna, e toda a tragédia parte da premissa de que, naquele exato momento, ele amava e era feliz, mas ao invés da salvação – da qual ele estava a apenas um passo – veio a morte. Observemos mais um detalhe: “Larga-a”, diz a estátua. Isso significa que Juan se lança em direção a Dona Anna, que ela é a única que ele vê nesse momento terrível.

De fato, se Don Carlos tivesse matado Don Juan, não haveria tragédia nenhuma, mas algo do gênero de *Les Marrons du Feu* de Musset – que Púchkin tanto admirava em 1830 por sua ausência de moralização e onde o herói don juanesco

⁴⁹³ O Lâmpada Verde foi um grupo político-literário que existiu em São Petersburgo entre 1819 e 1920. Dentre os mais de 20 membros do grupo, estavam F. N. Glinka e A.S. Púchkin. Durante as reuniões, lia-se poesia, resenhas, artigos políticos e históricos (muitos deles dirigidos contra o czar) (1822). [N. da T.]

⁴⁹⁴ Ibidem, p. 63. [N. da T.]

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 92. [N. da T.]

(“*Mais c’est du Don Juan*”) morre acidentalmente e de forma absurda. O Don Juan de Púchkin não morre acidentalmente e de forma absurda. A estátua do Comendador é um símbolo de vingança, mas se ela tivesse arrastado Don Juan ainda no cemitério, não teríamos uma tragédia, mas sim um teatro de horrores ou o *Ateísta fulminado* de uma peça de mistério medieval.

Juan não teme a morte, vemos que ele não tem medo da espada de Don Carlos, sequer pensava na possibilidade de sua própria morte. É para isto que Púchkin precisava do duelo com Don Carlos: para mostrar como Don Juan se comporta nessa situação. No final da tragédia, vemos o herói de uma maneira completamente diferente. E a questão não está no fato de que a estátua é uma aparição sobrenatural: o aceno de cabeça na cena no cemitério é também um aparecimento sobrenatural, sobre o qual Don Juan, no entanto, não presta muita atenção. Juan não teme a morte ou a punição após a morte, mas a perda da felicidade. Por isso, suas últimas palavras foram: “Oh, Dona Anna!”. Púchkin coloca-o em uma situação única (de acordo com Púchkin), em que a morte aterroriza o seu herói. E, de repente, reconhecemos nisso algo muito familiar. O próprio Púchkin dá uma explicação motivada e exaustiva a respeito do desenlace da tragédia. “O convidado de pedra” data de 4 de novembro de 1830, enquanto no meio de outubro Púchkin escreve *O Tiro*, cuja natureza autobiográfica ninguém questiona. O herói de *O Tiro*, Sílvio, diz:

– O que adiante, pensei, privá-lo da vida, se ele não lhe dá nenhum valor? Um pensamento perverso perpassou-me na mente [...] Veremos se ele aceitará a morte antes do casamento com a mesma indiferença com que a esperou com as suas cerejas!⁴⁹⁶
(VIII, 1,70).

Daqui podemos concluir que Púchkin acreditava que a morte era terrível apenas se houvesse felicidade. É exatamente assim que Don Juan responde à pergunta de Dona Anna: – “Você me ama há muito tempo?”.⁴⁹⁷

Se muito ou pouco tempo, já não sei,
Mas só a partir daquele instante eu vim a conhecer
O valor desta vida passageira, e só então
Eu entendi o que significa a palavra felicidade⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ PÚCHKIN, A. A Dama de Espadas. In: _____. *O Tiro*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 229. [N. da T.]

⁴⁹⁷ PÚCHKIN, op. cit., 2006, p. 74. [N. da T.]

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 74. [N. da T.]

Isto é, ele aprendeu o valor da vida passageira a partir do momento em que se tornou feliz. Tanto em *O Tiro* quanto em “O convidado de pedra”, a mulher amada presencia o momento da represália, algo que contradiz a tradição donjuanesca. Em Mozart, por exemplo, apenas o bufão Leporello está presente; em Molière, apenas o Sganarel.

Naquele momento (1830), o problema da felicidade preocupava muito Púchkin: “No que concerne a felicidade, sou ateu; não acredito nela”, escreve ele a P. A. Óssipova um dia após terminar “O convidado de pedra” (XIV, 123; original em francês); “O próprio diabo me fez sonhar com a felicidade, como se eu fosse feito para ela” – carta a Pletnióv (XIV, 110); “Ah, que brincadeira amaldiçoada é a felicidade!” – Carta a Viázemskaja (XIV, 110; original em francês). Seria fácil reproduzir uma série de citações semelhantes, e se pode até dizer, com risco de parecer paradoxal, que Púchkin temia a felicidade assim como outros temem a tristeza. E, como ele sempre estava tão pronto para todo tipo de decepções, sentia certo incômodo diante da felicidade, quer dizer, é claro, diante da perspectiva de perder a felicidade.

IV

Porém, isso ainda não é tudo. Além das analogias com o autobiográfico *O Tiro*, devemos incluir algumas citações da correspondência de Púchkin. A primeira será de uma carta à sua futura sogra, N. I. Gontcharóva (5 de abril de 1830): “Os equívocos da minha juventude estão na minha cabeça, eles eram graves por si mesmos, e as calúnias só os intensificaram; infelizmente, os rumores sobre eles têm se espalhado muito” (XIV, 75-76; original em francês). O quão próximo a isso está a confissão de Don Juan:

Na consciência pesada carrego muitos males
Que talvez me pesem. Assim, da libertinagem
Eu fui durante muito tempo o aluno dócil,
Mas desde o instante que a vi,⁴⁹⁹
Parece-me que renasci por inteiro⁵⁰⁰.
(VII, 168)

⁴⁹⁹ Embora essas duas estrofes não estejam no original, elas foram inseridas para melhor compreensão do leitor. [N. da T.]

⁵⁰⁰ PÚCHKIN, op. cit., 2006, p. 88. [N. da T.]

E também: “Coitada! Ela é tão jovem, tão inocente, mas ele é tão leviano, tão *imoral*” (VII, 1, 408; trecho autobiográfico, 13 de maio de 1830). Aqui a palavra “imoral” é, certamente, uma suavização de “depravado”. E esta última palavra reproduz, justamente, os rumores.

Naquele mesmo ano, Púchkin fala sobre a questão em um poema não publicado em vida, “Quando nos meus abraços...”:

Guardado em minha memória / Histórias de minhas traições tristes. / Maldigo
os esforços maliciosos / De minha juventude criminosa...

Nele foram consideradas todas as respostas de Dona Anna. Recém-casado, Púchkin escreve a Pletnióv: “Estou feliz... para mim essa condição é tão nova que parece que renasci” (XIV, 154-55). Compare com “O convidado de pedra”:

Parece-me que renasci por inteiro.⁵⁰¹
(VII, 168)

Juan diz sobre o Comendador: “Ele provou os deleites do paraíso”⁵⁰² (VII, 164). Compare com a carta a A. P. Kern: “Como alguém pode ser o seu esposo? Isso eu não posso imaginar, do mesmo modo que não consigo imaginar o paraíso” (XIII, 208; original em francês).

Em *Ievguêni Oniéguin*, Púchkin promete que, quando descrever declarações de amor, lembrará:

Esmiuçarei a simples linguagem
De mais idosos, pais ou tios,
De crianças que deixam mensagem
Em meio a tílias, junto aos rios;
Tormentos de infeliz ruptura,
Refeita a paz – pranto e ternura;
Mas eis de novo o rompimento,
Por fim, os levo ao casamento.
Relembro a nota apaixonante,
Declarações de amor dorido,
As quais, em tempo há muito ido,
Aos pés de alguma bela amante,
Na minha língua se aninharam
Mas de meus usos se apagaram⁵⁰³.

⁵⁰¹ Ibidem, p. 88 [N. da T.]

⁵⁰² Ibidem, p. 82. [N. da T.]

⁵⁰³ PÚCHKIN, A. *Eugênio Oneguín*. Tradução de Dário Moreira de Castro Alves. São Paulo: Ed. Record, 2010. [N. da T.]

(VI, 57)

A semelhança dessas citações não diz tanto sobre o caráter autobiográfico de “O convidado de pedra” quanto sobre a fonte lírica dessa tragédia.

V

Se Púchkin não publicou *O Cavaleiro Avarento* durante seis anos, temendo, como diziam, o que “se aplicaria” a ele, então o que dizer sobre “O convidado de pedra”, o qual ele não publicou em absoluto? (Destacaria que *O festim nos tempos da peste* foi publicado em 1832, ou seja, imediatamente depois de ter sido escrito, talvez porque *O festim* seja uma simples tradução). De qualquer maneira, “O convidado de pedra” é a única das *Pequenas Tragédias* não publicada em vida por Púchkin. Evidentemente, pode-se facilmente imaginar que aquilo que hoje desenterramos com grande dificuldade, para o próprio Púchkin, boiava na superfície. Ele havia colocado em “O convidado de pedra” muito de si mesmo e o tratava como alguns de seus poemas líricos que permaneceram em forma de manuscrito independentemente de sua qualidade. No seu período maduro, Púchkin não estava inclinado a expor “as feridas de sua consciência” perante o mundo (ao que, em certo grau, qualquer poeta lírico está condenado⁵⁰⁴). Suponho que “O convidado de pedra” não foi publicado pela mesma razão pela qual os contemporâneos de Púchkin não leram, enquanto o poeta era vivo, o final de “Lembrança”, “Não, eu não valorizo...” e “Quando nos meus abraços...”, e não pela mesma razão que *O Cavaleiro de Bronze* permaneceu na forma manuscrita.

Além de todos os paralelos citados, a fonte lírica de “O convidado de pedra” pode ser estabelecida pela relação com, de um lado, com *O Tiro* (o problema da felicidade) e, de outro, com “Sereia” a qual é recontada brevemente (como deve ocorrer na pré-história) nas memórias de Juan sobre Iñez. Os encontros de Juan com Iñez ocorriam no cemitério do Monastério de Antoniev (como mostra o manuscrito):

⁵⁰⁴ Apesar disso, o tema da consciência pesada aparece na lírica de Púchkin no final dos anos 1820: a grande *Lembrança* (1828) e *Uma Canção Georgiana* foram escritos em apenas alguns dias (“Não cante, minha bela, em minha presença...”), nos quais a imagem “fatal” da “pobre donzela longínqua” lembra a da pobre Iñez. [N. da A.]

Espere: é o Monastério de Antoniev
 E o cemitério do monastério...
 Oh, eu me lembro de tudo. Você costumava vir aqui...
 (VII, 307)

Assim como o príncipe em “Sereia”, Juan reconhece o lugar e se lembra da mulher que arruinou. Em ambas as obras, ela é a filha de um moleiro. E não é por acaso que ele fala para o seu criado: “Vá para a vila, você sabe, aquela onde fica o moinho” (VII, 309). Depois chama o lugar de *venta* maldita (mercado). A versão final desses versos apagou parcialmente essa similaridade, mas agora que os manuscritos foram analisados, não há dúvida de que a tragédia de Púchkin começa com uma vaga menção ao crime do herói, a quem o destino leva ao lugar exato onde esse crime foi cometido e onde ele comete um novo. Tudo está predeterminado com isso, e o fantasma da pobre Iñez possui um papel muito maior em “O convidado de pedra” do que havia se pensado.

VI

Tudo o que foi dito anteriormente se refere aos elementos donjuanescos na tragédia “O convidado de pedra”. No entanto, essa obra certamente possui outra trama – a do Comendador. Aqui, Púchkin também rompe totalmente com a tradição. Em Mozart e Da Ponte, o Don Juan não quer ser lembrado pelo Comendador até o ponto quando Leporello pede permissão para falar, e seu amo responde: “Tudo bem, se você não falar sobre o Comendador”. Em contrapartida, o herói puchkiniano fala sobre o Comendador quase ininterruptamente.

Ainda mais importante é o fato de que tanto na lenda quanto em todas as suas adaptações literárias, a estátua aparece a Juan para que ele se sinta culpado e se arrependa de seus pecados. Na tragédia de Púchkin, isso não faria sentido, visto que Don Juan se arrepende sem ser coagido:

Amando-a eu amo a bondade
 E pela primeira vez me deixo vencer por ela
 E trêmulo me coloco de joelhos⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ PÚCHKIN, op. cit., 2010, p. 88. [N. da T.]

O Comendador chega no momento do beijo “frio e pacífico”⁵⁰⁶ para tirar sua esposa de Juan. Os outros autores descrevem o Comendador como um velho caduco e um pai ofendido. Em Púchkin, ele é um marido ciumento (“O finado não era ciumento à toa. Ele trancava Dona Anna à chave, nenhum de nós jamais a viu. Eu gostaria de ter uma palavra com ela”⁵⁰⁷), e não é possível deduzir que ele seja velho. Juan diz:

Não me atormente o coração,
Dona Anna, com eternas lembranças
Do esposo. Pare de me punir,
Embora eu talvez mereça punição.

A quem Dona Anna responde: “Como você é ciumento”.⁵⁰⁸

Temos todas as razões para considerar o Comendador como um dos protagonistas da tragédia “O convidado de pedra”. Ele tem uma biografia, um caráter e toma parte da ação. Nós conhecemos até seu aspecto físico: ele é “pequeno e magricelo”. Ele havia se casado com uma beldade que não o amava e foi capaz, com o seu amor, de merecer sua simpatia e gratidão. Não há uma palavra sobre isso na tradição donjuanesca. Desde o primeiro momento, a ideia do ciúme do Comendador vem à cabeça de Don Juan (no manuscrito, mesmo quando ele ainda não conhece Dona Anna); e é então que Leporello fala sobre o seu amo: “E ainda essa! Era só o que faltava! Abateu o marido / E ainda quer cuidar das lágrimas da viúva. Descarado!”.⁵⁰⁹

O Comendador de Púchkin assemelha-se mais com o “ciumento enfurecido” do poema que Púchkin escrevera quando jovem, *Para uma jovem viúva*, em que o marido morto aparece como um fantasma diante da viúva infiel à sua memória (e em que o defunto também é chamado de felizardo, assim como em “O convidado de pedra”) do que com uma visão do além que convida o herói a renegar sua vida ímpia.

O tema do ciúme eterno é mencionado no sétimo capítulo de *Oniéguin*, em relação à sepultura de Lienski e à traição de Olga:

Meu pobre Lienski! Muito além,
Beirando a surda eternidade,
O mesmo bardo foi também

⁵⁰⁶ Ibidem, p. 90. [N. da T.]

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 56. [N. da T.]

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 81. [N. da T.]

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 54. [N. da T.]

Alvo da vil deslealdade?
 Ou, sobre o Letes adormecido,
 Já nada a Lenski faz sentido,
 Por coisa alguma é perturbado
 E dele o mundo é isolado? ...
 Sim! Nos espera noutra vida
 Esquecimento em paz, sem dores,
 Rivaís, amigos e amores,
 Todos se calam. À partida,
 Entram herdeiros em conflitos,
 E a altercação já chega aos gritos.⁵¹⁰

Púchkin fala isso quase decepcionado e procura um enredo em que uma sombra enfurecida e ciumenta pudesse aparecer. Ele muda o enredo de Don Juan, portanto, e faz do Comendador não o pai de Dona Anna, mas o seu marido. A comovente noiva-viúva Ksénia Godunóva, chorando sobre o retrato do noivo morto, o qual nunca havia visto em vida, diz: “Serei fiel ao morto” (VII, 42).

A célebre resposta de Tatiana:

“Ser-lhe-ei fiel por toda a vida”.⁵¹¹

Trata-se de apenas um pálido reflexo do que Ksénia Godunóva e Dona Anna afirmam (“A viúva tem que ser fiel até ao túmulo”⁵¹², VII, 164).

O que é ainda mais espantoso, entretanto, é que na carta à mãe de Gontcharóva (5 de abril de 1830) citada anteriormente, Púchkin escreve: “Deus é minha testemunha, estou pronto para morrer por ela; mas morrer para deixá-la uma viúva radiante, livre para escolher um novo marido no dia seguinte – essa ideia é como o inferno para mim”. E ainda mais impressionante: “se ela concordar em conceder-me a sua mão, verei nisso apenas uma prova da calma indiferença de seu coração” (XIV, 76; original em francês).⁵¹³

Compare com “O convidado de pedra”:

Não, foi a minha mãe que
 Decidiu dar a minha mão a Don Álvaro⁵¹⁴.

⁵¹⁰ Ibidem, p.180. [N. da T.]

⁵¹¹ Ibidem, p. 232. [N. da T.]

⁵¹² PÚCHKIN, op. cit., 2006, p. 82.

⁵¹³ Lembremos que Púchkin escreveu essa carta imediatamente após o recebimento do consentimento dos pais da noiva para o seu casamento com N. N. Gontcharóva, no momento em que essas palavras soavam, no mínimo, inesperadas. Por meio delas, Púchkin predisse perfeitamente o seu próprio destino: ele, de fato, morreu por causa de Natália Nikoláievna e deixou a sua jovem viúva radiante, livre para escolher um novo marido. [N. da A.]

⁵¹⁴ PÚCHKIN, op. cit., 2006, p. 82. [N. da T.]

E depois a situação toda é a mesma tanto na carta quanto na tragédia. Logo, na tragédia “O convidado de pedra”, Púchkin está punindo a si mesmo – enquanto jovem, leviano e pecador, e o tema do ciúme após a morte (isto é, o medo desse ciúme) é tão importante quanto o tema da vingança.

Uma análise atenta de “O convidado de pedra”, portanto, nos leva à firme convicção de que por trás dos nomes e das situações tomadas de empréstimo temos, em essência, não simplesmente uma nova interpretação da lenda universal de Don Juan, mas uma obra profundamente pessoal e original de Púchkin, cuja característica fundamental é determinada não pelo enredo da lenda, e sim pela própria emoção lírica de Púchkin, indissoluvelmente ligada à sua experiência de vida.

Temos diante de nós uma manifestação dramática da personalidade de Púchkin, uma revelação estética do que atormentava e fascinava o poeta. Em contraste com Byron, o qual (na visão de Púchkin) “lançou um olhar unilateral ao mundo e à natureza humana, depois virou-lhes as costas e se refugiou em si mesmo” (XI, 51), Púchkin, a partir de sua experiência pessoal, cria personagens acabados e objetivos: ele não se fecha ao mundo, mas vai ao encontro dele.

Aqui está a razão pela qual as autoconfissões em suas obras são tão imperceptíveis e podem ser descobertas apenas mediante uma análise minuciosa. Ao responder “cada som”, Púchkin se apropriou da experiência de toda a sua geração. Essa riqueza lírica de Púchkin lhe permitiu evitar os erros que havia observado nas obras dramáticas de Byron, nas quais ele atribuiu “um único elemento de sua personalidade a cada personagem”, e, desse modo, reduziu a sua criação “a diversos personagens pequenos e insignificantes” (XI, 51) (1947).

11. CONCLUSÃO

Para alguns poetas do século XX como Anna Akhmátova, evocar ou mencionar uma estátua em suas obras era uma forma de enfatizar a relação entre o passado e o presente. Por isso, Púchkin está presente em um poema da poeta caminhando por entre as ruas de Tsárskoe Sieló. Seus ensaios, por sua vez, possuem a mesma função: a de trazer uma outra face do poeta à tona; revivê-lo e reinventá-lo.

A linguagem esópica, usada por Púchkin como uma alegoria de modo a camuflar a verdadeira mensagem desejava é o aspecto fundamental para se entender a interpretação feita por Akhmátova para as obras puchkinianas. É apenas após a codificação desses textos que é possível entender o dialogismo existente entre o *eu lírico* e o *eu empírico* presente tanto nas obras de Akhmátova quanto de Púchkin.

Ao estar mais próximo da corte e, consequentemente do czar, Púchkin viu a necessidade de aprimorar a sua escrita em códigos. Sua produção fazia parte de um jogo, pois ele deveria, de certa forma, estar próximo do que o czar Nicolau II aprovaria, mas ao mesmo tempo, transmitir o seu pensamento. Havia, então, uma difícil estruturação entre a mensagem existente na superfície e o que ele realmente desejava dizer.

Para transformar Púchkin em um herói nacional, ou seja, um herói para todos, popular, durante o período soviético houve uma preocupação em enfatizar dados biográficos que iam de encontro com a proposta do Partido: um Púchkin revolucionário – e amigo dos Dezembristas – contra o czarismo, ateu e, principalmente, com uma ligação sentimental com sua babá, que lhe apresentou contos folclóricos e histórias populares.

Os ensaios de Akhmátova sobre Púchkin conferem um tipo de análise ainda pouco usado na época: a utilização da literatura como testemunho – em uma linguagem esópica, assim como em Púchkin. Embora muitos pensadores já tivessem estudado a correspondência de Púchkin, havia uma necessidade de usá-la apenas com o intuito de entender o processo de construção de suas obras. Suas cartas a sua esposa ou familiares, por exemplo, não foram expostos por se acreditar que elas seriam importantes apenas para um biógrafo.

Ao utilizar trechos de correspondência de Púchkin com a sogra, por exemplo, ela consegue afirmar a insegurança do poeta, seu ciúme e o seu medo de morrer e, consequentemente, da possibilidade sua esposa se casar com outro homem após ficar viúva. Essa temática é trabalhada pela poeta de modo a sustentar o seu argumento de que Púchkin, tanto “O convidado de pedra” quanto *O conto do galo de ouro*, estava vivendo esses sentimentos de forma bastante intensa e, consequentemente, a transferiu para essas obras.

O texto, então, está marcado por um complexo jogo de camadas espaciais e temporais e, portanto, cada leitura é um evento de atualização ou releitura da obra. Por isso, é necessário ter em mente que a releitura feita por Akhmátova vai de encontro com o período histórico em que ela vivia, seu passado literário e, também, sua visão de mundo com um viés feminino. Sua leitura, como não poderia deixar de ser, é subjetiva.

A ênfase dada por Akhmátova no fato de que a poética de Púchkin, e especialmente as obras que ela analisa, podem ser vistos como um dialogismo com sua própria condição como escritora. A dificuldade que Púchkin encontrou para publicar suas obras, o fato de ter recebido pelo czar uma titulação inferior ao que Púchkin achava que merecia, o exílio⁵¹⁵, o sofrimento por amor: todas essas questões podem ser atribuídas também a Akhmátova.

Uma questão curiosa é o fato de que Akhmátova não exclui de sua análise o fato de que Púchkin fazia críticas à nova nobreza em suas cartas a amigos (essa temática também pode ser encontrada em algumas obras, incluindo o poema “Minha genealogia”). Púchkin tinha orgulho de sua origem africana, mas sobretudo do fato de que sua família possuía uma importante linhagem na história da Rússia.

Em sua escrita sobre Púchkin, Akhmátova encontra uma maneira de reescrever não apenas o seu passado como poeta, mas também o seu futuro. Seus estudos sobre a poética puchkiniana, como por exemplo, sobre a linguagem esópica, serão importantes para a produção de sua própria mensagem criptografada, especialmente visível no *Poema sem herói*.

⁵¹⁵ O exílio, no caso de Akhmátova foi o contrário do que ocorreu com Púchkin. Ela decide ficar em São Petersburgo, enquanto vê seus amigos emigrarem, seu marido ser morto e seu filho exilado e, por fim, é proibida de publicar suas obras.

O dialogismo entre Púchkin e outros autores como Byron e Constant é visto por Akhmátova como uma relação de admiração quase espiritual, que vai além do texto escrito. Dessa forma, a rede de diálogos no texto puchkiniano é complexa e nem sempre visível para o leitor. Para Akhmátova, essa característica é uma das mais importantes da poética de Púchkin. É evidente que quando ela trata desse assunto, ela tinha também em mente o fato de que o Realismo Socialista pregava justamente o contrário: a simplicidade das palavras. Talvez justamente devido à censura e a maneira protocolar que a literatura durante o período soviético deveria ser escrita, fez com que ela escolhesse um caminho tão diverso de suas primeiras obras, como vemos no *Poema sem herói*.

Como vimos, o diálogo existente entre Akhmátova e Púchkin é visível durante toda a sua poética: epígrafes e poemas foram inteiramente dedicados a ele e seus ensaios foram reescritos durante quase toda a sua vida. Ao se encontrar proibida de publicar seus próprios poemas, seus ensaios não podem ser considerados apenas como uma escolha apenas sentimental. Devido ao movimento de popularização do poeta iniciado em 1899, ela encontra uma maneira não apenas de vencer a censura, mas também o ostracismo.

12. REFERÊNCIAS

OBRAS DE ANNA AKHMÁTOVA

AKHMÁTOVA, A. (1992). *My Half Century* (selected prose). New York: Ardis.

_____. (1998). *Собрание сочинений*. Moscou: Elis Lac.

_____. (2001). *Prosas Escolhidas e Poema sem Herói*. Lisboa: Relógio d'Água.

_____. *Obra completa*. <http://www.world-art.ru/people.php?id=9654> (último acesso em 10/05/2015).

_____. (2008) *Antologia Poética*. São Paulo: L&PM.

OBRAS SOBRE ANNA AKHMÁTOVA

AMERT, SUSAN. (1992) *In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova*. Stanford University Press.

ANDERSON, N. K. (2004). *The Word that Causes Death's Defeat*. Londres: Yale University Press.

БАБАЕВ, Э. “Пушкинские Страницы Анны Ахматовой”. http://imwerden.de/pdf/babaew_puschkinskie_stranizi_achmatowoi.pdf (último acesso em 05/09/16).

ВАРИЛИ, Габриэль. (1992) “Статьи о Пушкине Ахматовой и «Разговор о Данте» Мандельштама. In: *Тайны Ремесла*. Moscou: Наследие.

Bleiker, Roland. (2010) “Anna Akhmatova’s search for political light”. In: *Peace Review: A Journal of social justice*. London: Routledge.

CHECHELNITSKY, Irina. (1993) “Akhmatova and Pushkin”. In: *Anna Akhmátova 1889-1989*. Oakland: Berkeley Slavic Specialties.

DALOS, G. (2000). *The Guest from the Future: Anna Akhmatova and Isaiah Berlin*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

ДМИТРИЕВ А.Л. (1987) “А.С. Пушкин и язык поэзии А. Ахматовой” Русский язык в школе. - 1987. - № 3. – pp. 64-68.
<http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=178> (último acesso em 12/09/2016)

ЭЙХЕНБАУМ, Борис. (2006) *Анна Ахматова Опыт Анализа*. Munique: ImWerdenVerlag.

FEINSTEIN, E. (2006). *Anna of All the Russias*. New York: Alfred A. Knopf.

ГЕРШТЕЙН, Э. Г. (1970) “Заметки А. А. Ахматовой О Пушкине”. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v72/v72-030-.htm> (último acesso em fevereiro de 2015)

GIFFORD, H. (Primavera 1989). *Anna Akhmatova*. Grand Street, 128-146.

GERSTEIN, E. (2004). *Moscow Memoirs: Memories of Anna Akhmatova, Osip Mandelstam and Literary Russia under Stalin*. New York: Overlook Hardcover.

HAIGHT, Amanda. (1990) *Akhmatova: a poetic pilgrimage*. Oxford: Oxford University Press.

HARRINGTON, Alexandra. (2006) *The Poetry of Anna Akhmatova*. London: Anthem Press.

ILYNA, Natália. (1977) “Анна Ахматова в последние годы ее жизни”. In: *Октябрь*, 2, 1977. Versão online em: <http://www.akhmatova.org/articles/ilina2.htm> (último acesso em 03/03/2015).

KRIVE, S. A. (2009) “A transcultural Monument: Anna Akhmatova in Postsocialist Russia”. In: *South Atlantic Review*, vol. 74, nº02, pág 62-81.

LEITER, Sharon. (1983) *Akhmatova's Petersburg*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

MCSMITH, Andy. (2015) “Anna of all the Russias” In: *Fear and the Muse Kept Watch: The Russian Masters—from Akhmatova and Pasternak to Shostakovich and Eisenstein—Under Stalin*. Nova Iorque: The New Press.

MIKHAILOVA, G. (2015). "Reading Akhmatova: on the Pathway to Finding Self". In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 7.

REEDER, R. (1994). *Anna Akhmatova: poet and prophet*. New York: St. Martin's Press.

Reeve, F. D. 1993. "The Inconstant Translation: Life into Art". Sonia Ketchian (ed.), *In: Anna Akhmatova 1889-1989*. Oakland, CA: Berkeley Slavic Specialties, pp. 149-169.

ТЕМНЕНКО, Г.М. (1998) "Роман в стихах и роман-лирика: к вопросу о влиянии творчества А. Пушкина на поэзию А. Ахматовой". In: *Культура народов Причерноморья. Научный журнал. № 5*.

<http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=36> (último acesso em 18/09/16).

_____. (1997) "Сохрани мой талисман" (об одном восточном мотиве в поэзии Пушкина и Ахматовой). In: *Культура народов Причерноморья*.

- *Симферополь. № 1*. <http://www.akhmatova.org/articles/temnenko4.htm> (último acesso em 18/09/16).

Симферополь: Межвузовский центр «Крым».

TIMÉNTCHIK, R. (2005). *АННА АХМАТОВА В 60-е ГОДЫ*. Toronto: University of Toronto.

_____. (1974). *Ахматова и Пушкин*. Puchkinski Svobornik.

_____. (1976) "Анна Ахматова и Пушкинский Дом".

<http://www.akhmatova.org/articles/timenchik14.htm> (último acesso em 19/04/15).

_____. (1982) "Художественные принципы предреволюционной поэзии Анны Ахматовой". Тарту, Тартуский гос.

VINOGRADOV (1969) *О поэзии Анны Ахматовой: Стилистические наброски*. The Hague: Mouton.

ЭЙХЕНБАУМ Б.М. (1923) *Анна Ахматова*

http://imwerden.de/pdf/eichenbaum_anna_akhmatova_1923.pdf (último acesso em 30/08/16).

OBRAS DE PÚCHKIN

PUCHKIN, A. *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*.

<http://rvb.ru/pushkin/01text/04onegin/01onegin/0836.htm> (último acesso em 02/05/15).

_____. (2010) *Eugênio Oneguín*. Rio de Janeiro: Ed. Record. (trad. Dario Moreira de Castro Alves).

_____. *A Dama de Espadas: Prosa e Poemas*. São Paulo: Ed. 34. (trad. Boris Schnaiderman)

_____. (2006) *Pequenas Tragédias. O convidado de pedra*. Rio de Janeiro: Ed. Globo. Tradução de Irineu Franco Perpetuo.

_____. *Noites egípcias e outros contos*. São Paulo: Ed. Hedra. Tradução de Cecilia Rosas.

OBRAS SOBRE PÚCHKIN

ALEKSEEV, Mikhail. (1987). *Пушкина и мировая литература*. Leningrado: Hayka.

HOMERO, F. A. (2004) "Cronologia da vida e da obra de A. S. Púchkin". Dossiê Púchkin". (org. Homero Freitas de Andrade). *In: Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. São Paulo: Ateliê Editorial.

BERNARDINI, Aurora. (2004) "Púchkin e o Começo da Literatura Russa". *In: Caderno de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo: Ateliê Editorial. Pp. 31-40.

BABAIEV, E. (1987) "Пушкинские Страницы Анны Ахматовой". *In: Новый Мир*, vol.1.

BACKÈS, J.L. (1966). *Pouchkine par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil.

BETHEA, D. (1998). *Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

_____. (2005). *Pushkin Handbook*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

_____. (1993) *Pushkin Today*. Indianapolis: Indiana University Press.

БОНДИ, С. М. (1975) “Сказка о золотом петушке”. In: *Пушкин А. С. Собрание сочинений. Vol 10 Томо 3. Поэмы. Сказки*. Moscou, p.473-475.

<http://rvb.ru/pushkin/02comm/0801.htm> (último acesso em 29/09/2016).

BRIGGS, A.D.P. (1983) *Alexander Pushkin: a critical study*. Maryland: Rowman & Littlefield.

BROWN, E. (1965). “Nabokov and Pushkin (with Comments on New Translations of Eugene Onegin)”. In: *Slavic Review*, vol 24, pp.688-701.

BURTSEV, V. (1937) “On new translations of Pushkin (How should Pushkin be translated?)”. In: *The Slavonic and East European Review*, Vol. 15, No. 44. University College London.

BARING, Maurice. (1937). “Pushkin”. In: *The Slavonic and East European Review*. Vol. 15, nº44. Londres: Maney Publishing. Pp. 345-347.

CAMPOS, Haroldo. (2004). “Púchkin: A Poesia da Gramática”. In: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo: Ateliê Editorial. Pp. 61-68.

DAVIDSON, Pamela. (2002). “The Moral Dimension of the Prophetic Ideal: Pushkin and his Readers”. In: *Slavic Review*, vol. 61, nº3. Pp. 490-518.

DEBRECZENI, Paul. (1997). *Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian Culture*. Stanford University Press.

DOSTOIEVSKI, F. (1880). “ОБЪЯСНИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПО ПОВОДУ ПЕЧАТАЕМОЙ НИЖЕ РЕЧИ О ПУШКИНЕ”.

http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0340.shtml (último acesso em 05/11/2015).

ДМИТРИЕВ А.Л. (1987). А.С. “Пушкин и язык поэзии А. Ахматовой”. In: *Русский язык в школе*. № 3. - С. 64-68.

<http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=178> (último acesso em 10/05/2015).

EIKHENBAUM, Boris. (1986). “Пушкин путь в прозе”. In: *О прозе, о поезий*. São Peterbsburgo: Художественная Литература.

_____. *Опыт анализа*. (1923). Petersburg: Етровская Печатня.
<http://www.akhmatova.org/articles/eikhenbaum.htm> (último acesso em 25/08/2015).

ЕРОХИНА И.В. (2006) “Гений и злодейство: Пушкинский подтекст в «Реквиеме» Анны Ахматовой”. In: *Вопросы литературы*.
<http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=45> (último acesso em 11/05/2015)

Июль–Август. P. 198-220.

EMERSON, Caryl. (2008). *The Cambridge Introduction to Russian Literature*.
 Cambridge: Cambridge University Press.

EVDOKIMOVA, S. (2003) *Alexander Pushkin's Little Tragedies: The Poetics of Brevity*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

FERREIRA, JERUSA P. (2014) “O Czar Saltan” In: *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão*. (trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ateliê Editorial.

FISKE, C. John. “Soviet Controversy over Pushkin and Washington Irving”. In: *Comparative Literature*, vol. 07, nº.01. Pp. 25-31.

GASPAROV, Boris (1993) “The Evolution of Akhmatova’s Verse”. In: *Anna Akhmatova 1889-1989*. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, pp. 68-74.

_____. (2005) “Pushkin and Romanticism”. In: *The Pushkin Handbook*.
 Wisconsin: Wisconsin University Press. David Bethea (org.)

GREENLEAF, Monika. (1997). *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy Orient and Irony*. Stanford University Press.

JAKOBSON, R. (2004). “Notas à Margem da Lírica de Púchkin”. In: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo: Ateliê Editorial. Pp. 41-18.

_____. (1987) “The Statue in Pushkin's Poetic Mythology”. In: *Language in Literature*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.

KAHN, A. (2006). *Introduction to Pushkin*. In: *A. Kahn, Cambridge Introduction to Pushkin*. Cambridge: Cambridge University Press.

MANNING, C. A. (1937). “The Centenary of Pushkin”. In: *The Modern Language Journal*, vol. 21, no.4, pp. 242-243.

PLATT, J. B. (2008). "Pushkin Now and Then: Images of Temporal Paradox in the 1937 Pushkin Jubilee". In: *The Russian Review*, vol. 67, no. 4, pp. 638-660.

SANDLER, S. (2003). *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*. Stanford: Stanford University Press.

_____. (1989) *Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Weiting of Exile*. Stanford University Press.

СОЛОВЬЕВ, Владимир Сергеевич. (1990) "Судьба Пушкина". In: *Современник* <http://www.lib.ru/HRISTIAN/SOLOWIEW/sudba.txt> (último acesso em 10/11/2015).

Sem autor. "The Pushkin Centenary: Preparations in the URSS". In: *The Slavonic and East European Review*, vol. 15, no. 44. Pp. 309-327.

Tyniánov (1977) "Мнимый Пушкин", <http://www.philology.ru/literature2/tynyanov-77b.htm> (último acesso em 30/03/17).

WELLS, D. (1994). *Akhmatova and Pushkin: The Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry*. Birmingham: University of Birmingham.

WOLFF, Tatiana. (1998). *Pushkin on Literature* (Studies in Russian Literature and Theory). Northwestern University Press.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, T. W. (1986) *O ensaio como forma*. São Paulo: Ática.

ALMEIDA, Paula V. (Tese de doutorado) *A caminho do absoluto: a poética e a vida literária de Marina Tsvetáieva através de sua prosa*. Tese – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

ANDRADE, H. (2010) "O realismo socialista e suas (in)definições". In: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP.

_____. (2005) "Breve noções sobre simbolismo na Rússia". In:

BAKHTIN, M. M. (1992) *In: Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. (1988). *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP/HUCITEC.

_____. (2004) *Marxismo e filosofia de linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARKER, Adele Marie. (2004) *A history of women's writing in Russia*. Cambridge: Cambridge University Press.

BARTHES, R. (1980). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. pp. 163-164

BATALHA, M. C. (2007) *Tradução*. Petrópolis, RJ: Vozes.

BENJAMIN, Walter. (1985) "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.

BETHEA, D. (2012). 'Literature: Chapter 8', in Nicholas Rzhevsky (ed.), In: *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 169-212.

BLOOM, Harold.(1976) *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven and London.

_____. (1997) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

BRODSKI, J. (1982). *Скорбная муза*. In: J. Bródski, Проза и эссе (основное собрание).

_____. (1994). *Menos que um*. São Paulo: Companhia das Letras.

BROWN, C. (1978). *Mandelstam*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 97.

CANDIDO, Antonio. (2004) "Direito à literatura". In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

CAVALIERE, Arlete et al. *Tipologia dos Simbolismos nas culturas russas e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.

_____. (1997) "A literatura que Stálin proibiu". In: *Revista de Estudos Orientais I*. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Humanitas.

COMBE, Dominique. (2009-2010). "A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia". Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*, São Paulo: nº84.

COSTA, Fabiana Ferreira da. (2010) *A mimesis, os estudos culturais e A balada da infância perdida: a literatura em questão*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras (tese de doutorado).

COSTA LIMA, L. (1981) "Representação social e *mimesis*". In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.

_____. (2002) "A Análise Sociológica da Literatura". In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CULLER, J. (1981) *In The Pursuit of Signs*. London: Routledge.

CUNHA, D. A. C. (1992) *Discours rapporté et circulation de la parole*. Leuven/Louvain la Neuve: Peeters/Louvain-la-Neuve.

_____. (1998) Vozes e Gêneros Discursivos na Fala e na Escrita. In: *Investigações: Linguística e Teoria Literária*, Recife, v. 8.

DOBRENKO, E. (2011). *Twentieth-Century Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

ECO, U. (2007) *Quase a mesma coisa: experiências em tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record.

FARIAS, Sônia L.R. & PEREIRA, Kleyton R.W. (orgs.) (2013) *Mimesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação.

FIGES, O. (2002). *Natasha's Dance*. Nova York: Picador.

_____. (2007). *The Whisperers*. New York: Metropolitan Books.

GOGOL, N. (1846). “O lirismo dos nossos poetas”. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vs2/vs2-299a.htm> (último acesso em 09/11/2015).

GOMIDE, B. B. (2013). *Antologia do pensamento crítico russo*. São Paulo: Ed. 34.

HAMBURGER, Kate. (1975). *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva.

HANSEN, João A. (2006). *Alegoria*. São Paulo: Hedra.

HUTCHEON, Linda. (1991) *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, R. (2000) On linguistic aspects of translation (1959). In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The translation studies reader*. London: Routledge.

_____. (2006). *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac & Naify.

JENNY, Laurent. (1979). “A estratégia da forma”. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

JOLKOVSKI, Alexander (1994). *Text counter Text: Readings in Russian Literary History*. Stanford, CA: Stanford University Press.

JUIN, Hubert. (1978). *Poètes d’Aujourd’Hui*. Paris: Seghers.

KARAMZIN, N. “Do amor à pátria e do orgulho nacional”. In: *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. (trad. Cecília Rosas e org. Bruno Barretto Gomide). São Paulo: Ed. 34.

Kelly, Catriona (1994). *A History of Russian Women’s Writing 1820-1992*. Oxford: Clarendon Press.

_____. (2001) *Russian literature: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

LEVITT, Marcus. (1989). *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration in 1880*. New York: Cornell University Press.

LOTMAN, I. (2001). *Universe of the Mind*. London: Taurus.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. (1991). *Poética Como fazer Versos*. São Paulo: Global.

MANDELSTAM, Ó. (1922). *A Letter About Russian Poetry*. Moscou: CCPL.

MELETINSKI, E. M. (2002) *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MIKAELIAN, YULIA (2016) (Tese de doutorado) *Serguei Dovlátov: texto de cultura na literatura russa contemporânea*. Tese – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

MIRSKY, D. S. (1958) *A history of Russian literature: from its beginnings to 1900*. New York: Alfred A. Knopf.

MOSER, Charles A. (1992). *The Cambridge history of Russian literature*. New York: Cambridge University Press.

NABOKOV, V. (2000). "Problems of translation: "Onegin in English". In: *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

ORTEGA Y GASSET, J. (2000) "The misery and the splendor of translation". In: *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

Paperno, Irina. (1994). *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford: Stanford University Press.paperno

POMORKSA, Krystyna (1972). *Formalismo e Futurismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

POUND, Ezra. "I gather the limbs of Osiris". <http://www.staff.u-szeged.hu/~gnovak/00strepiglo.htm> (último acesso em 02/02/16).

_____. (1974) "A Retrospect". In: *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber.

PROPP, Vladimir (2001). *Morfologia do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária.

REIFMAN, Irina. (2016) *When Russia learned to write: literature and the Imperial Table of Ranks*. University of Wisconsin Press

SCHNAIDERMAN, B. (1997). *Os escombros e o mito*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1999) "Prefácio". In: *A Dama de Espadas: Prosa e Poemas*. São Paulo: Ed. 34.

_____. (2011) *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva.

STRAKOVSKI, Leonid. (1956) "Problems in Translating Russian Poetry into English". In: *The Slavonic and East European Review*, vol. 35, no. 35. Pp. 258-267.

TERNOVSKI, E. (2011). *Sur Pouchkine*. Paris. Lulu.

TRÓTSKI, L. (2007) *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TYNIÁNOV, Y. (1968) *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri.

VOLKOV, S. (1997). *São Peterburgo: uma história cultural*. São Paulo: Record.

WALKER, Gregory (1978). *Soviet book publishing policy*. London: Cambridge University Press.

WELLEK, René; WARREN, Austin, (2003) *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes.

APÊNDICE A – CITAÇÕES EM RUSSO USADAS NA TESE

АКНМÁТОВА Е РÚЧКIN: UM DIÁLOGO ENTRE ESCRITORES

р. 76 – Имя Ахматовой не раз ставили рядом с именем Пушкина. И в этом есть нечто парадоксальное. Об Ахматовой заговорили как о продолжательнице Пушкинской традиции буквально после ее первых поэтических шагов. Но в то же время ее имя всегда произносилось как имя совершенно самостоятельного, неповторимо оригинального поэта. (ТЕМНЕНКО, Г.М., 1997).

р. 76 – Примерно с середины двадцатых годов, я начала очень усердно и с большим интересом заниматься архитектурой старого Петербурга и изучением жизни и творчества Пушкина. (ГЕРШТЕЙН, Э. Г., 1970).

р. 79 – Город в главной части Пушкинской "петербургской повести" и "столица одичалая" ахматовской поэмы имеют единый мифологический подтекст - это апокалиптический образ гибнущего мира, в котором торжествует стихия, хаос, безумие. (ЕРОХИНА И.В., 2006).

р. 82 – Как и Евгений, героиня "Реквиема" - одна из "стомиллионного народа", ее судьба - судьба тысяч. Они оба - жертвы стихии (природной и исторической), восторжествовавшего хаоса. Героиня ахматовской поэмы, как и Пушкинский Евгений, оглушена "шумом внутренней тревоги". Но в "Реквиеме" метафорический путь иной - это движение, развитие чувств от страха, отчаяния, почти победившего безумия к высокому смирению, философскому приятию испытания. Это духовный "крестный" путь, где отправной точкой является сознание человека, а конечной - сознание христианина. Это путь из тьмы, овладевающей разумом и душой человека, к торжеству Света. (ЕРОХИНА, 2006).

ENSAIOS DE ANNA AKHMÁTOVA SOBRE PÚCHKIN: ESCREVER É (RE)VIVER

р. 90 – В настоящее время, я собираю и привожу в порядок мои заметки о Пушкине (1926—1936), их всего двадцать пять, и они очень пестры по содержанию. Среди них и заметки о Пушкинском самоповторении, и наблюдения над эпистолярным стилем Пушкина, и о красочном эпитете у Пушкина. В целом эти заметки составят книгу о Пушкине. (ГЕРШТЕЙН, Э. Г., 1972).

р. 91 – (...) они содержат богатейший материал для комментирования и интерпретации произведений Пушкина и отражают те же самые методические приемы исследования, которые составляют неоспоримую ценность опубликованных статей Ахматовой. Заметим, что они представляют интерес и для исследования поэзии самой А. А. Ахматовой, давая в иных случаях возможность проследить на конкретных примерах преломление в ней Пушкинской традиции

APÊNDICE B – ENSAIOS DE AKHMÁTOVA EM RUSSO

1. ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА ПУШКИНА

1

«Сказка о Золотом Петушке» Пушкина сравнительно мало привлекала внимание исследователей.

В историко-литературных статьях и комментариях мы находим очень скупые и неточные сведения о последней сказке Пушкина (1834г.)

Отсутствие фабулы «Сказки о Золотом Петушке» в русском и иностранном фольклорах привело к мысли, что эта сказка имеет литературный источник.

Однако все поиски в течение последних 20-30 лет не увенчались успехом⁵¹⁶.

Попытки найти источник «Сказки о Золотом Петушке» в сказках «Тысяча и одной ночи» также кончились неудачей.

Мне удалось найти источник «Сказки о Золотом Петушке». Это - «Легенда об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга из книги «Альбрамга».

Книга Вашингтона Ирвинга вышла в 1832 году в Париже.⁵¹⁷

Одновременно в париж был издан и французский, довольно точный, перевод этой книги⁵¹⁸.

В числе семи книг Ирвинга в библиотеке Пушкина находится и французское двухтомное издание «Альгамбрских сказок»⁵¹⁹.

⁵¹⁶ Указание в. Сиповского на сказку Клингера «le coq d'or» как на источник «сказки о золотом петушке» - совершенно не основательно.

⁵¹⁷ «The Alhambra, or the new sketch book» by Washington Irving. Paris. 1832. (W. Galignani.)

⁵¹⁸ Les contes de l'Alhambra, précédés d'un voyage dans la province de Grenade; traduits de Washington Irving, par Mlle A. Sobry. Paris 1832 (H. Fournier). T. I -II.

⁵¹⁹ № 1019, «разрезан, помет нет». (См. Б. Модзалевский. Библиотека Пушкина.)

Еще при жизни Пушкина критика отмечала воздействие вашингтона ирвинга на автора «Повестей Белкина». (н. Полевой в «Московском Телеграфе» и анонимный рецензент в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» в 1931 г.).

Вопрос о непосредственном влиянии Ирвинга на Пушкина до сих пор остается открытым⁵²⁰.

Сам Пушкин упоминает об Ирвинге только один раз - в своем пересказе биографии Джона Теннера (1836 г.).

2

В 20-30 годах XIX века Вашингтон Ирвинг был очень популярен в России. Многочисленные переводы его произведений находятся во всех наиболее известных журналах того времени: «Московском Телеграфе», «Вестнике Европы», «Атенее», «Сыне Отечества», «Телескопе» и «Литературной Газете». Поэтому «Альгамбрские сказки» вскоре после того как были изданы в Париже, сделались предметом обсуждения русских журналов.

Уже в июльском № «Московского Телеграфа», вышедшем в октябре 1832 года, появилась первая рецензия на «Les contes de l'Alhambra».

«... В. Ирвинг писал уже: историю коломба, историю завоевания гренады. Теперь он описывает нам свое путешествие в гренаду, видит в альгамбре символ владычества и бытия мавров в испании и рассказывает суеверные предания, какие воображение испанцев вывело из развалин дворца мавританского. Вы читаете сначала путешествие в. Ирвинга по южной испании; потом подробное описание альгамбры. Автор поселяется на время в альгамбре, и разные случаи, разные встречи, подают повод к рассказам старых преданий, или лучше сказать, сказок об альгамбре. Всех сказок семь: арабский звездочет; история о трех прекрасных принцессах; история о принце ахмеде-аль-камеле, или пилигриме любви; наследство мавра; альгамбрская роза или паж и сокол; гебернатор манко и солдат; две статуи. - что сказать об них? Они все остроумны, и многие занимательны: но все равно, если бы наши русские сказки начал рассказывать француз: так и в. Ирвинг рассказывает сказки мавританские. Одна из них была

⁵²⁰ М. П. Алексеев доказал, что «История села Горюхина» Пушкина и «История Нью-Йорка» Ирвинга - вещи одного жанра. (См. «К истории сала Горюхина» Пушкин. Статьи и материалы. Вып. II. Одесса, 1926.)

переведена в телескопе, но очень некрасиво, и при том эта самая плохая. Лучшие по нашему мнению: арабский звездочет, пилигрим любви, две статуи, паж и сокол и наследство мавра. Постараемся перевести которую-нибудь из них для читателей телеграфа, с английского подлинника» (стр. 250-251)

Перевод одной из «Альгамбрских сказок», о котором рецензент «Московского Телеграфа» дал неодобрительный отзыв, был помещен в IX части «Телескопа» (сентябрь): «Губернатор Манко из Альгамбры, новое сочинение Вашингтона Ирвинга».

В особом примечании издатель эту вещь как «народную сказку, обработанную В. Ирвингом».

Обещанный рецензентом «Московского Телеграфа» перевод одной из цикла «Альгамбрских сказок» был напечатан в №21 и 22 (ноябрь). Это перевод «Истории о принце Ахмеде-аль-Камеле», со следующим примечанием:

«Мы получили повесть сию при письме, в котором г-н переводчик говорит, между прочим, следующее: « в 14-м № Московского Телеграфа упоминаете вы, что намерены перевести для читателей своих одну из Альгамбрских Повестей. Не угодно ли будет вам поместить в Телеграфе посылаемую мной повесть из сей книги, которую перевел я уже всю, вполне, и хотел бы знать предварительно, стоит перевод мой печатания?»

Таким образом «Альгамбрские сказки» были полностью переведены на русский язык вскоре после появления английского и французского изданий. Однако, по неизвестным нам причинам этот перевод остался ненапечатанным⁵²¹.

Наконец, в «Библиотеке для Чтения» 1835 г., в IX томе, где впервые была напечатана «Сказка о Золотом Петушке», появилась статья «Вашингтон Ирвинг», представляющая собой перевод из «Revue Britannique».

Здесь дана следующая характеристика «Альгамбрских сказок»:

⁵²¹ Из цикла «Альгамбрских сказок» были напечатаны: в 1835 г. в «Сыне Отечества» (№ 70) - «Альгамбрская роза», в 1836 г. «Губернатор Манко («Сорок одна повесть лучших иностранных писателей», ч. IX). Полный перевод «Альгамбры» был издан в 1879 г.: Вашингтон Ирвинг. Путевые очерки и картины, пер. с англ. А. Глазунов. М. 1879. См. также: Наследство Мавра и Арабский Астролог. Испанские легенды. Соч. В. Ирвинга. Изд. «Народной Библиотеки». М. 1889 г. (стр. 71, ц. 10 к.).

«альгамбрские повести» непосредственно принадлежат вымыслу (автор статьи сравнивает «альгамбру» с «летописями поколения гренады»), но с романтическими преданиями там смешаны путевые воспоминания, в которых и та же свежесть и та же прелесть, что в описаниях sketch book».

Большая часть «Альгамбрских сказок» - это новеллы о мавританских кладах.

В письмах Ирвинга из Альгамбры он неоднократно упоминает о своем проводнике Матео Хименесе, рассказы которого он записал⁵²².

Впрочем сам ирвинг разоблачает свой метод «воссоздания» народных легенд:

«Познакомив читателя с местностью Альгамбры, я теперь перейду к области чудесных легенд, которые я усердно собирал, пользуясь всевозможными рассказами и малейшими намеками, как пользуется археолог несколькими уцелевшими буквами почти стертой надписи, чтобы восстановить какой-нибудь исторический документ. (гл. Местные предания).⁵²³

Кроме цикла новелл о кладах в книге находятся: легенда «История о трех прекраснейших принцессах» и две пародийные волшебные сказки - «Легенда о принце Ахмеде-аль-Камеле» и «Легенда об арабском звездочете»

⁵²² Письмо Ирвинга из Альгамбры, от 15 марта 1828 г.: «...я получил от моего проводника много весьма любопытных подробностей о суевериях, которые существуют среди бедного народа, населяющего Альгамбру и которые касаются ее старых разрушающихся башен. Я записал эти забавные маленькие истории и он обещал мне сообщить еще другие. Они преимущественно относятся к маврам и богатствам, которые те схоронили в Альгамбре, и к появлению их потревоженных духов среди башен и развалин, где спрятано их золото». (*The Life and Letters of Washington Irving*. London, 1862 г., т. I, стр. 435.) Один из "рассказов" Хименеса (с ссылкой на Ирвинга), в качестве "народного", мы находим в "Письмах об Испании" В. П. Боткина (стр. 412). Ср. В. Ирвинг. Путевые очерки и картины. М., 1879 (стр. 266).

⁵²³ 19 октября 1830 г. Ирвинг писал из Лондона: «...Я закончил три сказки из «Альгамбры» и работал над тремя другими. Долгоруков прочитавший законченные очень одобрительно о них отзывается, а он по своему знанию страны, тех мест и народа может судить о верности местного колорита этих произведений». (*The Life and Letters of Washington Irving*. т. I. стр. 521.) Кн. Дмитрий Иванович Долгоруков (1797 -1867) сын поэта И. М. Долгорукова, был в это время секретарем русского посольства в Лондоне. С Ирвингом Долгоруков подружился в Мадриде, где был атташе русского посольства. До своей дипломатической карьеры Д. писал стихи и был членом общества «Зеленая лампа», где он встречался с Пушкиным. С 4 апреля 1820 г. Долгоруков - чиновник русского посольства в Константинополе (вместе с С. И. Тургеневым и Д. В. Дашковым). В 1821 г. он вернулся в Петербург. В письме Пушкина к С. И. Тургеневу (из Кишинева, от 21 августа 1821 г.) есть упоминание о Долгорукове: «...Кланяюсь Чу [Д. В. Дашков], если Чу меня помнит - а Долгорукой меня забыл».

3

Сюжет пародийной «легенды об арабском звездочете» чрезвычайно сложен, с чудесными происшествиями и со всеми аксессуарами псевдоарабской фантастики, которую сам ирвинг характеризует как «гарун-аль-рашидовский стиль».

Легенда довольно длинна и поэтому я ограничусь здесь самым кратким пересказом.

На старого мавританского короля абен-габуза нападают враги.

Арабский звездочет ибрагим, ставший советником короля, рассказывает ему о талисмани, предупреждающем о нападении врагов (петух и баран из меди), и сооружает другой талисман с тем же значением (медного всадника)⁵²⁴.

Враги Аген-габуза уничтожены.

Талисман снова начинает действовать.

Разведчики находят в горах готскую принцессу.

Король влюбляется в принцессу.

Звездочет требует девицу в награду за все оказанные королю услуги.

Король, давший слово наградить звездочета, отказывается.

Происходит ссора звездочета с королем.

Звездочет и принцесса проваливаются в подземное жилище звездочета.

Талисман перестает действовать и превращается в простой флюгер.

Враги снова нападают на «отставного завоевателя»⁵²⁵ абен-габуза.

В этой легенде ирвинг использовал материал своих исторических сочинений, над которыми он работал во время своего пребывания в альгамбре.

⁵²⁴ Магический всадник из меди есть и в сказках «Тысячи и одной ночи», но там он имеет иное назначение (см. «Рассказ о носильщике и трех девушках»). Этим указанием я обязана акад. И. Ю. Крачковскому.

⁵²⁵ Точнее: «удалившийся от дел завоеватель».

Эти сочинения: «История покорения Гренады» (изд. В 1829 г.), «Завоевание Испании» (изд. В 1835 г.) и «Магомед и его приемники» (изд. В 1850 г.).

Вашингтон Ирвинг был известен своим современникам как литературный мистификатор, продолжатель традиций «великого незнакомца» - Вальтера Скотта. За три года до выхода «Альгамбрских сказок» он выпустил «Историю покорения Гренады». Эта книга принадлежит к распространенному в то время жанру исторических хроник. Повествование ведется от имени вымышленного циклизатора, монаха Антонио Агапида.

Не касаясь сложного и требующего особого исследования вопроса о близости «Легенды об арабском звездочете» к испанскому фольклору и так называемым пограничным романсам⁵²⁶, отмечу только, что из этой хроники взяты главные персонажи «Легенды об арабском звездочете». Биография Абен-габуза во многом повторяет биографию мулей-Абен-гассана, отца Боабдила, последнего мавританского короля. Звездочет - безымянный араб-волшебник, принимавший участие в защите Малаги. Готская принцесса - пленная христианская девушка, одна из жен короля мулей-Абен-гассана.

Знакомство Пушкина с «Альгамбрскими сказками» Ирвинга можно датировать 1833 годом. К тому времени относится черновой набросок «Царь увидел пред собой ...»⁵²⁷.

К этому времени относится черновой набросок «Царь увидел пред собой...». Первые десять строчек этого наброска, до сих пор не поддававшегося ни какому комментарию, представляет собой, как нами установлено, стиховой «пересказ» куска «Легенды об арабском звездочете», неиспользованного Пушкиным в «Сказке о золотом петушке». Приведу параллельные тексты:

Царь увидел пред собой Столик с шахматной доской. Вот на шахматную доску	<i>... Devant chacune de ces fenêtres était une table sur laquelle on avait rangé, comme des échecs,</i>
--	--

⁵²⁶ По сообщению проф. Мадридского Университета Азин-Палациоса источниками «Альгамбои» Ирвинга в Испании никто не занимался.

⁵²⁷ В Пушкинских черновиках этот набросок находится между «Езерским» и началом перевода «Одиссеи» (тетрадь № 2374, л. 7). Впервые был напечатан под заглавием «Опыт детского стихотворения» (Русский Архив, 1881, III, сто. 473). Наиболее полный текст напечатан в полн. Собр. соч. А. С. Пушкина, М. -Л. 1931, т. II, стр. 257.

Рать солдатиков из воску В стройный ряд расставил он. Грозно куколки стоят. - Подбоченясь на лошадках. В коленкорových перчатках, В оперенных шишечках, С палашами на плечах...	<i>une petite armée, infanterie et cavalerie... Le tout sculpté en bois</i> <i>... Le roi... S'approcha de l'échiquier sur lequel les petites figures de bois étaient rangées et vit... Qu'elles étaient toutes en mouvement. Les chevaux caracolaient et battaient du pied, les guerriers brandissaient leurs armes, on entendait... Le son des trompettes et des tambours ...⁵²⁸</i>
---	--

Эти фигурки - магические изображения вражеских войск, которые при прикосновении волшебного шила либо обращались в бегство, либо начинали вести междоусобную войну и уничтожали друг друга. И тогда та же участь постигала наступающего неприятеля.

Насколько близка фабула «простонародной» сказки Пушкина к легенде ирвинга, становится ясным при параллельном сличении:

Негде, в тридевятиом царстве, В тридесятom государстве, Жил был славный царь дадон. С молодy был грозен он И соседям то-и-дело Наносил обиды смело. Но под старость захотел Отдохнуть от ратных дел И покой себе устроить; Тут соседи беспокоить Стали старого царя. Страшный вред ему творя. Чтоб концы своих владений Охранять от нападений. Должен был он содержать Многочисленную рать. Воеводы не дремали. Но никак не успевали: Ждут бывало с юга, глядь - Ан с востока лезет рать. Справят здесь, - лихие гости Идут от моря - со злости Инда плакал царь дадон, Инда забывал и сон, Что и жизнь в такой тревоге!	<i>Il était une fois... Un roi maure, nommé aben habuz... C'était un conquérant retiré des affaires, c'est-à-dire qu'après avoir, dans son jeune temps, mené une vie d'hostilités et de déprédations continues, maintenant qu'il devenait vieux et faible, il n'aspirait qu'à rester en paix avec tout le monde... À jouir en repos des domaines qu'il avait enlevés à ses voisins.</i> <i>Il advint cependant que ce monarque... Eut à combattre de jeunes rivaux... Certaines parties éloignées de son territoire qui, dans les jours de sa vigueur première n'osaient broncher sous sa main de fer, s'avisèrent... De se révolter... Ainsi attaqué au dedan et au dehors, le malheureux aben habuz vivait... Dans des alarmes perpétuelles, ne sachant de quel côté commenceraient les hostilités.</i> <i>Ce fut en vain qu'il bâtit des tours d'observation... Et qu'il fit garder tous les passages par des troupes stationnaires... Fut-il jamais conquérant paisible et retiré plus tourmenté que le pauvre Aben-Habuz?</i>
--	--

⁵²⁸ Привожу перевод этого отрывка: «Перед каждым окном находился стол, на котором была расставлена, как шахматы, миниатюрная армия - пехота и кавалерия, вырезанные из дерева... Король. г. приблизился к шахматному столику, на котором были расставлены деревянные куклы, и увидел... что все они пришли в движение. Лошади гарцовали и били копытами, воины потрясали оружием, и «слышался звук труб и барабанов». В черновике Пушкина: [Музыканты] на лошадках.

Сходство ситуации полное. «биография» царя дадона и короля абен-габуза совпадают. Отмечу, что у героев других Пушкинских сказок (салтан, елисей и др.) «биографии» отсутствуют.

<p>Вот он с просьбой о помощи Обратился к мудрецу Звездочету и скопцу -</p> <p>Вот мудрец перед дадоном Стал и вынул из мешка Золотого петушка. Посади ты эту птицу. Молвил он царю, на спицу; Петушок мой золотой Будет верный сторож твой: Коль кругом все будет мирно; Так сидеть он будет смирно; Но лишь чуть со стороны Ожидать тебе войны. Иль набега силы бранной. Иль другой беды незванной. Вмиг тогда мой петушок Приподымет гребешок. Закричит и встрепется. И в то место обернется. Марь скопца благодарит. Горы золота сулит - За такое одолженье. Говорит он в восхищеньи*. Волю первую твою Я исполню, как мою.</p>	<p><i>... Un vieux médecin arabe vint à sa cour... En peu de temps il devint le conseiller intime du roi... Aben habuz se p1aigoait... De la vigilance continuelle qu'il était forcé d'observer... L'astrologue lui répondit: «apprends, ô roi, que ... Je vis une grande merveille... Sur une montagne... On voyait la figure d'un béliet, sur lequel était un coq. L'un et l'autre en airain et tournant sur un pivot. Toutes les fois que le pays était menacé d'une invasion le béliet se tournait du côté de l'ennemi et le coq chantait ce qui avertissait les habitants de la ville qu'ils étaient en danger et leur indiquait le point vers lequel devait et diriger leur défense».</i></p> <p><i>«dieux est grand!» s'écria... Aben habuz. «quel trésor serait pour moi un béliet semblable ... Et un coq qui m'avertirait en cas de danger... Combien je dormirais plus tranquille... Dans mon palais, si de telles sentinelles veillaient sur mon sommet !... «donne-moi cette bienheureuse sauvegarde, et dispose des richesses de mon trésor».</i></p>
---	---

У Ирвинга о талисмане в виде медного петуха звездочет только рассказывает королю (сооружает же он медного всадника).

Принято считать, что в Пушкинской сказке петух - «живой». Однако, стих «вдруг раздался легкий звон» (полет золотого петушка) как будто противоречит этому.

<p>Петушок с высокой спицы Стал стеречь его границы - Чуть опасность где видна, Верный сторож как со сна Шевельнется, встрепется К той сторонке обернется И кричит кири ку ку. Царствуй лежа на боку! И соседи присмирели. Воевать уже не смели. Таковой им царь Дадон</p>	<p><i>Il insultait ses voisins pour les induire à l'attaquer; mais des malheurs réitérés les rendirent prudents et enfin aucun d'eux n'osa plus envahir son territoire.</i></p>
--	---

Дал отпор со всех сторон.	
---------------------------	--

У Ирвинга волшебные талисманы не разговаривают (медный петух, медный всадник). У Пушкина золотой петушок иронизирует над царем.

<p>Год, другой проходят мирно, Петушок сидит все смирно; Вот однажды царь Дадон Страшным шумом пробужден. - царь ты наш! Отец народа! - Возглашает воевода, - Государь! Проснись, беда! Что такое, господа? Говорит дадон, зевая. А? Кто там? Беда какая? Воевода говорит: Петушок опять кричит. Страх и шум во всей столице. Царь к окошку, ан на спице. Видит, бьется петушек. Обратившись на восток. Медлить нечего: скорее! Люди, на конь! Эй живее! Царь к востоку войско шлет...</p>	<p><i>Pendant plusieurs mois, la figure de bronze resta sur le pied de la pair... Un matin de très bonne heure, la sentinelle oui montait la garde sur la tour vint avertir le roi que le visage du cavalier de bronze était tourné vers elvira... «que les tambours et les trompettes sonnent l'alarme dans grenade», dit le roi; «que. Chacun prenne les armes».</i></p>
--	--

Диалог царя с воеводой дан в плане гротеска. В сказке ирвинга, несмотря на общий иронический тон повествования, аналогичный эпизод не имеет подобной окраски.

Дальше у Пушкина следует вставной эпизод с царскими сыновьями и поход царя, отсутствующий в легенде ирвинга.

У Ирвинга воины короля отправляются в горы - место, указанное талисманом, где они не встречают ни одного неприятеля, но находят готскую принцессу. Они приводят ее к Абен- Габузу.

<p>... И девица, Шамаханская царица, Вся сияя, как заря. Тихо встретила царя,</p>	<p><i>On amena donc vieux roi cette belle personne... Des perles d'une éblouissante blancheur étaient entrelacées dans ses tresses noires; les diamants qui brillaient sur son front rivalisaient</i></p>
--	--

<p>..... Покорясь ей безусловно, Околдован, восхищен. Пировал у ней додон.</p>	<p><i>d'éclat avec ses yeux... Les éclairs que lancaient ses yeux noirs et brillants tombèrent comme des étincelles sur le coeur d'aben habuz... Aben habuz se livra sans résistance à sa passion.</i></p>
---	--

У Пушкина ситуация гораздо сложнее, чем у ирвинга. Царь влюбляется в шамаханскую царицу над трупами своих сыновей.

Последнее и самое значительное совпадение мы видим в сцене расплаты:

<p>- помнишь? За мою услугу Обещался мне, как другу. Волю первую мою Ты исполнить, как свою. Подари ж ты мне девицу. Шамаханскую царицу... - Крайне царь был изумлен. - что ты? - старцу молвил он, - Или бее в тебя ввернулся. Или ты с ума рехнулся. Что ты в голову забрал? Я, конечно, обещал, Но всему же есть граница. И зачем тебе девица? Полно, знаешь ли кто я? Попроси ты от меня Хоть казну, хоть чин боярской. Хоть коня с конюшни царской. Хоть полцарства моего. - - не хочу я ничего. Подари ты мне девицу. Шамаханскую царицу. - Говорит мудрец в ответ. - Ничего ты не получишь. Сам себя ты, грешник, мучишь - Убирайся, цел пока; Оттащите старика!⁵²⁹ —</p>	<p><i>«voici», dit l'astrologue, la récompense que vous m'avez promise . Aben habuz sourit à ce qu'il croyait une plaisanterie du viellard; mais quand il v t qu'il parlait sé rieusement, sa barbe grise trembla d'indignation. «fils d'abou agib» dit-il d'un air très grave, «que veut dire cette équivoque? Tu sais que j'ai entendu promettre... ... Prends la plus forte mule de mes écuries; forme sa charge des objets les plus précieux de mon trésor elle est à toi»... «qu'ai-je affaire de ton or, de tes richesses? Dit l'astrologue, avec mépris. La princesse m'appartient de droit; ta parole royale est engagée, je la réclame comme mon bien... La rage du monarque l'emportant sur sa prudence, il s'écria: «vil enfant du désert, tu peux être savant dans plus d'un art, mais reconnais que je suis ton maître ; ne sois pas assez téméraire pour te jouer de ton roi. «toi, mon maître!» reprit l'astrologue, «mon roi». Le souverain d'une taupinière voudrait donner des lois à celui qui possède le livre de salomon. Adieu... Règne sur ton petit royaume, et rejouisto dans ton paradis des fous...</i></p>
---	---

⁵²⁹ Мне остается еще указать на те места в «Сказке о Золотом Петушке», которые ближе к легенде в рукописях, чем в печатной редакции:

[И поставь его ты мне]
[Где-нибудь на вышине]
(белов.)

Весь, [как] наморщен,
С бороною поседелой
(черн.)

Sur une montagne qui domine une ville considérable... on voyait la figure d'un bélier sur lequel était un coq...

Une grande barbe lui descendait jusqu'à la ceinture - et ne put que perpétuer que ses rides et ses cheveux gris.

[король обещает звездочету первое выючное животное с ношею, которое вступит в волшебные ворота этим животным оказывается мул, на котором едет принцесса]	
--	--

У Пушкина отказ звездочета от царских милостей и требование шамаханской царицы ничем не мотивированы. В легенде ирвинга звездочет - женолюб, и он отказывается от наград, предлагаемых королем, потому, что владеет волшебной книгой царя соломона.

Развязка «Сказки о золотом петушке» существенно отличается от источника. Когда абен-габуз не исполняет обещания, волшебный флюгер (медный всадник) только перестает предупреждать его о приближении опасности. В Пушкинской же сказке талисман (золотой петушок) является орудием казни царя-клятвопреступника и убийцей⁵³⁰.

Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у ирвинга, - некоторые звенья выпали и отсюда - фабульные невязки, та «неясность» сюжета, которая отмечена исследователями. Так, например, у Пушкина не перенесены «биографии» звездочета и принцессы.

В отличие от других простонародных сказок Пушкина, в «Сказке о золотом петушке» отсутствует традиционный сказочный герой, отсутствуют чудеса и превращения.

Очевидно, что в легенде ирвинга Пушкина привлек не «гарун-аль-рашидовский стиль».

Весь [в морщинах], как лебедь поседелый
(белов.)

Петушок слетел со спицы,
[С крыши] (?) к колеснице
(черн.)

*Sur le sommet de la tour était une figure de
bronze attachée sur un pivot...*

Петушок [на кровле царской] с высокой спицы
[сторожит] стал стеречь его границы.
(белов.)

⁵³⁰ Следует отметить, что в «Сказке о царе Салтане» развязка тоже не совпадает с развязкой источника, и то, что царь на радостях прощает злых сестер, по замечанию Сумцова, черта «совсем чуждая народным вариантам».

Все мотивировки изменены в сторону приближения «натуралистичности».

Так, например, если у ирвинга абен-габуз засыпает под звуки волшебной лиры, у Пушкина Дадон спит от лени. Междоусобие в горах в легенде мотивируется действием талисмана, в «Сказке о золотом петушке» причиной естественного характера - ревностью и т. Д.

У Пушкина все персонажи снижены.

Дадон, как и Абен-Габуз, «отставной завоеватель», но «миролюбивый» король мавров кровожаден, а царь ленивый самодур. (самое имя царя взято из «сказки о бове королевиче», где Дадон - «злой» царь). В юношеской поэме Пушкина «Бова» Дадон - имя царя «тирана», которого Пушкин сравнивает с наполеоном.

В сказке ирвинга главные персонажи, король и звездочет, - пародийны, Пушкин же иронизирует только над царем, образ которого совершенно гротескный.

«Сказка о золотом петушке», включенная самим Пушкиным в цикл его «простонародных сказок»⁵³¹ (и обычно рассматриваемая в ряду других Пушкинских сказок) носит на себе яркий отпечаток «простонародности».

Сличение черновика и белого автографа «сказки о золотом петушке»⁵³², показывает, как Пушкин в процессе работы снижал лексику, приближая ее к просторечию⁵³³.

Приведем несколько примеров.

Царь к окошку - что ж на спице - (черн.)

Царь к окошку - ан на спице (оконч. Ред.)

Что же? Меж высоких гор

И промеж высоких гор

⁵³¹ См. список на обороте последней страницы белой рукописи.

⁵³² Черновая рукопись: «Тетрадь» № 2374 (Публ. библ. им. Ленина в Москве): белой автограф находится в Публ. библ. им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Черновики до сих пор не были изучены. Пользуясь транскрипциями, представленными мне С. М. Бонди, которому приношу благодарность.

⁵³³ В 1832 году Н. М. Комовский писал Языкову: «Жуковский как сказочник обрелся и приоделся на новый лад, а Пушкин в бороде и армяке». («Исторический вестник». 1883. № 12, стр. 534.)

Ты [старик] мудрец с[о] ума сошел
[видно] или ты с ума рехнулся?

Вспыхнул царь. - так же нет
Плюнул царь: так лих же нет!

Крикнул [царь] и в то же время
Охнул раз - и умер он -

Жанром простонародной сказки мотивирован ввод элементов фольклора: «побитая рать, побоище», «сорочинская шапка»⁵³⁴, «белый шатер», эпитет «шамаханский» (в народных сказках обычно - «шамаханский шелк»)⁵³⁵ и др.

Из фольклора заимствован и традиционный зачин:

Негде в тридевятом царстве ...

Бутафория народной сказки служит здесь для маскировки политического смысла.

Так в XVIII веке жанр «арабской» сказки часто служил шифром для политического памфлета и сатиры. Так державин называл сенат диваном.

Ю. Н. Тынянов вскрыл двупланность семантической системы Пушкина: на «моцарта и сальери» благодаря его семантической двупланности обиделся катенин ..., а «пир во время чумы» написан во время эпидемии. Семантическая структура трагедии костюмов, данная на иноземном материале, была полна современным автобиографическим материалом»⁵³⁶.

⁵³⁴ «... В чистом поле стоит человек копьём подпершись, во белой епанче, шляпа на нем сорочинская. и стоячи дремлет» (сказка о Еруслане Лазаревиче) ; см. также строфу о «Римской папе» в черновике «Сказки о рыбаке и рыбке».

⁵³⁵ «... Седлает того доброго коня... и подтягивает двенадцать подпруг шелку шамаханского...» (сказка о Иване Богатыре).

⁵³⁶ Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Стр. 269.

В «Сказке о золотом петушке» содержится ряд намеков памфлетного характера ⁵³⁷ . но элементы «личной сатиры» зашифрованы с особой тщательностью. Это объясняется тем, что предметным адресатом был сам николай.

Ссора звездочета с царем имеет автобиографические черты.

В черновой и даже белой рукописях намеки совсем прозрачны.

В черновике:

Но с [царями] плохо вздорить -

Тут же слово «царями» зачеркнуто и заменено «могучим»:

Но с могучим плохо вздорить⁵³⁸ -

Однако в белом списке Пушкин восстанавливает первую редакцию:

Но с царями плохо вздорить;

В печатной редакции намек снова «зашифрован».

Но с иным накладно вздорить;

Это в свою очередь вызвало изменение текста «нравоучительной» концовки. Эту концовку Пушкин перенес из «сказки о мертвой царевне»:

Сказка ложь, да нам урок,

А иному и намек.

⁵³⁷ Эти намеки, а также ироническое отношение к главному персонажу, Царю Дадону, вызвали предположение, что «Сказка о Золотом Петушке» - «затушеванная политическая сатира» (см.: 1) А. Пушкин. Сказки. М.-Л. 1930. ред. вступ. статья и объяснен. А. Слонимского, стр. 25-29 (изд. для детей); 2) А. С. Пушкин. Полное собр. соч. М.-Л. 1931. т. VI. стр. 331 (Путеводитель по Пушкину).

⁵³⁸ Ср.: И новый царь, суровый и **могучий**.

При таком сопоставлении намеков получался чересчур уж ясным. Поэтому в окончательной редакции текст принял следующий вид:

Сказка ложь, да в ней намек⁵³⁹

Добрым молодцам урок.

Тема «сказки о золотом петушке» - неисполнение царского слова.

Царь, получив от звездочета волшебного петушка, обещает исполнить первую его волю:

За такое одолжение,
Говорит он в восхищеньи,
Волю первую твою
Я исполню, как мою.

А когда дошло до расплаты:

Что ты?! - старцу молвил он:
Или бес в тебя ввернулся?
Или ты с ума рехнулся?
Что ты в голову забрал?
Я, конечно, обещал:
Но всему же есть граница.

В черновике гораздо резче:

[от] [от] [моих] [от] [царских] [слов]
[отпереться я готов] -

В черновике - звездочет требует исполнения данного царем обещания:

Царь! Он молвил - [ты обещаешь] дерзновенно
[обещал] [ты клялся] [мне] [обещал] [ты] [с] (?) [обещ] (?)

⁵³⁹ Во всех изданиях Пушкина после слова «намеки» стоит не двоеточие, как в беловой рукописи, а запятая (но записи в «дневнике» Пушкина) или знак восклицательный.

[ты дал мне], [что] непременно
 2) [волю] что первую мою
 [ты] что исполнишь как свою
 Так ли? - шлюсь на всю столицу

Любопытна здесь ссылка звездочета на «всю столицу» (общественное мнение).

По первоначальному замыслу скопец, которого Дадон приказывает гнать, упрекает царя:

[так то платишь]
 [молвил старичек] -

В 1834 году Пушкин знал цену царскому слову.

4

Положение, в котором оказался Пушкин к 1834 году, можно охарактеризовать следующей строкой из «родословной моего героя»⁵⁴⁰:

Прощен и милостью окован

К этому времени окончательно выяснилось, что первая царская милость - освобождение от цензуры, на деле привела к двойной цензуре - царской и общей.

После запрещения целого ряда произведений, 11 декабря 1833 года Пушкину был возвращен «Медный всадник» с замечаниями царя, которые заставили Пушкина расторгнуть договор со смирдиным.

Другим проявлением царской милости было дарование Пушкину звание камер-юнкера двора его величества (31 декабря 1833 г.)

⁵⁴⁰ 1833 г. осень

Можно считать установленным, что своего камер-юнкерства Пушкин не простил царю до смерти⁵⁴¹. история отношений Пушкина с двором после пожалования ему низшего придворного чина, а также ссора с царем в связи с перлюстрацией письма к жене, достаточно освещены в целом ряде работ.

25 июня 1835 г. Пушкин отправил бенкендорфу письмо с просьбой об отставке.

Прошению об отставке предшествовала перлюстрация письма Пушкина к жене от 20-22 апреля. Пушкин писал:

«... Видел я трех царей: первый велел снять с меня картуз, и пожурил за меня мою няньку; второй меня не жаловал; третий хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю: от добра добра не ищут. Посмотрим, как то наш сашка будет ладить с порфирородным своим тезкой, с моим тезкой я не ладил. Не дай бог итти по моим следам, писать стихи, да ссориться с царями!»

Здесь Пушкин несомненно вспомнил о своем стихотворении «моя родословная» (1830г.):

Упрямства дух нам всем подгадил:
В родню свою неукротим,
С петром мой пращур не поладил
И был за то повешен им.
Его пример будь нам наукой:
Не любит споров властелин⁵⁴².

Историю своих отношений с царями Пушкин связывает с темой о взаимоотношениях рода Пушкина с династией.

Письмо Пушкина было доставлено к царю, который постыдился в том признаться и дал «ход интриге достойной видака и булгарина».

⁵⁴¹ См. черновики статьи Пушкина о Вольтере (1836 г.). исследованные Ю. Г. Оксманом.

⁵⁴² Ср. в «Сказке о Золотом Петушке»:

Свою запись в дневнике по этому поводу Пушкин заканчивает очень резким выпадом по адресу николая: « ...что ни говори, мудрено быть самодержавным».

Монарх подтвердил это мнение Пушкина, поручив бенкендорфу «объяснить ему всю бессмысленность его поведения и чем все это может кончиться ...»

Бенкендорф «объяснил» и Пушкин взял обратно прошение об отставке:

«... На днях хандра меня взяла, подал я в отставку, но получил ... От бенкендорфа такой сухой абшид, что вструхнул, и христом и богом прошу, чтобы мне отставку не дали» (письмо к жене, перв. Пол. Июня).

Обращаясь к бенкендорфу с просьбой об отставке, Пушкин в то же время просит не запрещать ему вход в архивы. То, что Пушкин в минуту наибольшего раздражения против царя просит о незапрещении доступа в архивы, доказывает, какое важное значение он этому придавал и каким ударом должен был быть для него отказ.

С начала 30гг. На своих исторических работах Пушкин намеривался построить не только свое материальное благополучие, но все отношения с царем и «высшим светом». Ни «Евгений Онегин», ни «Полтава», ни «Борис Годунов» не могли принести ему того общественного положения, без которого жизнь в петербурге казалась ему неприемлимой.

Еще в 1831 году Пушкин писал Бенкендорфу:

«... Не смею и не желаю взять на себя звание историографа после незабвенного карамзина. Но могу современем исполнить давнишнее мое желание написать историю петра великого и его наследников до государя петра III».

И смел и желал.

Вспомнил, с какой радостью сообщает он ближайшим друзьям, нащокину и плетневу, что царь разрешил ему доступ в архивы для написания «Истории Петра Великого»⁵⁴³.

В биографии Пушкина этот вопрос имеет очень серьезное значение. 30-е годы для Пушкина - это эпоха поисков социального положения.

С одной стороны он пытается стать профессиональным литератором, с другой - осмыслить себя, как представителя родовой аристократии.

Звание историографа должно было разрешить эти противоречия.

Для Пушкина это звание неотделимо было от образа карамзина - советника царя и вельможи, достигшего высокого придворного положения своими историческими трудами.

Однако николай i и его приближенные вовсе не предназначали Пушкина для такой высокой роли.

А. Н. Вульф в феврале 1834 г. Записал в своем дневнике:

«... самого поэта я нашел ... Сильно негодующим на царя за то, что он одел его в мундир, его, написавшего теперь повествование о бунте пугачева и несколько новых русских сказок. Он говорит, что он возвращается к оппозиции ...»⁵⁴⁴.

Эта запись представляет большой интерес, как сообщением возвращением Пушкина к оппозиции, так и указанием на то, что Пушкин считал себя оскорбленным именно как автор «истории пугачева» и русских сказок.

Описывая в дневнике свою первую встречу с николаем после пожалования придворного звания, Пушкин отмечает, что говорил с царем о пугачеве (утверждал себя как историограф)⁵⁴⁵, а за камер-юнкерство его не благодарил (что было ясным нарушением этикета).

⁵⁴³ Письмо к Плетневу (от 28 июля 1831 г.): «... Царь взял меня на службу, но не в канцелярскую или придворную, или военную. нет, он дал мне жалование, открыл мне архивы, с тем. чтоб я рылся там и ничего не делал. Это очень мило с его стороны, не правда ли?». (Письмо к Нащокину от 3 сентября 1831 г.): «и... царь... взял меня в службу, т. е. дал мне жалование и позволил рыться в архивах для составления Истории Петра I. Дай Бог здоровья Царю!»

⁵⁴⁴ Л. Майков. Пушкин. СПб. 1899. стр. 208.

⁵⁴⁵ Описывая свое представление вел. Кн. Елене павловне, Пушкин не забывает отмстить: «... Говорила со мной о пугачеве».

После всего сказанного становится понятным, что категорический отказ на просьбу не закрывать архивы мог расцениваться Пушкиным, как жест «самовластного помещика», который хотел таким образом уничтожить все его планы.

Под знаком ссоры с царем прошло все лето 1834 года. Пушкин сдался, но примирение все же не состоялось⁵⁴⁶.

25 августа, за 5 дней до открытия александровской колонны, Пушкин покинул петербург, «чтобы не присутствовать на церемонии вместе с камер-юнкерами».

Отъезд Пушкина из столицы, чуть не накануне торжества, несомненно, был демонстрацией.

Запись об этом, сделанная им в дневнике спустя три месяца, свидетельствуют о том, что отношение Пушкина к своему положению не изменилось.

Находясь проездом в москве (8 и 9 сентября), Пушкин в письме к а. И. Тургеневу с иронией отзывается о своей придворной карьере:

«... Благодарен полковому за его доброе расположение к историографу пугачева, камер-юнкеру и проч.»

13 сентября Пушкин приехал в болдино, где он собирался писать.

Об этом он сообщает жене (от 15 сентября):

«... Написать что-нибудь мне бы очень хотелось: не знаю придет ли вдохновение».

Но болдинская осень 1834 г. Была для Пушкина самой бесплодной.

Кроме «сказки о золотом петушке» он ничего не написал.

⁵⁴⁶ О ссоре с царем Пушкин упоминает еще два раза: 1) в письме к жене от 11 июля: «... На днях я чуть было беды не сделал: с тем чуть было не побранился - и тухнул то я. Да и грустно стало. С этим поспорю - другого не наживу. А долго на него сердиться не умею, хоть и он не прав»: 2) в дневнике: «22 июля. Прошедший месяц был бурен. Чуть было не поспорил я со двором - но все перемололось - однако это мне не пройдет».

Беловая рукопись помечена 20 сентября.

А 26 сентября а. Л.языков, посетивший Пушкина в болдине, писал:

«... Он мне показывал историю пугачева... Несколько сказок в стихах, в роде ершова, и историю рода Пушкиных»⁵⁴⁷.

Можно предположить, что языков был первым слушателем «Сказки о золотом петушке».

«Сказка о золотом петушке», встреченная молчанием критики, впервые была напечатана в апрельской книжке «библиотеки для чтения» 1835г. Пушкину не удалось избежать подозрения цензуры. Цензор никитенко не пропустил три строки.

Приведу запись из дневника Пушкина:

«цензура не пропустила следующие стихи в моей Сказке о золотом петушке:

Царствуй, леж на боку
Сказка ложь да в ней намек,
Добрым молодцам урок.

Времена красовского возвратились. Никитенко глупее бирукова».

Здесь мы видим обычный выпад Пушкина против цензуры (а быть может, и желание сохранить эти строчки хотя бы в дневнике). Однако, столкновение с цензурой не было для Пушкина неожиданным. Беловая рукопись носит следы предварительной «авторской» цензуры. В следующем отрывке:

«царь скликает третью рать
И ведет ее к востоку
Помолясь илье пророку.»

⁵⁴⁷ «Исторический вестник», 1883. Т. Xiv. Стр. 539.

Последняя строчка в печатной редакции приняла такой вид:

Сам не зная быть ли проку

Изменена одна строка и в эпизоде ссоры звездочета с царем. Царь в ответ на требования звездочета говорит:

И зачем тебе девица?

Полно сводник, что ли я?

Эту строку нельзя было представить ни в какую цензуру. Окончательная редакция:

Полно, знаешь ли кто я?

Наконец, в строке, которая представляет собой как бы ключ ко второму смысловому плану «простонародной» сказки:

Но с царями плохо вздорить

Слишком явный выпад заменен полунамеком:

Но с иным накладно вздорить.

Так в письме к жене (1834) Пушкин называет царя «тот».

5

Эпизод с царскими сыновьями, выставленный Пушкиным в фабулу, заимствованную у ирвинга, разбивает «сказку о золотом петушке» на три части. Первая часть - с начала до строки «шум утих, и царь забылся». Вторая часть - до

строки «пировал у нее дадон»; третья - от «наконец и в путь обратный» и до конца.

Мы уже видели, что смысловая двупланность сказки о ссоре царя с звездочетом может быть только раскрыта на фоне событий 1834 года.

Но первая часть сказки заставляет предполагать и другое.

Дело в том, что в облике царя подчеркнуты лень, бездеятельность, «желание охранять свои лавры» (см. «легенду об арабском звездочете»). Далее черты эти совсем исчезают.

Пушкин никогда не считал николая i ленивым и бездеятельным. Но черты эти он всегда приписывал александру i: «наше царское правило: дела не делай, от дела не бегай». (воображаемый разговор с императором александром i - 1822) и много позднее, в 1830 г.:

Властитель слабый и лукавый

Плешивый щеголь, враг труда.

Биография «отставного завоевателя»⁵⁴⁸ дадона вполне подходит к этому образу. Известно, что мистически настроенный александр общался с масонами, а также прорицателями и ясновидцами⁵⁴⁹, и в конце жизни мечтал о том, чтобы удалиться на покой.

С молодю был грозен он.

.....

Но под старость захотел

Отдохнуть от ратных дел

И покой себе устроить;

Характеристика короля в «легенде об арабском звездочете» - *un conquerant retire des affaires* - могла поразить Пушкина как полное совпадение с

⁵⁴⁸ См. «К бюсту завоевателя». 1829.

⁵⁴⁹ Голицын, татарина, крюднер и др. Накануне аустерлицкого сражения александр i имел продолжительную беседу со скопцом кондратием селивановым, который, как говорили в петербурге, предсказал ему поражение.

его представлением об Александре I. Смешение характерных черт двух царствований несомненно имело целью затруднить раскрытие политического смысла «Сказки о золотом петушке».

Никто не стал бы искать в дадоне - стареющем царе - «отставном завоевателе» - подчеркнуто «бодрого» и еще далеко не старого Николая I.

Состояние рукописи никак не противоречит нашему предположению.

Черновик начала сказки (до строки: «шлет к нему гонца с поклоном») не сохранился. Следующие шесть строк записаны на обороте обложки тетради (№ 000) и датировке не поддаются⁵⁵⁰. затем идут строки от «петушок мой золотой» до «царствуй, леж на боку». Они были написаны на листе пятнадцатом той же тетради среди произведений 1833 года и через семь листов от наброска «царь увидел пред собой», который по первоначальному замыслу, может быть, входил в «Сказку о золотом петушке». Зато несомненно относится к осени 1834 года черновая рукопись сказки от строки: «целый год проходит мирно» и до конца⁵⁵¹.

Возможно предположить, что последняя сказка Пушкина написана не сразу. Пушкин неоднократно оставлял свои сказки незаконченными («Сказка об илье-муромце», «как весенней теплою порою») или несколько раз возвращался к одному сюжету («Бова»). Часть «Сказки о золотом петушке» с начала до строки «год, другой проходит мирно» могла быть написана до 1834 года и в замысел ее могла входить сатира на Александра I.

В черновиках звездочет все время называется шамаханским скопцом и шамаханским мудрецом⁵⁵².

Шамаха в 1820 году была присоединена к России.

Поэтому месть шамаханского скопца царю-завоевателю, возможно, ассоциативными нитями связана с этим событием.

В 1834 году схема заполнилась «автобиографическим материалом».

⁵⁵⁰ 36 она написана после стихотворения: «он между нами жил», датированного 10 августа 1834.

⁵⁵¹ Она написана после стихотворения: «он между нами жил», датированного 10 августа 1834.

⁵⁵² в беловике видна попытка окончательно отделаться от шамахи:

Итак в образе дадона могли отразиться два царя, из которых один Пушкина «не жаловал», а другой - «под старость лет упек в камер-пажи».

2. КОММЕНТАРИЙ «СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ» И «ЦАРЬ УВИДЕЛ ПРЕД СОБОЙ...⁵⁵³».

Впервые черновая рукопись «Сказки о золотом петушке» отмечена В.Е.Якушкиным⁵⁵⁴ в его описании рукописей А.С.Пушкина ("Русская старина", 1884, т. XLIII. с. 641, 644). Перебелённая рукопись сказки хранится в публичной библиотеке РСФСР в Ленинграде. [В настоящее время – в рукописном отделе Пушкинского Дома ИРЛИ АН].

В отличие от других пушкинских сказок, "Сказка о золотом петушке" имеет своим источником не народные сказки, а литературное произведение – "Легенду об арабском звездочёте" Вашингтона Ирвинга⁵⁵⁵. Сборник, в который входит эта легенда, называется "The Alhambra of the New Sketch Book". Вышел он в Париже в июне 1832 года. Одновременно появился и французский перевод "Альгамбры". Перевод этот очень близок к подлиннику и хорошо передаёт иронический тон сказок Ирвинга. По-видимому, Пушкин пользовался переводом, а не подлинником. В библиотеке поэта находится именно французское двухтомное издание "Альгамбры"⁵⁵⁶.

"Легенда об арабском звездочёте" – пародийная псевдоарабская сказка, которую Ирвинг выдаёт за записанное им народное предание. Однако самое беглое ознакомление с этой легендой убеждает, что она не содержит черт, свойственных народной поэзии.

⁵⁵³ Первый по-настоящему глубокий анализ текста сделала Анна Ахматова, которая прочитала этот текст как политическую сатиру и установила ее прямой источник – «Легенду об арабском звездочете» из «Альгамбры» (1832) Вашингтона Ирвинга. Главную тему, центральный мотив сказки Ахматова видела в ссоре звездочета с вероломным царем, нарушившим данное им слово. "Сказка о золотом петушке" А. С. Пушкина, 1834. В основу сюжета легла новелла Вашингтона Ирвинга «Легенда об арабском звездочете» («Legend Of The Arabian Astrologer») из книги «Рассказы Альгамбры» («Tales of the Alhambra», опубл. 1832).

«Царь увидел пред собою...» А. С. Пушкина, 1833 – с англ. вольный перевод с переработкой фрагмента «Легенды об арабском звездочёте» («Legend Of The Arabian Astrologer») Вашингтона Ирвинга из книги «Рассказы Альгамбры» («Tales of the Alhambra», опубл. 1832).

⁵⁵⁴ Вячеслав Евгеньевич Якушкин (1856 – 1912) – исследователь русской истории и истории русской литературы.

⁵⁵⁵ Вашингтон Ирвинг (англ. Washington Irving; 1783 – 1859) – выдающийся американский писатель-романтик, которого часто называют «отцом американской литературы».

⁵⁵⁶ См.: Б.Л.Модзалевский. Библиотека Пушкина: № 1019. Irving W. Les contes de l'Alhambra... разрезан; помет нет".

Если Пушкин, в 30-х годах живо интересовавшийся европейским и, в частности, испанским фольклором⁵⁵⁷, обратился к "Альгамбре" потому, что она была рекомендована как сборник испанских народных сказок⁵⁵⁸, то он должен был быть разочарован.

Современники знали Ирвинга как литературного мистификатора и сатирика (автора "Сальмагунди", "Истории Нью-Йорка" и др.), и критика постоянно сопоставляла его с именем Аддисона⁵⁵⁹.

По своему тону и содержанию "Легенда об арабском звездочёте" напоминает те "восточные сказки", которые в XVIII веке были обычным шифром политической сатиры. Отсюда понятно обращение Пушкина именно к этому источнику для создания политического памфлета – "Сказки о золотом петушке"⁵⁶⁰, включённой поэтом в список своих "простонародных сказок"⁵⁶¹. Если Пушкин и не заподозрил в "Легенде о звездочёте" "прямой сатиры", то, во всяком случае, ирвинговская сказка представляет собою благодарный материал для переработки в произведение памфлетного характера ("биография" мавританского короля Абен-габуза, отставного и миролюбивого завоевателя, мечтающего о покое, флюгер, хотя бы и волшебный, управляющий действиями короля, восстания пограничных областей, престарелый монарх, разоряющий свою страну для исполнения прихотей наложницы, вспыхнувшая в столице революция и, наконец, особенно заинтересовавший Пушкина мотив неисполнения царского слова).

Жанром русской народной сказки Пушкин воспользовался для политических намёков, и здесь он является продолжателем радищевской

⁵⁵⁷ К испанскому романскому циклу о Родриге восходит отрывок "Чудный сон мне бог послал" (см. статью Н.В.Яковлева "Пушкин и Саути" в сб. "Пушкин в мировой литературе", Л., 1926).

⁵⁵⁸ См. "Телескоп", 1832, ч. IX (сентябрь).

⁵⁵⁹ См., например, отзыв об "Альгамбре" в "Revue de Paris", 1832, т. 5-6, п. 263-266.

⁵⁶⁰ Расшифровке памфлетного смысла "Сказки о золотом петушке", а также исследованию приёмов, какими пользовался Пушкин для превращения псевдоарабской легенды в русскую простонародную сказку, посвящена статья Ахматовой "Последняя сказка Пушкина" ("Звезда", 1933, № 1).

⁵⁶¹ См. список "прстонародных сказок" на обороте последнего листа автографа "Сказка о золотом петушке".

традиции⁵⁶². Поэма Радищева "Бова" включает в себя выпады против самодержавия. как известно, в "Бове" Радищева Пушкин признавал достоинства. несмотря на отсутствие в ней "народности".⁵⁶³

Впервые Пушкин начал обрабатывать «Легенду об арабском звездочете» в 1833 году. К этому времени относится набросок "Царь увидел пред собой..." (см. альбом фототипий, с. 75), написанный тем же четырёхстопным хореем, что и "Сказка о золотом петушке". Первые десять стихов этого наброска представляют собой кусок легенды Ирвинга, не использованный Пушкиным в "Сказке о золотом петушке". В легенде эти фигурки (или, как Пушкин называет их, куколки) – магические изображения вражеских войск, которые при прикосновении волшебного жезла либо обращаются в бегство, либо начинают вести междоусобную войну и уничтожают друг друга. И тогда та же участь постигает наступающего неприятеля.

У Пушкина этот мотив усложнён. Вторая половина наброска представляет собою описание такого же игрушечного флота.

О черновике первых двадцати восьми стихов "Сказки о золотом петушке", отсутствующих в "Альбоме 1833–1835 годов" и неизвестно когда написанных, можно только сказать, что они были окончательно обработаны, потому что в беловик они переписаны только с одной пометкой ("идут" вместо "валят"; уничтожение эпитета "шемаханский" имеет особый смысл, о чём будет сказано дальше) и без знаков препинания, что указывает на беглое, а не творческое переписывание, которое мы несколько раз встречаем в беловике "Сказки о золотом петушке".

Рукопись следующих шести стихов, находящихся на обороте форзаца и потому не поддающихся датировке, очень близка к беловику. То, что поправки сделаны другими чернилами, указывает их позднейшее происхождение. Следует

⁵⁶² Любопытный и, может быть, известный Пушкину пример использования фольклора в памфлетно-сатирической литературе представляет собою отдельное издание сказки, записанной бр. Гримм, – "Der Fischer und seine Frau", которая, в связи с событиями 1814 года, была осмыслена как аллегорическое жизнеописание Наполеона (книга имела подзаголовок: "Eine moralische Erzählung"). Как теперь установлено, вариантом, записанным бр. Гримм, воспользовался Пушкин для создания "Сказки о рыбаке и рыбке". (См.: Азадовский М. Литература и фольклор. Л., ГИХЛ, 1938, с. 69-75.)

⁵⁶³ См. статью Пушкина "Александр Радищев" (1836).

отметить, что такими выцветшими коричневыми чернилами написан весь беловик сказки. Можно предположить, что Пушкин нанёс поправки на черновик в процессе переписывания: слово "смело" (в связи со строкой "Царь, – он молвил дерзновенно" см. альбом фототипий, с. 45) указывает на то, что по первоначальному замыслу (когда Пушкин ещё называл звездочёта Шемаханским мудрецом) характер этого персонажа был несколько иным.

По сохранившимся на полоске бумаги у корешка словам ("Нет", "царь") надо полагать, что на обрывке между лл. 5 и 6 (л.16) находился черновик некоторых стихов "Сказки о золотом петушке", так же не дошедшей до нас, как и черновик начала сказки.

После строки "Дал отпор со всех сторон" в писании сказки несомненно был перерыв, потому что рукопись на л. 20 (см. альбом фототипий, с. 41) написана другими чернилами, чем текст сказки на обрывке.

Воспроизводимая рукопись (лл. 20–23) от строки "Год, другой проходит мирно" до конца сказки несомненно представляет собою первый черновик, хотя характер рукописи неодинаков. Иногда поэт пишет какое-нибудь слово, тотчас зачёркивает, снова пишет его и опять зачёркивает (см. диалог Дадона с воеводой). Некоторые стихи не дописаны (например, "Царь приветливо") или отсутствует рифмующий стих ("Не беда, что сказка ложь"), повторяющиеся стихи обозначены простой чертой. Отдельные эпизоды перерабатываются дважды (возвращение Дадона, ссора царя с звездочётом) и даже трижды (появление Шемаханской царицы).

Со всем тем рукопись сказки очень близка к окончательному чтению.

Ни во вторичных переработках отдельных эпизодов, ни при переписывании сказки набело Пушкин не отклоняется от первоначального плана, а либо вводит новые детали, либо отказывается от уже написанного. Исключение в смысле законченности представляет собою первый лист рукописи. По сравнению с остальным текстом сказки стихи, написанные на нём, подверглись самой незначительной переработке.

На следующем л. 20, между словами "Царь не знает, что начать" и "Войска идут день и ночь" – смысловой разрыв, заполненный лишь в беловике, где стих

"Царь не знает, что начать" заменён другим ("Царь скликает третью рать") и появляются два новых стиха:

И ведёт её к востоку, Сам не зная, быть ли проку Или Помолясь Илье
пророку связывающие предыдущий эпизод с походом царя.

Не зачёркнутая в рукописи "Что за притча, – молвит он" – не перенесена в беловик. Может быть, Пушкин заметил, что это же восклицание встречается в только что вышедшей тогда (летом 1834 г.) сказке Ершова "Конёк-горбунок"⁵⁶⁴. Эти же можно объяснить и колебания в выборе пейзажа. Следующие стихи написаны дважды.

К морю войско царь приводит
Что ж на берегу находит...

Очевидно, на морском берегу должен был находиться шатёр царицы, но затем Пушкин сразу отказывается от мысли расположить шатёр на морском берегу и пишет:

Что же меж высоких гор
Видит [Белый] шёлковый шатёр

Шатёр, морской берег, царь-девица (см. соответствующий эпизод сказки Ершова).

Порядок появления отдельных мотивов в первом варианте иной, чем в окончательном чтении. В первом варианте порядок этот таков: шатёр, девица, сыновья; в окончательном чтении: шатёр, побитая рать, сыновья, девица. Пример того, как Пушкин перерабатывает фольклорный мотив, представляет собою сцена встречи Дадона с Шемаханской царицей, имеющая три редакции:

1. Видит [Белый] шёлковый шатёр.

В том шатре сидит девица
[Шамаханская] царица.

2. [И] [Белый] [шёлковый] таинственный шатёр

⁵⁶⁴ Известно, что первые четыре стиха этой сказки принадлежат Пушкину, удостоившему (по словам Смирдина [Александр Филиппович Смирдин (1795–1857) – известный русский книгопродавец и издатель]) всю сказку тщательного просмотра. См. сказку "Конёк-Горбунок".

- Распахнулся [и] [к] [Дадону] девица
 Шамаханская царица
 [Вышла] тихо из шатра
2. Распахнулся и девица
 Вся сияя [бела] добра
3. [В блеске вышла из шатра –]
 [Румяна] [?] [как заря]
 Тихо встретила царя

В первой редакции эта сцена довольно близка к сказке о Еруслане Лазаревиче⁵⁶⁵.

Ввод отсутствующего в легенде Ирвинга эпизода с братьями, которые появляются только для того, чтобы погибнуть, понятен в связи с сатирической тенденцией сказки и служит подчёркиванием порочности царя. Братья-соперники, убивающие друг друга, – мотив, известный в народной поэзии разных народов⁵⁶⁶.

Конь, бродящий вокруг тела мёртвого витязя, – мотив, который встречается ещё в ранних произведениях Пушкина ("Сражённый рыцарь", "Руслан и Людмила"), где конь ждёт своего мёртвого хозяина. Последней детали нет в окончательном чтении "Сказки о золотом петушке". Однако в рукописи: "ждут господ".

Описание умерших царевичей:

Чёрны кудри растрепались,
 Белы руки разметались –

отброшено Пушкиным, вероятно, оттого, что песенная конструкция этих стихов нарушала эпический тон сказки.

Сравнительно легко дался Пушкину эпизод в шатре, для создания которого также использованы элементы русского фольклора. Например:

⁵⁶⁵ "И наехал в чистом поле на бел шатёр, в котором сидели три прекрасные девицы, дочери царя Буригора. Таковых прекрасных более на свете нет".

⁵⁶⁶ См., например, английскую балладу "Lord Ingram and Chil Wyet" (Child, The English and Scottish popular ballads. Boston, 1882–1891).

Его за руку взяла
И в шатёр свой увела –

традиционный сказочный мотив.

Строки эти написаны без единой пометки.

Характерно для самой нефантастической сказки Пушкина, что слово "околдован" появилось только в беловике.

Возвращение царя напоминает возвращение Дука в "Анджело", причём в черновике это сходство более явственно, чем в печатной редакции ("в встречу *кинулись* девице". Ср. в "Анджело": "народ его *встречать* толпами *кинулся*").

В рукописи Пушкин называет звездочёта "Шамаханским мудрецом" и "Шемаханским скопцом" (тот же эпитет мы находим и в беловике сказки). Этот эпитет был исключён в окончательной редакции, так как месть Шемаханского мудреца царю-завоевателю могла быть истолкована как политический намёк: Шемаха⁵⁶⁷ в 1820 году была присоединена к России.

Следует также отметить примеры рассеянности Пушкина в связи с "Легендой об арабском звездочёте". Ирвинг так описывает внешность звездочёта: "Une grande barbe lui descendait jusgu'a la ceinture" ("Длинная борода ниспадала до самого пояса") и дальше: "Il ne put que perpetuer ses rides et ses cheveux gris" ("Она ещё больше подчёркивала его морщины и его седые волосы").

В "Сказке о золотом петушке":

С бороною поседелой...

Затем Пушкин вспоминает, что скопцы – без бороды, и строка принимает такой вид:

⁵⁶⁷ (Шемахи) древняя столица Азербайджана, город в Азербайджане, административный центр Шемахинского района.

Весь наморщен, поседелый, –

ещё больше повторяющий описание Ирвинга. В окончательной редакции уже нет ни бороды, ни морщин ("Весь, как лебедь, поседелый").

Второй случай: в легенде Ирвинга талисман (медный всадник), имеющий то же назначение, что и петушок пушкинской сказки, был установлен на крыше королевского дворца. Золотой петушок сидит на спице перед окошком Дадона. Однако в черновике читаем:

Петушок слетел со спицы
[С крыши] к колеснице,

а в беловике первоначально было:

Петушок на кровле царской
Сторожит...

Эпизод ссоры царя со скопцом подвергся самой тщательной обработке. В первой редакции ещё отсутствует благодушное приветствие Дадона (от "А здорово, мой отец" до: "Подь поближе, что прикажешь?"), разительно контрастирующее с его яростью, когда собеседник вздумал ему перечить. Скопец сразу и "дерзновенно" приступает к Дадону со своим требованием. В следующей редакции эта речь снижена и опрощена.

Вообще стремление к снижению лексики и приближение её к просторечию характерно для переработки стихов "Сказки о золотом петушке". Например, стих:

Ты [мудрец] старик с ума сошёл

во вторичной переработке эпизода ссоры принял такой вид:

Или ты с ума рехнулся?

А стих:

Вспыхнул царь – так же нет

изменён на:

Плюнул царь: так лих же нет!

Не сразу дался Пушкину и ответ царя. Поэт то близко придерживается источника:

Ты спросил бы у меня
То, что сделать мог бы я,

то заставляет Дадона совсем отказаться от исполнения своего обещания:

От моих от царских слов
Отпереться я готов.

Затем сейчас же смягчает отказ:

Я моих царёвых слов

(видимо, "не забыл") и:

Не забыл своих я слов
И их выполнить готов.

И, наконец, возвращается к первому варианту:

Я, конечно, обещал,
Но всему же есть граница.

В стихе:

Но с царями плохо вздорить

слишком явный намёк был сглажен:

Но с могучим плохо вздорить –

и, хотя снова появился в беловике в своей первой редакции, был там же окончательно зашифрован:

Но с иным накладно вздорить.

Стих, которым заканчивается рукопись:

Не беда, что сказка ложь, –

отброшен поэтом. Очевидно, не найдя удовлетворяющей его рифмы к слову "ложь", Пушкин совсем отказался от этого стиха и заменил его готовой

концовкой из черновика "Сказки о мёртвой царевне". однако уже по одной этой строке можно заключить, что по первоначальному замыслу концовка должна была иметь тот же нравоучительно-сатирический характер, что и последние строки окончательного текста:

Сказка ложь, да в ней намёк,
Добрым молодцам урок.

3. «АДОЛЬФ» БЕНЖАМЕНА КОНСТАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

I

Вопрос о влиянии на творчество Пушкина знаменитого романа Бенжамена Констан «Адольф» уже обсуждался в пушкинской литературе⁵⁶⁸. Известно, что романтический герой Б. Констан был одним из прототипов Онегина. Необходимо, однако отметить, что роман Б. Констан имел на творчество Пушкина значительно большее и, что особенно важно подчеркнуть, более разнообразное влияние, чем обычно думают.

Особое значение «Адольфа» для Пушкина заключается в том, что Пушкин связал с этим романом ряд литературных проблем, разрешение которых стояло перед ним в конце 20-х годов.

«Адольф» был написан в 1807 г. и долго оставался ненапечатанным. Только в 1815 г. появилось первое (лондонское) издание «Адольфа», второе (парижское) вышло в 1816 г.

Роман Б. Констан сразу обратил на себя внимание читателей. В 1817 г. Стендаль назвал «Адольфа» «необыкновенным романом». Сент-Бев, рассказывая о впечатлении, произведенном «Адольфом» на современников, сравнивает этот роман с «Ренэ» Шатобриана⁵⁶⁹. Сисмонди в письме (от 14 октября 1816 г.), которое, по словам Сент-Бева, стало неотделимым от «Адольфа» комментарием этого романа, пишет между прочим следующее: «в «Адольфе» анализ всех чувств человеческого сердца так восхитителен, столько истины (курсив мой. А. А.) в слабости героя, столько ума в наблюдениях, силы и чистоты в слоге, что книга читается с бесконечным удовольствием. Мне кажется, что она доставляет мне тем более удовольствия, что я узнаю автора на каждой странице...»

Как мы видим, автобиографичность «Адольфа» с одной стороны, с другой — верность и глубина психологического анализа в произведении, впоследствии получившем название «отца психологического романа», были отмечены сразу же. 29 июля 1816 г. Байрон писал своему другу поэту Роджерсу: «Я просмотрел

⁵⁶⁸ Н. П. Дашкевич (сб. «Памяти Пушкина», Киев, 1899, стр. 184—195), Н. О. Лернер (газета «Речь», 12 янв. 1915 г.); Н. Виноградов («Пушкин и его современники», вып. XXIX, стр. 9—15).

⁵⁶⁹ См. «Causeries du Lundi», т. XI.

«Адольфа» и предисловие к нему, в котором отвергаются действительные персонажи. Это произведение оставляет тягостное впечатление, но гармонирует с тем состоянием, когда более не способен любить — состоянием, может быть, самым неприятным в мире, за исключением влюбленности»⁵⁷⁰.

Успех *Адольфа* был длителен. Еще в конце 30-х годов Густав Планш написал к *Адольфу* обширное предисловие; Бальзак в 40-х годах упоминает об *Адольфе* в ряде своих романов («Записки новобрачных», «Погибшие мечтания», «Беатриса»).

«Адольф» очень скоро стал известен и русским читателям. Уже 26 октября 1816 г. Вяземский писал из Москвы А. И. Тургеневу: «Я послал к тебе *Адольфа* с молодым Апостолом-Муравьевым»⁵⁷¹.

Первый русский перевод «Адольфа» появился в 1818 г. под заглавием: «Адольф и Елеонора, или опасности любовных связей, истинное происшествие», и был напечатан в Орловской губернской типографии.

Принимая во внимание значительное идеологическое воздействие Б. Констана, как политического писателя и публициста, на передовых людей того времени⁵⁷², можно предположить, что Пушкин прочел «Адольфа» вскоре по выходе романа в свет.

Как известно, современники Пушкина узнавали в героине «Адольфа» мадам де Сталь⁵⁷³. Широкая популярность этого имени в России, конечно,

⁵⁷⁰ «The Life Letters and Journals of Lord Byron», by Thomas Moore. London, 1830, p. 309.

⁵⁷¹ «Остафьевский Архив», т. I, стр. 60.

⁵⁷² В 70-х годах Вяземский, вспоминая это время, писал: «Мы были учениками и последователями преподавания, которое оглашалось с трибуны и в политической полемике такими учителями, каковы были Бенжамен Констан, Ройе-Коллар и многие другие сподвижники их». (Полн. собр. соч., т. X, стр. 291—292). Карамзин, Тургеневы, Вяземский читали «La Minerve Française», политический журнал Б. Констана. О влиянии на Пушкина политических взглядов Б. Констана см. в статьях Б. В. Томашевского: «Французские дела 1830—1831 гг.» («Письма Пушкина к Е. М. Хитрово»), «Из Пушкинских рукописей» («Лит. Наследство», 1934, № 16—18, стр. 284, 286, 288). В предисловии к своему переводу «Адольфа» Вяземский делает попытку связать роман с политическими трактатами Б. Констана. Вяземский говорит о Констане следующее: «Автор «Адольфа» силен, красноречив, язвителен, трогателен. Как в создании, так и в выражении, как в соображениях, так и в слоге вся сила, все могущество его — в истине. Таков он в «Адольфе», таков на ораторской трибуне, таков в современной истории, в литературной критике, в высших соображениях, духовных умозрениях и в пылу политических памфлетов». О влиянии на декабристов политических трактатов Б. Констана см. в книге В. И. Семевского: «Политические и общественные идеи декабристов», СПб., 1909, по указателю.

⁵⁷³ Вяземский в предисловии «От переводчика» пишет, что в автобиографической исповеди Констана видели «отпечаток связи автора с славной женщиной, обратившей на труды свои внимание целого света»

должна была повысить интерес читателей к роману Б. Констана. В частности Пушкин, так высоко ценивший произведения де Сталь, упоминавший о ее книгах: «Dix années d'exile» и «De l'Allemagne» в I-й главе «Онегина», выступавший в защиту автора «Дельфины» и «Коринны» в 1825 г. и еще в 1831 г. изобразивший мадам де Сталь в «Рославлеве», должен был с особым вниманием отнестись к «Адольффу».

В письме к Каролине Собаньской (январь — февраль 1830 г.) Пушкин пишет, что имя героини «Адольфа» Элленоры напоминает ему «жгучие чтения его юных лет и милый призрак, который соблазнял его тогда»⁵⁷⁴ (в его одесский период жизни).

Интерес Пушкина к «Адольффу» был столь же длительным, как у его современников.

20 декабря 1829 г., т. е. еще до выхода перевода Вяземского, Баратынский писал Вяземскому: «для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического тонко-чувственного «Адольфа» на наш необработанный язык»⁵⁷⁵. Вяземский, восторженное отношение которого к роману Б. Констана засвидетельствовано его предисловием⁵⁷⁶ к сделанному им переводу «Адольфа», посылая свой перевод Е. М. Хитрово, писал ей: «Вы любите этот роман, вы будете довольны тем, что я посвятил его имени для вас дорогому <т. е. имени Пушкина>»⁵⁷⁷; а в 1832 г. сообщил жене: «намедали на бале Завадовская сказала мне, что она три раза прочла моего «Адольфа»»⁵⁷⁸. Приблизительно к тому же времени относится отзыв об «Адольффе» в дневнике Никитенки⁵⁷⁹ и

⁵⁷⁴ «Рукою Пушкина», 1935, стр. 184.

⁵⁷⁵ «Старина и Новизна», кн. 5, стр. 47. Очевидно сходство этого отзыва об «Адольффе» с определением языка «Адольфа» в пушкинской заметке о предстоящем выходе перевода «Адольфа». Вероятно, Вяземский сообщил Баратынскому содержание этой заметки (тогда еще не вышедшей).

⁵⁷⁶ В этом предисловии Вяземский пишет: «Любовь моя к «Адольффу» оправдана общим мнением». Последний абзац предисловия Б. Констана к III изд. «Адольфа» Вяземский вовсе не перевел. Вероятно, он поступил так потому, что в этом месте Б. Констан, отрекаясь от «Адольфа», пишет: «публика, вероятно его забыла, если когда-нибудь знала». Эта фраза Б. Констана противоречит утверждению Вяземского об «Адольффе» как о повести «так сильно подействовавшей на общее мнение», кроме того она могла повредить «Адольффу» в глазах русских читателей.

⁵⁷⁷ «Русский Архив», 1895, кн. II, стр. 110. По экземпляру «Адольфа», принадлежавшему Е. М. Хитрово, Плетнев сверял перевод Вяземского.

⁵⁷⁸ «Звенья», кн. III, стр. 175.

⁵⁷⁹ «На днях я с удовольствием прочел роман знаменитого Б. Констана: «Адольф». В нем разобраны сплетения человеческого сердца и изображен человек нынешнего века с его эгоистическими чувствами, приправленными гордостью и слабостью; высокими душевными порывами и ничтожными поступками» (стр. 210).

перевод «Адольфа», сделанный Полевым⁵⁸⁰. Установленное исследователями влияние «Адольфа» на «Героя нашего времени» свидетельствует о впечатлении, произведенном романом Б. Констан на Лермонтова⁵⁸¹. Человек другого поколения, И. С. Аксаков, для которого «Адольф» был только старым французским романом, в письме к отцу от 1845 г. сообщает об отношении к этому роману А. О. Смирновой: «...я, не говоря об этом ничего А. О., взял у нее один старый французский роман Benjamin Constant «Adolphe», который она ставит превыше небес»⁵⁸².

В личной библиотеке Пушкина хранится экземпляр 3-го издания «Адольфа» (1824) с многими карандашными отметками⁵⁸³. Как мне удалось установить, на стр. 61 и 104 находятся замечания рукою Пушкина, что позволяет предположить, что и другие отметки сделаны им же.

II

Первое, известное нам упоминание Пушкина об «Адольфе» находится в черновом тексте 9-го стиха XXXVIII строфы I главы («Как Child Harold угрюмый, томный»), где вместо имени Child Harold Пушкин написал «Как Адольф». Затем встречается это имя в XXII строфе VII главы «Евгения Онегин»⁵⁸⁴. «Адольф» был одним из романов, которые Татьяна прочла в доме Онегина и по отметкам на страницах которого она угадала истинный характер своего героя. Таким образом Пушкин сам указал на Адольфа, как на один из прототипов Онегина⁵⁸⁵.

В до сих пор неопубликованном черновике этой строфы (тетр. 2371, л. 671) чрезвычайно интересен тот ряд, в который Пушкин включает «Адольфа». Привожу транскрипцию:

⁵⁸⁰ «Московский Телеграф», 1831, №№ 1—4. Судя по рецензии («Московский Телеграф», 1831, ч. 41, стр. 231—244) на перевод Вяземского, Полевой был знаком с французскими критическими статьями об «Адольфе». В рецензии на перевод «Адольфа» Булгарин писал: «Достоинство «Адольфа» давно уже оценено, как самим автором, так и всеми людьми с очищенным вкусом» («Северная Пчела», 1831, № 273).

⁵⁸¹ См. С. И. Родзевич, «Предшественники Печорина во французской литературе». Киев, 1913.

⁵⁸² И. С. Аксаков. Письма, т. I, стр. 307—308.

⁵⁸³ Б. Л. Модзалевский. «Библиотека Пушкина», СПб., 1910, № 813.

⁵⁸⁴ Б. Л. Модзалевский. «Библиотека Пушкина», СПб., 1910, № 813.

⁵⁸⁵ Пушкин упоминает имя Б. Констан также в черновике V строфы I главы «Онегина». Онегин мог вести спор: «О Байроне и Benjamin...» Тургенев и Вяземский в 1817—1818 гг. часто называют Констан просто Benjamin («Остафьевский Архив», т. I).

[Хотя] мы знаем что Евгений
 Издавно чтенья разлюбил
 [С собою] [Однако] несколько творений
 Лишь [он] [С собой] [по привычке лишь] возил —
 [Листки в которых отразились] [творцы]
 [Корину Сталь] [два три] [романа]
 Весь В. Скотт <нрзб.> Адольф
 [Мельмот] [Рене] [Адольф] Констана
 В. Скотт два три
 Ренэ еще два три романа
 в которых отразился век
 И современный человек
 Изображен [печально] довольно верно ...

Таким образом выясняется, что по первоначальному замыслу Пушкина «два три романа» XXII строфы «Евгения Онегина» — это «Мельмот» Матюрена, «Ренэ» Шатобриана и «Адольф»⁵⁸⁶. При следующей переработке этих стихов Пушкин заменил Сталь Байроном, а «два, три романа» не названы.

В «Заметке» о предстоящем выходе перевода «Адольфа», сделанного Вяземским, Пушкин вторично сопоставляет имя Б. Констана с именем Байрона: «Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона»⁵⁸⁷. Эту мысль Пушкина повторил и Вяземский: «Характер Адольфа верный отпечаток времени своего. Он прототип Чайльд-Гарольда и многочисленных его потомков»⁵⁸⁸. Сопоставление Адольфа с характерами героев Байрона имело для Пушкина очень важный принципиальный смысл.

Вяземский в посвящении Пушкину сделанного им перевода «Адольфа» писал: «Прими перевод нашего любимого романа» и «Мы так часто говорили с тобою о превосходстве творения сего». Хотя это «Посвящение», как выясняется

⁵⁸⁶ Воздействие Шатобриана на Пушкина факт установленный. «Мельмота» Пушкин назвал «гениальным произведением Матюрена». На поиски имени Констана в черновиках «Евгения Онегина» навел меня Д. П. Якубович.

⁵⁸⁷ «Литературная Газета», 1830, т. I, № 1, стр. 8.

⁵⁸⁸ «Предисловие» к переводу «Адольфа». Это, однако, неверно: «Адольф» вышел в 1815 г., т. е. после двух песен «Чайльд-Гарольда» (1812), «Гяура» (1813), «Абидосской Невесты» (1813) и «Лары» (1814) и Байрон прочел «Адольфа» только летом 1816 г. Заблуждение Пушкина и Вяземского объясняется, вероятно, тем, что они прочли «Адольфа» раньше, чем узнали Байрона. Впрочем, они могли знать из журналов или от лиц, знавших Констана, что «Адольф» написан задолго до выхода его в свет. Полевой в крайне враждебном отзыве («Московский Телеграф», 1831, ч. 41, стр. 231—244) о переводе Вяземского, отмечая эту хронологическую ошибку, говорит, что она доказывает неверность «истин услышанных, а не почувствованных». Этим, он, конечно, намекает на то, что Вяземский повторил слова Пушкина. Как известно, Пушкин узнал Байрона около 1820 г. Первое упоминание о Байроне в переписке Тургенева с Вяземским относится к 1819 г.

из писем Вяземского к Плетневу, было написано в январе 1831 г., но это не значит, что беседы об «Адольфе» происходили в связи с переводом Вяземского. Вернее предположить, что именно эти беседы подали Вяземскому мысль заняться переводом романа Б. Констан.

Вяземский переводил «Адольфа» *con amore*, придавал чрезвычайно важное значение своему переводу и работал над такой сравнительно не большой вещью очень долго⁵⁸⁹.

20 декабря 1829 г. Баратынский благодарит Вяземского за присланную на просмотр рукопись перевода⁵⁹⁰. И только 12 января 1831 г. Вяземский обратился к Плетневу с просьбой отдать в цензуру оставленный в Петербурге у Жуковского и Дельвига перевод «Адольфа», обещая прислать на днях посвящение («Письмо к Пушкину») и предисловие «Несколько слов от переводчика»⁵⁹¹.

17 января 1831 г. Вяземский послал Пушкину из Остафьева в Москву свое предисловие (а может быть и посвящение) со следующей просьбой: «Сделай милость, прочитай и перечитай с бдительным и строжайшим вниманием посылаемое тебе (курсив мой. А. А.) и укажи на все сомнительные места. Мне хочется, по крайней мере в предисловии не поддаться боков критике. Покажи после и Баратынскому, да возврати поскорее... Нужно отослать в Петерб. к Плетневу, которому я уже писал о начатии печатания Адольфа».

Очевидно, Пушкин полагал необходимым внести некоторые поправки в предисловие Вяземского, потому что через три дня он ответил: «Оставь Адольфа

⁵⁸⁹ «А я между тем пришлю Вам на днях два приложения к переводу моему: письмо к Пушкину и несколько слов от переводчика», писал Вяземский Плетневу 12 января 1831 г. («Известия Отд. русск. яз. и слов. Ак. Наук», 1897, т. II, кн. I, стр. 92). Посвящение помечено: «Село Мещерское (Саратовской губ.) 1829 года». Этой пометой Вяземский, повидимому, хотел установить первенство своего перевода.

⁵⁹⁰ В «Старой Записной Книжке» Вяземского отмечено: 16 июня 1830 г.: «То ли бы дело пересмотреть моего «Адольфа», написать предисловие к переводу». 22 июня: «Перечитывал несколько глав Адольфа». 25 июля: «Сегодня кончил мой пересмотр Адольфа». 24 декабря: «Вот и Benjamin Constant умер; а я думал послать ему при письме мой перевод «Адольфа». Впрочем Тургенев сказывал ему, что я его переводчик».

⁵⁹¹ В цитированном выше письме Вяземский торопит Плетнева: «Мой Адольф пропал без вести, а между тем Полевой, всегда готовый на какую-нибудь пакость, печатает своего Адольфа в Телеграфе. Была ли моя рукопись в цензуре? » До какой степени Вяземский был раздражен поведением Полевого доказывает следующая странная его просьба: «поверьте с моим переводом перевод Телеграфа. Помилуй боже и спаси нас если будет сходство. Я рад все переменить, хоть испортить — только не сходиться с ним». В письме от 31 января Вяземский повторяет эту просьбу.

у меня — на днях перешлю тебе нужные замечания»⁵⁹². Поэтому мы имеем право предположить редактуру, если не сотрудничество Пушкина, а самое предисловие рассматривать, как итог бесед Пушкина и Вяземского об «Адольфе». Это тем вероятнее, что, как уже отмечалось, некоторые мысли, высказанные Вяземским в предисловии, — повторение заметки Пушкина об «Адольфе»⁵⁹³.

В своем предисловии Вяземский говорит, что, переводя «Адольфа», он имел желание «познакомить» русских писателей с этим романом⁵⁹⁴. Конечно, Вяземский знал, что русские писатели могли прочесть роман Б. Констан в подлиннике и вовсе не с романом Б. Констан хотел их познакомить, а показать на примере своего перевода, каким языком должен быть написан русский психологический роман.

Говоря о языке психологической прозы, мы имеем в виду тот язык, который Пушкин называл «метафизическим»⁵⁹⁵.

Пушкин считал Вяземского способным содействовать развитию этого языка («У кн. Вяземского есть свой слог») и 1 сентября 1823 г. советовал Вяземскому заняться прозой и «образовать русский метафизический язык». А еще 18 ноября 1822 г. Вяземский писал А. И. Тургеневу: «Я сижу теперь на прозаических переводах с французской прозы. Во-первых, есть тут и для себя занятие полезное»⁵⁹⁶. Очевидно прозаические переводы уже тогда казались Вяземскому способом обогащения русского литературного языка и в частности создания русской прозы, еще не очень самостоятельной и мало разработанной.

⁵⁹² 20 января 1831 (в записке с известием о смерти Дельвига). Пушкин мог и лично передать Вяземскому свои замечания. Они виделись 25 и 26 января 1831 г. (см. Н. О. Лернер, «Труды и дни Пушкина». СПб., 1910, стр. 235). 31 января Вяземский послал Плетневу с Толмачевым «Посвящение» и «Предисловие», переписанные рукой В. Ф. Вяземской и получившие санкцию Пушкина («Несколько писем кн. П. А. Вяземского к П. А. Плетневу». Изв. Отд. русск. яз. и слов. Акад. Наук. 1897, т. II, кн. 1). В комментарии Н. К. Козмина к заметке Пушкина об «Адольфе». (Сочинения Пушкина, изд. Акад. Наук, т. IX, ч. II, Л., 1929, стр. 163 прим.) ошибочно указано, что Вяземский послал Пушкину на просмотр весь перевод романа Б. Констан.

⁵⁹³ Упомянутый комментарий к заметке об «Адольфе» (акад. изд. т. IX, ч. II, стр. 163).

⁵⁹⁴ Булгарин, цитируя это место, иронически прибавил: «вероятно не знающих французского языка» («Северная Пчела», 1831, № 274).

⁵⁹⁵ Известно, что «метафизическим» Пушкин называл язык, способный выражать отвлеченные мысли. Однако, когда Пушкин говорит о метафизике характера Нины Баратынского или о метафизическом языке «Адольфа» — то, очевидно, имеет в виду психологизм этих произведений. В таком же смысле Вяземский называет «Адольфа» представителем «светской так сказать практической метафизики века нашего» (Предисловие к «Адольфу»).

⁵⁹⁶ «Остафьевский Архив», т. II, стр. 280.

Известны жалобы Пушкина на отсутствие русской прозы и на отставание прозы от стихов⁵⁹⁷.

Посылая Баратынскому на просмотр свой перевод «Адольфа», Вяземский очевидно высказал свои соображения о трудности передать по русски все оттенки «Адольфа», потому что Баратынский ответил ему следующее: «Чувствую, как трудно переводить светского Адольфа на язык, которым не говорят в свете, но надобно вспомнить, что им будут когда-нибудь говорить и что выражения, которые нам теперь кажутся изысканными рано или поздно будут обыкновенными. Мне кажется, что не должно пугаться неупотребительных выражений. Со временем они будут приняты и войдут в ежедневный язык. Вспомним, что те из них, которые говорят по русски, говорят языком Пушкина, Жуковского и вашим, языком поэтов, из чего следует, что не публика нас учит, а нам учить публику»⁵⁹⁸.

За год до того, как было написано предисловие Вяземского, Пушкин в заметке о предстоящем выходе «Адольфа» писал: «Любопытно видеть, каким образом острое и опытное перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка (курсив мой. А. А.), всегда стройного, светского, (курсив мой. А. А.), часто вдохновенного. В сем отношении, перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы». Здесь Пушкин, уже знавший перевод Вяземского или, во всяком случае, методы его перевода⁵⁹⁹,

⁵⁹⁷ «У нас не то, что в Европе — повестей в диковинку» писал Пушкин Погодину 31 августа 1827 г. И еще в 1831 г. »: В прозе мы имеем только «Историю Карамзина». Первые два или три романа появились два или три года тому назад» («Рославлев»).

⁵⁹⁸ «Старина и Новизна», кн. 5, стр. 50. Курсив мой. А. А.

⁵⁹⁹ Вяземский писал, что «хотел изучивать, ощупывать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки, и вывести сколько может он приблизиться к языку иностранному» (Предисловие). На необработанность русского языка жалобы очень часто встречаются в «Записной Книжке» Вяземского, напр., «У нас жалуются по справедливости на водворение иностранных слов в русском языке. Но что же делать, когда наш ум, заимствовавший некоторые понятия и оттенки у чужих языков, не находит дома нужных слов для их выражения. Как напр. выразить по русски понятия, которые возбуждают в нас слова: *Naïve, sérieux*. Чистосердечный, простосердечный, откровенный, все это не выражает значения первого слова; важный, степенный не выражает понятия свойственного другому; а потому и должны мы поневоле говорить наивный, серьезный. Последнее слово вошло в общее употребление. Нельзя терять из виду, что западные языки наследники древних языков и их литератур, которые достигли высшей степени образованности и должны усвоить все краски, все оттенки утонченного общежития. Наш язык происходит, пожалуй, от благородных, но бедных родителей, которые не могли оставить наследнику своему... литературы утонченного общества, которого они не знали. Славянский язык хорош для церковного богослужения. Молиться на нем можно, но нельзя писать романы, политические и философские рассуждения». Приблизительно в то же время (1830) Пушкин называет метафизическими стихи Вяземского: «Вы столь же легко угадаете Глинку в элегическом его

высказывал ту же мысль, что и Вяземский в «Предисловии», а Баратынский в приведенных письмах. Говоря о метафизическом языке «Адольфа», Пушкин имеет в виду создание языка, раскрывающего душевную жизнь человека. Самое выражение «метафизический язык» Пушкин вероятно заимствовал у мадам де Сталь. Оно встречается в «Коринне», в главе «De la littérature italienne», без сомнения внимательно прочитанной Пушкиным: «*les sentiments réfléchis exigent des expressions plus métaphisiques*»⁶⁰⁰.

Конечно, возникает вопрос, чем же отличается психологизм «Адольфа», так сильно поражавший читателей, от психологизма романов, современных «Адольфу», как первоклассных (Сталь, Шатобриан), так и второстепенных (Коттен, Криднер, Жанлис). Дело в том, что Б. Констан первый показал в «Адольфе» раздвоенность человеческой психики⁶⁰¹, соотношение сознательного и подсознательного⁶⁰², роль подавляемых чувств⁶⁰³ и разоблачил истинные побуждения человеческих действий. Поэтому „Адольф” и получил впоследствии название „отца психологического романа”.

Все эти черты «Адольфа», как известно, указали путь целому ряду романистов, в числе которых одним из первых был Стендаль. Уже в 1817 г. Стендаль писал: «Данте понял бы без сомнения тонкие чувства, наполняющие необыкновенный роман Бенжамен Констана «Адольф», если бы в его время были такие же слабые и несчастные люди, как Адольф; но чтобы выразить эти чувства, он должен бы был обогатить свой язык. Таким, как он нам его оставил, он не годится... для перевода Адольфа»⁶⁰⁴.

псалме, как узнаете кн. Вяземского в станцах метафизических” (курсив мой. А. А. См. «Карелия или заточение Марфы Иоанновны Романовой»).

⁶⁰⁰ «Corinne», livre VII, ch, I. «De la littérature italienne». Об отсутствии у русских языка, способного выражать отвлеченные идеи, де Сталь писала в книге. «Dix années d'exile». См. об этом в статье Б. В. Томашевского: ««Кинжал» и m-me de Staël» («Пушкин и его современники», вып. XXXVI).

⁶⁰¹ Например: «Почти всегда когда мы хотим быть в ладу с собою мы обращаем в расчеты и правила свое бессилие и свои недостатки. Такая уловка удовлетворяет в нас ту половину, которая, так сказать, есть зритель другой» (стр. 12).

⁶⁰² «В этой потребности было несомненно много суетности; но не одна была в ней суетность: может статься было ее и менее нежели я сам полагал» (стр. 7).

⁶⁰³ «Я успел приневолить себя и заключил в своей груди малейшие признаки неудовольствия и все способы ума моего стремились создать себе искусственную веселость. Сия работа имела надо мною действие неожиданное. Мы существа столь зыбкие, что под конец ощущаем те самые чувства, которые сначала выказывали из притворства» (стр. 42).

⁶⁰⁴ De Stendal. «Rome, Naples et Florence». Запись 4 января. Этот отзыв Стендаля об «Адольфе» был вероятно известен Вяземскому, который в 1833 г. писал А. И. Тургеневу: «Я Стендаля полюбил с «Жизни Россини»» («Остафьевский Архив», т. III, стр. 233). «La vie de Rossini» появилась в 1823 г., III изд. «Rome, Naples...» — в 1826 г.

В связи с высказыванием Пушкина о метафизическом языке «Адольфа» особый интерес представляют его собственные пометки на полях романа Б. Констан. Против отчеркнутых слов (в письме Адольфа к Элленоре): *«Je me précipite sur cette terre qui devrait s'entr'ouvrir pour m'engloutir à jamais, je pose ma tête sur la pierre froide qui devrait calmer la fièvre ardente qui me devore»*⁶⁰⁵ (стр. 61), Пушкин написал: «Вранье».

Гиперболическая риторика этой фразы воспринималась Пушкиным как нарушение «стройности» метафизического языка, и эти ламентации в духе «Новой Элоизы» Руссо должны были казаться фальшивыми в устах светского соблазнителя.

Второй пример любопытен, как случай редактирования Пушкиным романа Б. Констан и относится к одному из рассуждений Адольфа о раздвоенности человеческой личности, о которых я говорила выше. В отчеркнутой фразе: *«et tel est la bizarrerie de notre cœur misérable que nous quittons avec un déchirement horrible ceux près de qui nous demeurions sans plaisir»*⁶⁰⁶, слово «*plaisir*» зачеркнуто и на полях написано «*bonheur*». Эта поправка свидетельствует о требовании точности оттенков смысла.

Противопоставление Адольфа героям романов XVIII в., находящееся в предисловии Вяземского («Адольф в прошлом столетии был бы просто безумец, которому никто бы не сочувствовал») было уже сделано Пушкиным и в незаконченном «Романе в письмах» (1829), не напечатанном при жизни Пушкина, но вероятно известном Вяземскому: «Чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушки и внучек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом?»⁶⁰⁷ Таким образом,

⁶⁰⁵ «Кидаюсь на землю; желаю, чтобы она расступилась и поглотила меня навсегда; опираюсь головою на холодный камень, чтобы утолил он знойный недуг меня пожирающий... » («Полн. собр. сочин. П. А. Вяземского», т. X, стр. 21).

⁶⁰⁶ «Таково своеобразие нашего немого сердца, что мы с ужасным терзанием покидаем тех, при которых пребывали без удовольствия» (там же, стр. 36).

⁶⁰⁷ Это говорит представительница высшего петербургского общества, из чего следует, что ее идеалом был Адольф. В том же «Романе в письмах» сцена встречи влюбленных среди многочисленного общества, очень напоминает такое же описание в «Адольфе» (гл. II). В «Дубровском» (1832) описание поведения «светского человека» кн. Верейского в гостях у Троекурова также восходит к «Адольфу»: «...князь был оживлен ее присутствием, был весел и успел несколько раз привлечь ее внимание любопытными своими рассказами». Ср. в «Адольфе»: «Я...испытывал тысячу средств привлечь внимание ее. Я наводил разговор на предметы для нее занимательные... я был вдохновен ее присутствием: я добился до внимания ее... » (перевод Вяземского).

Пушкин трижды в конце 20-х годов говорит о современности Адольфа: в VII главе «Онегина» (1828), в «Романе в письмах» (1829) и в заметке об Адольфе» (1830). Вяземский повторяет это утверждение в предисловии к своему переводу.

Еще одно совпадение мыслей Пушкина и Вяземского об «Адольфе» относится к определению ими жанра и стиля этого романа. Пушкин назвал язык «Адольфа» «светским». Ср. в предисловии Вяземского: «творение сие не только роман сегодняшний (*roman du jour*) подобно новейшим или гостиным романам...»⁶⁰⁸ Как мы видим, Баратынский также назвал роман Констан «светским».

В это время мысль о создании современного „светского” романа или повести очень занимала Пушкина.

В «Романе в письмах», представляющем собою, как бы свод литературно-полемиических (и политических) высказываний Пушкина, розданных им всем четверем корреспондентам, автор от лица одной из героинь говорит следующее о романах XVIII в.: «Умный человек мог бы взять готовый план, характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р*... Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает». В этом мы узнаем тот метод, которым иногда пользовался сам Пушкин («Рославлев», «Барышня-крестьянка», «Русский Пелам»). Итак, мы видим, что задача создания «светской» повести заключалась для Пушкина (в 1829 г.) в том, чтобы превратить готовую сюжетную схему в конкретное произведение с определенным реальным материалом.

Несомненно, материалом светских повестей Пушкина и были его наблюдения над бытом и нравами того общества, в котором он жил после возвращения из Михайловского. Напомню, что в пушкинской литературе

⁶⁰⁸ Можно указать, какие романы Вяземский называл «гостиными». «Прочел я «*Le Moqueur amoureuux*» S. Gay: слабо, жидко, но довольно хорошо, роман гостинный» (Вяземский. Старая записная книжка, т. IX, стр. 126: 5 июля 1830 г.). «Прочел я «*Granby, roman fashionable*». В самом деле, читая этот роман думаешь, что переходишь из гостиной в гостиную» (Собр. соч., т. IX, стр. 142). Полевой в уничтожающем разборе перевода Вяземского писал, что «роман Б. Констан верный список с невымышленной сцены света — не боле» («Моск. Телеграф», 1831, т. XLI, стр. 535).

существуют указания на автобиографичность «светских» повестей Пушкина 1828—1829 гг.⁶⁰⁹ Но это конечно, не исключает литературных реминисценций.

Самая тема повести «На углу маленькой площади» — адюльтер, и судьба женщины, открыто нарушившей законы света, несомненно указывает на французские традиции⁶¹⁰.

В заметке о предстоящем выходе перевода «Адольфа» Пушкин, характеризуя героя Б. Констана, приводит XXII строфу (тогда еще не напечатанной) VII главы своего «Онегина» и относит Адольфа к двум, трем романам

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

Таким же «сыном» своего века сделал Пушкин и героя отрывка: «На углу маленькой площади. Это явствует из следующих сравнений. В плане повести: «Он сатирический, рассеянный». Адольф говорит о себе: «Рассеянный, невнимательный, скучающий». И в другом месте: «Я распустил о себе славу человека легкомысленного и злобного (т. е. сатирического). Далее, Пушкин так характеризует Валериана Волоцкого, в первоначальном наброске названного просто Алексеем: «Он не любил скуки, боялся всяких обязанностей и выше всего ценил свою себялюбивую независимость». Здесь Пушкин имеет в виду также высказывания Адольфа: «Я сравнивал жизнь свою независимую и спокойную с

⁶⁰⁹ «Путеводитель по Пушкину», стр. 103—104, 252.

⁶¹⁰ Датировка этого отрывка представляет некоторые затруднения; план повести (т. 2282, л. 23 об.) находится среди черновиков «Гасуба» и рядом со стихотворением «Поедем, я готов» (24 дек. 1829 г.). Черновик начала первой главы находится в бывш. «Онегинском собрании». Он написан на двух листах с жандармскими цифрами (64 и 76). Как установлено Л. Б. Модзалевским, эти листы вырваны самим Пушкиным из тетр. 2371, в которой находится (почти примыкающее к Онегинскому черновику) продолжение первой главы и известная нам часть второй главы (лл. 86, 87, 88, 89). Они не могли быть написаны раньше лета 1830 г. (См. Б. В. Томашевский. «Пушкин и романы французских романтиков». «Лит. Наследство», № 16—18, стр. 947). В тетр. 2386 находится (лл. 13 и 50) перебеленный текст первой главы с пометой 24 февраля, как указал мне Г. О. Винокур. Обе рукописи носят на себе следы нескольких слоев работы. Все это говорит за то, что Пушкин писал этот отрывок с перерывами; начал его в 1830 г. (или даже в последние дни 1829), а в 1832 (24 февр.) переписал (поправляя), очевидно намереваясь продолжать его.

жизнью тревог, торопливости и волнений, на которую обрекала меня страсть ее»⁶¹¹. К этому следует добавить что обе эти характеристики относятся к одной и той же ситуации.

Создавая современного героя «сына века сего» — светского человека, столь же тщеславного и эгоистического как Адольф⁶¹², Пушкин заимствовал готовый характер, по своему объяснив, снизив и разоблачив его, согласно с характеристикой героя Б. Констана, данной в VII главе «Евгения Онегина». Не случайно на такую возможность намекает Вяземский в предисловии к «Адольфу», как мы видели, отредактированном Пушкиным: «Автор так верно обозначил нам с одной точки зрения характеристические черты Адольфа, что, применяя их к другим обстоятельствам, к другому возрасту, мы легко можем вынуть весь жребий его на какую бы сцену действия не был он кинут. Вследствие того можно (разумеется с дарованием Б. Констана) написать еще несколько Адольфов в разных летах и костюмах».

Но Пушкин не только перенес в свою повесть характер Адольфа, но и поставил Алексея в то же положение, в котором находился герой Б. Констана. Мы знаем, что в ту пору (и никогда ни раньше, ни позже), вероятно, в связи с личными обстоятельствами его собственной жизни проблема Адольфа живо интересовала Пушкина. Памятник этого интереса: лирическое стихотворение 1829—1830 гг. — «Когда твои молодые лета», столь близкое по теме и по тону к Адольфу, а по ситуации к отрывку «На углу маленькой площади».

То немногое, что известно нам из этого произведения, позволяет утверждать, что при создании этой повести Пушкин использовал сюжетную схему романа «Адольф» и ряд его психологических мотивировок. Показательна, например, разница лет любовников. Она та же в повести Пушкина, что и в романе Б. Констана: Волоцкому — 26 лет, Зинаиде — 36 л.

⁶¹¹ «Я находил в этом роде успехов наслаждение самолюбия» («Адольф», стр. 65). Адольф говорит о своих светских успехах: «Вы увидите его в обстоятельствах различных и всегда жертвою сей смеси эгоизма и чувствительности, которые сливались в нем» (стр. 81). В 1836 г. Пушкин писал: «Нынешние <писатели> любят выставить порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческого обретают только две струны: эгоизм и тщеславие». Отсюда понятно почему в конце 20-х годов Пушкин считал Адольфа современным героем.

⁶¹² Эпиграф первой главы: «Ваше сердце губка, налитая желчью и уксусом», — конечно, служит дополнительной характеристикой героя. Примечательно также, что фраза: «в эти минуты надобно мне сидеть дома...» имела первоначально такой вид: «В эти минуты надобно мне сидеть дома и не досаждать тебе моей хандрой».

Ср. в «Адольфе»: «Она десятью годами вас старше. Вам 26 лет». Описывая внешность Элленоры, Б. Констан пишет: «Прославленная своей красотой хотя уже не первой молодости»⁶¹³. В первоначальном наброске I главы пушкинского отрывка: „прекрасная, хотя уже не молодая”. Так же, как Элленора, Зинаида из-за открытой связи с любимым человеком теряет принадлежавшее ей прежде общественное положение. Эта тема проходит через весь роман Б. Констан; в отрывке повести Пушкина она намечается одной фразой: «Я так давно не выезжала, что совсем раззнакомилась с вашим высшим обществом». Следует отметить, что в пушкинском экземпляре «Адольфа» слова: «но я слишком страдала, я уже не молода и мнение света мало владычествует надо мною» — подчеркнуты. Элленора просит Адольфа позволения принимать его «в убежище сокровенном посреди большого города». Именно такова ситуация, открывающая повесть Пушкина.

Изложение предъистории, кратко данной во второй главе пушкинского отрывка⁶¹⁴, очень близко к развитию действия в «Адольфе»: «Граф П. скоро заметил сношения мои с Элленорой» («Адольф»), «** скоро удостоверился в неверности своей жены» («На углу маленькой площади»).

Но наиболее близкое сходство находится в описании разрыва Зинаиды с мужем. Адольф надеется, что Элленора не порвет с графом П., с которым она должна иметь решительное объяснение; далее следует фраза близкая пушкинскому тексту: «как вдруг женщина принесла мне записку (*un billet*), в которой Элленора просила меня быть к ней в такой-то улице, в таком-то доме, в третьем этаже». Адольф идет к Элленоре. «Все расторгнуто, сказала она мне...» В пушкинском отрывке Зинаида тоже после объяснения с мужем «в тот же день переехала с Английской набережной в Коломну⁶¹⁵ и в короткой записочке⁶¹⁶ уведомила обо всем Волоцкого, ничего тому подобного не ожидавшего». Непосредственно за этим и в романе Б. Констан и в отрывке повести Пушкина

⁶¹³ Предшественница Зинаиды в творчестве Пушкина — гр. Леонора Д. в «Арапе Петра Великого», которая: «была не в первом цвете лет, но славилась еще своею красотой».

⁶¹⁴ В рукописи II глава начинается зачеркнутой фразой: «Зинаида им овладела». Очевидно Пушкин первоначально предполагал более подробно изложить предисторию. В «Адольфе» приведенной фразе соответствуют следующие места: «Я был только человек слабый, признательный, и поработанный...» «Я покорился ее воле».

⁶¹⁵ Первоначально было: На Васил<ьевский> Остров”. То и другое соответствует третьему этажу в «Адольфе».

⁶¹⁶ Первоначально было: оттуда послала Вол<оцкому> страничку. У Констан: *billet*, т. е. листик, письмо, записка.

следует весьма важное для объяснения характера обоих героев описание их растерянности по получении этого известия: «я принял ее жертву, благодарил за нее» (Адольф). «Он притворился благодарным» («На углу маленькой площади»). О самочувствии своих героев Б. Констан и Пушкин говорят почти одно и то же: «Никогда не думал он связать себя такими узами».

(Пушкин); «Узы мои с Элленорой», «Ибо узы, которые я влачил так давно» (Б. Констан). В пушкинском экземпляре «Адольфа» отчеркнут конец фразы: «уверенность в будущем, которое должно разлучить нас, может быть неведомое возмущение против уз, которые я расторгнуть не мог, меня внутренне снедали».

Самая ситуация в первой главе пушкинского отрывка может быть объяснена следующей цитатой из романа Б. Констан: «Мы проводили однообразные вечера между молчанием и досадами». Ср. в отрывке повести Пушкина: «Ты молчишь, не знаешь, чем заняться, перевертываешь книги, придираешься ко мне, чтоб со мной побраниться...»⁶¹⁷.

Итак, мы видим, что Пушкин в отрывке повести «На углу маленькой площади» воспроизвел сюжетную схему «Адольфа» (начиная с IV главы романа Б. Констан), окрасив своим отношением характер центрального героя. Волоцкий, во всяком случае, лишен той «декламационной сентиментальности», которая, по выражению одного из французских критиков, характерна для Б. Констан.

Не забудем, что для Пушкина Адольф был байроническим героем («Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер впоследствии обнародованный гением лорда Байрона»). Следовательно разоблачая и сатирически интерпретируя Адольфа, Пушкин тем самым преодолевал байронизм в своих прозаических опытах так же, как в «Евгении Онегине».

Сатирическая оценка психологии центрального героя, конечно, связана у Пушкина с оценкой его социального положения. Это тем более важно отметить, что аналогичные сатирические оценки в романе Б. Констан имеют лишь побочное значение. Социальный смысл сатирической направленности

⁶¹⁷ См. также: «Она никогда не отпускала меня не старавшись удержать» («Адольф»). «Ты уж едешь?» — сказала дама с беспокойством. — «Ты не хочешь здесь отобедать?» — «Нет, я дал слово». — «Обедай со мною», продолжала она ласковым и робким голосом» («На углу маленькой площади»).

пушкинского отрывка («На углу маленькой площади») вскрывается в теме спора Зинаиды с Волоцким. Тема этого спора — излюбленные пушкинские размышления о новой знати («Аристокрация, прервала бледная дама, что ты зовешь аристокрацией...»)⁶¹⁸, почти дословно повторяющиеся в двух других светских повестях Пушкина. «Что такое русская аристократия?» — спрашивает испанец Минского («Гости съезжались на дачу»); «Ты знаешь что такое наша аристокрация», — пишет Лиза подруге («Роман в письмах»). В Волоцком Пушкин изобразил «потомка Рюрика»⁶¹⁹, который требует уважения от новой знати.

Поэтому Волоцкий и говорит с такой пренебрежительностью о «дочери того певчего». Под «дочерью певчего» надо подразумевать, конечно, не дочь какого-нибудь церковного певчего, а представительницу новой знати, столь ненавидимой Пушкиным. Стих «Моей родословной» (1830) «Не пел на клиросе с дьячками», как известно, метит в Разумовских. Их же, между прочим, Пушкин имеет в виду в перечислении: «Смешно только видеть в ничтожных внуках

⁶¹⁸ «Тетрадь » 2371, л. 68.

⁶¹⁹ Самая фамилия героя пушкинского отрывка раскрывает его социальную позицию. Кн. Волоцкие — угасший в пушкинское время род, ведший свое происхождение от Рюрика и владевший гор. Волоком Камским или просто Волоком. Пушкин, так живо интересовавшийся своей родословной, конечно, знал древние русские роды и в том же 1830 г. упоминает о прекращении многих из них: «Смотря около себя и читая старые наши летописи, я сожалел, видя как древние дворянские роды уничтожались... » (см. также: «Мне жаль, что нет князей Пожарских. | Что о других пропал и слух». «Езерский»). В подготовительных заметках к «Борису Годунову» рюриковичи выписаны из Карамзина: «Князья Рюр. пл. Шуйский, Сицкий, Воротынский, Ростовский, Телятевский и пр.»; некоторые из них названы в самой трагедии: Шуйский, Воротынский, Сицкий, Шастуновы (также Курбский — «великородный витязь»). Ср. в X главе «Евгения Онегина»: «Но виршеплет великородный» о кн. Долгорукове; фамилия Сицких повторена в «Езерском»: «И умер Сицких пересев». В «Арапе Петра Великого» Ржевский, про которого сказано, что он происходил от древнего боярского рода, его тесть Лыков; предполагаемые женихи Ржевской — Львов, Долгоруков, Троекуров. Елецкий (о происхождении Елецких Пушкин писал в отрывке «Несмотря на великие преимущества», 1830). Снова Ржевская в плане повести «О стрельце и боярской дочери». Конечно не случайно многие герои пушкинских и не исторических произведений 1829—1834 гг. носят фамилии рюриковичей, в XIX в. уже не существовавшие или которые можно было назвать, не задевая никого, как напр. Елецкий. Минский, гусар-аристократ («Станционный смотритель») и Минский («Гости съезжались на дачу»), сам рекомендуемый рюриковичем, разоряющийся англоман Муромский («Барышня крестьянка»), кн. Горский (черновик «На углу маленькой площади»), снова Троекуров («Дубровский»), о котором сказано, что он был знатного рода, и кн. Верейский (там же) и кн. Елецкая («Пиковая Дама») переименованы в «Российской родословной книге» Долгорукова, как ведущие род от Рюрика. Упоминает Пушкин и фамилии, произошедшие от его пращура Радши — см. пушкинскую «Родословную Пушкиных и Ганнибалов»: Бутурлин — один из гостей Шуйского, и Бутурлин, оспаривающий вместе с Долгоруком Петра в сенате («Арап Петра Великого») и московская барыня Поводова («Роман на кавказских водах»). От Радши — и упоминаемый в «Борисе Годунове» московский дворянин Рожнов. Таким образом, мы видим, что семантика этих фамилий дает дополнительный материал для постановки вопроса об отношении Пушкина к старой знати.

пирожника, деньщика, певчего и беглого <солдата> — спесь <герцогов> Монморанси <и> Клермон Тонера, первого христианского барона» («Гости съезжались на дачу»). Титул «первого христианского барона» имел глава дома Монморанси. Ср. в «Записках» Вигеля: «Все сыновья... Кирилла Григорьевича <Разумовского> были... спесивы и недоступны... и почитали себя русскими Монморанси» (т. I, стр. 303). Несмотря на всю эскизность портрета, в графине Фуфлыгиной можно узнать другую представительницу новой аристократии, законодательницу петербургского света гр. М. Д. Нессельроде⁶²⁰. Она была личным врагом Пушкина за приписываемую поэту эпиграмму на отца Нессельроде, министра Гурьева. Характеристика, данная Пушкиным гр. Фуфлыгиной, очень близка к отзывам современников о гр. Нессельроде.

Волоцкий называет аристократами «тех, которые протягивают руку графине Фуфлыгиной». См. в мемуарах М. А. Корфа: «Салон графини Нессельроде... был неоспоримо первым в С.-Петербурге; попасть в него, при его исключительности, представляло трудную задачу... но кто водворился в нем, тому это служило открытым пропуском во весь высший круг». Фуфлыгина — толста. П. А. Вяземский писал А. Я. Булгакову о Нессельроде: «...и плечиста, и грудиста, и брюшиста». Фуфлыгина — взяточница и наглая дура. Впоследствии П. В. Долгоруков вспоминает о Нессельроде: «женщина ума недалекого... взяточница, сплетница... но отличавшаяся необыкновенной энергиею, дерзостью, нахальством и... посредством этого нахальства державшая в безмолвном и покорном решпекте петербургский придворный люд».

Элементы «злословия», присущие жанру светской повести (см., например, «Пелам» Бульвера) в незаконченных повестях Пушкина функционально изменяются, приобретая резко-публицистическую направленность. Таким образом, эти повести могут рассматриваться как иллюстрация программных высказываний Пушкина в его статьях того времени.

Что же касается указаний на автобиографичность «светских» повестей Пушкина и, в частности, отрывка «На углу маленькой площади», то при известной

⁶²⁰ Ни в черновике б. Онегинского собрания, ни в продолжении пушкинского отрывка в тетради № 2371 Фуфлыгина не упоминается. Вероятно этот персонаж введен Пушкиным только в 1832 г. при переписке повести (тетрадь 2386): за это говорят и пометки в этом месте рукописи. В 1832 г. Пушкин жил в Петербурге, и его отношение к гр. Нессельроде уже определилось. О столкновении Пушкина с Нессельроде рассказывает Нащокин. Столкновение это, повидимому, относится к началу 30-х гг. (см. П. И. Бартенева, «Рассказы о Пушкине», стр. 42 и 111).

способности Пушкина перевоплощаться в любимого писателя очень легко допустить, что во второй половине 20-х годов светская ипостась Пушкина (которую он с таким старанием отделял от своей творческой личности) воплотилась в светского, скучающего и стремящегося к независимости Адольфа. Ср. например пушкинский отрывок «Участь моя решена. Я женюсь... » с «Адольфом»⁶²¹. Поэтому, если в Онегине и Волоцком есть Адольф, то этот Адольф — Пушкин. Этому, конечно, способствовала в особенности автобиографичность самого «Адольфа», которая подобно автобиографичности «Вертера» должна была наталкивать на мысль о создании произведений автобиографического характера. Сам Б. Констан в предисловии к третьему изданию своего романа писал:

«то придает некоторую истину рассказу моему, что почти все люди его читавшие говорили мне о себе, как о действующих лицах, бывавших в положении моего героя».

IV

Итак, мы видим, что Пушкин, в конце 20-х годов, решая проблему создания не байронической характеристики современного героя, отчасти опирается на «Адольфа».

Изменение отношения Пушкина к байроническому герою должно быть отмечено уже в «Евгении Онегине».

В пушкинской литературе неоднократно указывалось на сходство Онегина с Адольфом. Из всех убеждающих нас сопоставлений Онегина с Адольфом можно сделать один вывод: «Адольф» был одним из произведений, давших Пушкину скептические и реалистические позиции против Байрона.

Следует отметить, что сходство Онегина с Адольфом возрастает к концу пушкинского романа, и в особенности явственно в VIII главе (1830). Теперь, когда

⁶²¹ Через один абзац от написанного Пушкиным на полях «Адольфа» слова «*bonheur*» следуют рассуждения Адольфа о своей независимости и сожаление о предстоящей потере ее: «Я сравнивал жизнь свою независимую и спокойную с жизнью тревог и волнений. Мне так любо было чувствовать себя свободным, идти, придти, отлучиться, возвратиться не озабочивая никого». У Пушкина (1830): «...я жертвую независимостью, моей беспечной, прихотливой независимостью... Утром встаю, когда хочу, принимаю кого хочу... ».

мы знаем ряд фактов, по новому освещающих отношение Пушкина к Адольфу, можно с бóльшей уверенностью указать еще несколько довольно существенных совпадений VIII главы «Онегина» с романом Б. Констана.

Начну с черновых вариантов: „Свой дикий нрав преодолев — ср. Адольф: *«ce caractère qu'on dit bizarre et sauvage...»* Последний стих XII строфы имел первоначально такой вид:

Заняться чем нибудь хотел.

Адольф тоже мечтает о деятельности⁶²². Кроме того, при сопоставлении VIII главы с Адольфом можно найти более близкие примеры, чем это было сделано до сих пор: барон Т. говорит Адольфу: «Вам 26 лет, вы достигнете половины жизни вашей ничего не начав, ничего не свершив». В VIII главе «Онегина»:

Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга...

Далее, Адольф говорит: «Я кинул долгий и грустный взгляд на время, протекшее без возврата: я припомнил надежды молодости... мое бездействие давило меня... » Ср. VIII главу: «Но грустно думать, что напрасно | Была нам молодость дана... » Есть сходство и в самой ситуации, которую представляет нам VIII глава, с началом романа Б. Констана.

Родственник героя, граф П., в подругу которого влюблен Адольф, приглашает его на вечер. Князь N, муж Татьяны приглашает Онегина на вечер.

Адольф, желая увидеть Элленору, поминутно смотрит на часы — «Онегин вновь часы считает, вновь не дожидаться дня конца!»
«Наконец пробил час, когда Адольфу нужно было ехать к графу».

«Но десять бьет... »

⁶²² «Я сетовал не об одном поприще: не покусившись ни на одно, я сетовал о всех поприщах». «Я ощущал в себе живейшее нетерпение приобрести вновь в отечестве и в сообществе мне равных место, принадлежавшее мне по праву».

Адольф чувствует трепет приближаясь к Элленоре.

«Он с трепетом к княгине входит».

Но всего примечательнее то, что в VIII главе светский дэнди Онегин неожиданно становится таким же застенчивым и робким, как Адольф, когда он оставался наедине с Элленорой.

Татьяну он одну находит
И вместе несколько минут
Они сидят. Слова нейдут
Из уст Онегина. Угрюмый,
Неловкий, он едва, едва
Ей отвечает.

Здесь Пушкин очень близко повторяет Б. Констан: *«tous mes discours expiraient sur mes lèvres»* (все мои речи замирали на моих устах).

Онегин так же, как Адольф, не решается на объяснение и посылает письмо. Для этого письма Пушкин черпает из «Адольфа» целый ряд формул и таким образом прибегает к «Адольфу» для создания языка любовных переживаний:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но что б prolongée жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...

Ср. у Констан: *«Je n'ai plus le courage de supporter un si long malheur, mais je dois vous voir s'il faut que je vive»*.

Адольф, пославший первое любовное письмо Элленоре, боялся угадать в ее улыбке след какого-то презрения к нему. Ср. в письме Онегина:

Какое горькое презренье
Ваш гордый взгляд изобразит!

«Чего хочу?», восклицает Онегин. *«Qu'est-ce que j'exige?»* спрашивает Адольф, в объяснении с Элленорой (гл. III). В том же объяснении с Элленорой Адольф говорит: „напряжение, которым одолеваю себя, что бы говорить с вами несколько спокойно, есть свидетельство чувства для вас оскорбительного” и просит

Элленору не наказывать его за то, что она узнала тайну (т. е. его любовь). Это место отчеркнуто в пушкинском экземпляре «Адольфа». Ср. в «Письме Онегина»:

Предвижу все: вас оскорбит
Печальной тайны объяснение

Выражение «милая привычка», дважды употребленное Пушкиным в любовных объяснениях⁶²³ и между прочим в «Письме Онегина» — «Привычке милой не дал ходу» находится все в том же объяснении Адольфа с Элленорой (*Vous avez laissé naître et se former cette douce habitude*)⁶²⁴.

И, наконец, письмо Адольфа к Элленоре (гл. III), вторая половина которого в пушкинском экземпляре «Адольфа» перечеркнута карандашной линией (от слов «*Tout près de vous*» и до конца), содержит одно место, очень близкое к «Письму Онегина», написанному 3 октября 1831 г.⁶²⁵

Желать обнять у вас колени,
И, зарыдав, у ваших ног
Излить мольбы, признанья, пени,
Все, все, что выразить бы мог,
А между тем притворным хладом
Вооружать и речь и взор...

lorsque j'aurai un tel besoin de me reposer de tant d'angoisse, de poser ma tête sur vos genoux, de donner un libre cours à mes larmes il faut que je me contraigne... (гл. III).

⁶²³ Н. П. Дашкевич отметил, что «Письмо Онегина к Татьяне напоминает некоторыми мыслями объяснение Адольфа с Элленорой-(см. гл. III) », но не привел примеров этого сходства, важного, как мы дальше увидим, в связи с «Каменным Гостем».

⁶²⁴ Ср. в «Мятели»: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке видеть и слышать вас ежедневно». Пушкин отсылает читателя к «Новой Элоизе» Руссо («Мария Гавриловна вспомнила 1-е письмо S. Preux»). Однако в первом письме S. Preux нет выражения «милая привычка».

⁶²⁵ Незадолго до этого, повидимому в сентябре, вышел «Адольф» Вяземского. В «Трудах и днях» Пушкина ошибочно указано Н. О. Лернером, что перевод Вяземского вышел в марте 1831 г. (Н. О. Лернер, назв. соч., стр. 238).

Все эти сопоставления должны рассматриваться, как перенесение Пушкиным из «Адольфа» в «Евгения Онегина» психологической терминологии любовных переживаний.

V

Жанровые эксперименты, характеризующие работу Пушкина в конце 20-х годов, идут по самым разным линиям.

Теперь уже можно говорить, что именно в конце 20-х годов Пушкин работал над жанром своих маленьких романтических трагедий. И очень примечательно, что параллельное использование Байрона и Б. Константа мы находим так же и в одной из этих трагедий — в «Каменном Госте». Таким образом «Адольф» был использован Пушкиным еще по одной линии его жанровых исканий. С одной стороны сатирический роман «Евгений Онегин», с другой — психологическая повесть «На углу маленькой площади», с третьей — романтическая трагедия «Каменный Гость».

Выше отмечено совпадение письма Онегина («Я знаю, век уж мой измерен...») с текстом «Адольфа». Тот же текст был заимствован Пушкиным для «Каменного Гостя». Любопытна и не очень обычна для Пушкина форма этого заимствования. Обыкновенно в пушкинских заимствованиях источник подвергается некоторой переработке и дальнейшему развитию. Здесь же мы видим почти дословный перевод. Пушкин вкрапливает цитату из «Адольфа» в текст своей трагедии. Эта цитата находится в III сцене «Каменного Гостя», в объяснении в любви Дон Гуана; уже начало реплики Дон Гуана на слова Донны Анны: «Я слушать вас боюсь» —

Я замолчу; лишь не гоните прочь
Того, кому ваш вид одна отрада

— довольно близко к «Адольффу»: «чем заслужил я лишения сей единственной отрады» (Адольф говорит о запрещении видеть Элленору)⁶²⁶. Затем в «Каменном Госте» следует цитата из «Адольфа»:

Я не питаю дерзостных надежд, Я ничего не требую, но видеть Вас должен я, когда уже на жизнь Я осужден.	<i>Je n'espère rien, je ne demande rien, je ne veux que vous voir; mais je dois vous voir s'il faut que je vive</i> ⁶²⁷ . <Я ни на что не надеюсь, ничего не прошу, хочу только вас видеть, но мне необходимо вас видеть, если я должен жить.>
---	--

Лучший комментарий к этому месту дал сам Пушкин в «Арапе Петра Великого» (1827): «что ни говори, а любовь без надежд и требований трогает женское сердце вернее всех расчетов обольщения». Ср. с этой авторской ремаркой в «Арапе Петра Великого» следующее место в той же III сцене «Каменного Гостя».

Когда б я был безумец, я б хотел
В живых остаться, я б имел надежду
Любовью нежной тронуть ваше сердце...

После этого понятно, что тронутая любовью без надежд и требований Донна Анна отвечает:

...Завтра,
Ко мне придите. Если вы клянётесь
Хранить ко мне такое ж уваженье⁶²⁸,
Я вас приму — но вечером — позднее.

⁶²⁶ Ср. в «Барышне-крестьянке»: Алексей заклинал Лизу «не лишать его одной отрады — видеться с нею...» Напомню, что Вяземский закончил пересмотр своего перевода «Адольфа» летом 1830 г. В августе он видался с Пушкиным и вместе с ним ехал из Петербурга в Москву, оставив свой перевод на попечение Жуковского и Дельвига. Вероятно тогда Вяземский и дал Пушкину на просмотр свой перевод «Адольфа».

⁶²⁷ Ср. письмо Пушкина к неизвестной (1823): «*je ne veux rien, je ne demande rien*»; там же о любви без надежд: «*Si j'avais des espérances*»; ср. также лирическое стихотворение «Признание» (1824): «Не смею требовать любви».

⁶²⁸ Адольф говорит, что расточал Элленоре согласившейся видеться с ним наедине: «тысячу уверений в нежности, в преданности, в уважении вечном» (стр. 20).

Эти слова перенесены Пушкиным из предыдущей (II) главы «Адольфа», где на требование Адольфа принять его «завтра в 11 часов» Элленора отвечает: «Je vous receverai demain mais je vous conjure... » (Я вас приму завтра, но заклинаю вас...). Элленора не кончает фразы, потому что боится быть услышанной присутствующими, но по смыслу фраза ее не могла иметь иного окончания. Пушкин договаривает за Констанана.

Столь же несомненна близость к «Адольфу» слов Дон Гуана о тайне (т. е. любви своей), которую он нечаянно выдал:

Случай, Донна Анна, случай
Увлек меня, не то б вы никогда
Моей печальной тайны не узнали.

Адольф просит Элленору «удалить воспоминание о минуте исступления: не наказывать меня за то что вы знаете тайну, которую должен был заключить я во глубине души... » Эта фраза, как было отмечено выше в связи с «Письмом Онегина», отчеркнута в пушкинском экземпляре «Адольфа»⁶²⁹.

Дон Гуан так же, как Адольф, начинает с угрозы самоубийства: «О пусть умру сейчас у ваших ног» («Кам. Гость»); «Я сейчас еду... пойду искать конца жизни» («Адольф»).

В начале IV сцены Дон Гуан говорит:

Наслаждаюсь молча
Глубоко мыслью быть наедине
С прелестной Донной Анной ...

Все в той же III главе «Адольфа» читаем: «Потребность видеть ту, которую любил, наслаждаться ее присутствием владела мной исключительно». Перед этим Адольф говорит, что в его «душе уже не было места ни расчетам, ни соображениям», и он «признавал себя влюбленным добросовестно, истинно» (гл. III).

А в письме Адольфа к Элленоре, цитированном выше в связи с письмом Онегина читаем: «А если бы я встретил вас ранее, вы могли бы быть моею. » Ср.

⁶²⁹ Она находится рядом с той, в которой дана характеристика Адольфа: «Вам известно мое положение, сей характер, который почитают странным и диким... » (Напечатанные курсивом слова — отчеркнуты в пушкинском экземпляре «Адольфа»). Ср. «Евг. Онегин», гл. 8, после стр. XXX (в ркп.): «Свой дикий нрав преодолев».

IV сцену «Каменного Гостя»: «Если б я прежде вас узнал... » Самое отношение Дон Гуана к Донне Анне, ни в коем случае не восходящее к традициям классических Дон Жуанов, обычно истолковывается двояко: либо Дон Гуан романтически влюблен в Донну Анну, но в таком случае психологически мало правдоподобен тот цинический и слегка пренебрежительный тон, которым он говорит о Донне Анне в ее отсутствии; либо вдохновенная искренность его слов лишь умелая игра, но этому толкованию в свою очередь противоречат слова Дон Гуана («Я гибну — кончено — о Донна Анна! »), произносимые им в момент гибели, когда притворяться было уже незачем.

Поведение Дон Гуана, как мне кажется, находит свое психологическое обоснование, если мы сопоставим Дон Гуана, соблазняющего Донну Анну, с Адольфом, соблазняющим Элленору. Адольф говорит о себе «Кто бы стал читать в сердце моем в ее отсутствии, почел бы меня соблазнителем холодным и мало чувствительным. Но кто бы увидел меня близь нея, — тот признал бы меня за любовного новичка, смятенного и страстного».

Таким образом, исторический персонаж пушкинской трагедии приобретает психологический облик современного светского соблазнителя Адольфа⁶³⁰, героя того романа, о котором Пушкин в 1830 г. вспоминает в связи с «жгучими чтениями своих юных лет» и с героиней которого Пушкин сравнивает свою корреспондентку.

В связи с модернизацией характера Дон Гуана в «Каменном Госте» интересно отметить, что один важный исторический эпизод пушкинской трагедии тоже имеет источник не исторического характера. Я имею в виду воспоминания Дон Гуана о своей ссылке. Место ссылки Дон Гуана на основании текста Пушкина не может быть указано хоть сколько нибудь точно. Вопрос проясняется лишь из сопоставления с источником: «Дон Жуаном» Байрона. У Байрона — Жуан приезжает в Англию (песнь X). Первое, что он замечает, это дым, окутывающий Лондон: «*The sun went down, the smoke rose up*» (Солнце опускалось, дым поднимался). Ср. в «Каменном Госте»: «а небо точно дым». В XII песне Байрон

⁶³⁰ В начале романа Адольф сам характеризует себя, как соблазнителя. См. напр.: «В доме моего родителя я составил себе о женщинах образ мыслей довольно безнравственный...»; «Мое сердце требовало любви, а чувство суетных успехов. Элленора показалась мне достойной моих искусовых усилий...»; «Я не думал, что люблю Элленору, но уже не мог отказаться от мысли ей нравиться... вымышляя тысячи средств к победе... мое воображение, мои желания, какая-то наука светского самохвальства восставала во мне».

называет Англию: «*the shore of white cliffs, white necks, blue eyes*» (т. е. страной белых утесов, белых шей, синих глаз). Чужестранки в «Каменном Госте» сначала нравились Дон Гуану: „Глазами синими, да белизною.” Жуану они сначала не нравились (*At first he did not think the women pretty*), потому что новинки меньше нравятся, чем впечатляют («*That novelties please less than they impress*»). Ср. в «Каменном Госте»: «а пуще новизною». Есть в той же песне байроновского «Дон Жуана» и сравнение англичанки с андалузской девушкой: «*She cannot step as does an Arab barb | Or Andalusian girl from mass returning*». Ср. в «Каменном Госте»:

А, женщины, да я не променяю
Последней в Андалузии крестьянки
На первых тамошних красавиц, право.

Эта строфа «Дон Жуана» находится через одну от той, где Байрон говорит о русских, бросающихся из горячей бани прямо в снег. К этому месту Байрон сделал следующее примечание: «Русские, как общеизвестно, бегут из горячей бани, чтобы окунуться в Неву... » Об упоминаниях в байроновских поэмах о русских обычаях Пушкин писал в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях»: «В своих поэмах он часто говорит о России, о наших обычаях» («Северные Цветы» на 1828 г.).

После всех этих сопоставлений трудно рассматривать «Каменного Гостя», как историческую трагедию. Она не может рассматриваться и только как решение проблемы изображения общечеловеческих страстей. Выясняется автобиографичность и современные ноты «Каменного Гостя».

Итак, мы видим, что Пушкин, решая совершенно разные литературные задачи («Евгений Онегин», «Каменный Гость», «На углу маленькой площади»), несколько раз обращался к «Адольффу», но всякий раз для того, чтобы психологизировать свои произведения и придать им ту истинность (правдоподобие), которую отмечали в «Адольффе» все его читатели, начиная с Сисмонди и кончая Полевым. Здесь я еще раз приведу цитаты из «Предисловия» Вяземского (как мы видели, отредактированного Пушкиным), проясняющие взгляд Пушкина и его современников на «Адольфа», как на произведение, в котором они узнавали подлинную жизнь: «Вся драма в человеке, всё искусство в истине...

Во всех наблюдениях автора так много истины... Женщины вообще не любят Адольфа, т. е. характера его и это порука в истине его изображения... Романист не может идти по следам Платона и импровизировать республику... Каковы отношения мужчин и женщин в обществе, таковы должны они быть в картине его. Пора Малек-Аделей и Густавов миновалась⁶³¹. ...Трудно в таком тесном очерке, в таком ограниченном и так сказать одиноком действии более выказать сердце человеческое, перевернуть его на все стороны, вывернуть до дна и обнажить на голо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины».

То, о чем говорит Вяземский, конечно, еще не реализм в смысле литературной школы; но уже то, что в «Адольфе» узнавали действительность и противопоставляли его истинность, т. е. правдоподобие, «мечтательной Аркадии романов» баронессы Криденер и романов, написанных почти одновременно с «Адольфом» («Валерия» Криденер 1803 г. и «Матильда» Коттен 1805 г.), доказывает, что для Пушкина роман Б. Констана уже подступ к реализму⁶³².

⁶³¹ Эта фраза звучит, как цитата. Ср. «Евгений Онегин» (глава III, строфа IX): «Малек Адель и де-Линар», а также примечание Пушкина: «Малек Адель, герой посредственного романа М-е Cottin. Густав-де-Линар, герой прелестной повести баронессы Крюднер». О неправдоподобии романов Коттен Пушкин говорил дважды: в III главе Онегина (строфа XI, характеристика героя старых романов) и в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности» (1836).

⁶³² В том же самом отрывке повести («На углу маленькой площади»), который воспроизводит сюжетную схему «Адольфа», несомненно влияние и Бальзака. Я имею в виду рассуждения о том, как должен себя вести обманутый муж. В декабре 1829 г. вышла (анонимно) знаменитая «Физиология брака» Бальзака, о которой Пушкин упоминает в «Египетских Ночах». В этой книге вопрос о поведении обманутого мужа трактуется чрезвычайно подробно. Напр., «*Quelle doit être la conduite d'un mari en s'apercevant d'un dernier symptôme, qui ne lui laisse aucun doute sur l'infidélité de sa femme*» (стр. 287, изд. 1868 г.). Ср. в пушкинском отрывке: «** скоро удостоверился в неверности своей жены. Он не знал на что решиться: притвориться ничего не замечающим казалось ему глупым» ...Ср. с «Физиологией брака»: «*Paraître instruit de la passion de sa femme est d'un sot; mais feindre d'ignorer tout est d'un homme d'esprit*» (стр. 229)). Там же: «*Le grand écueil est le ridicule*». «Бальзак также дает ряд примеров мужей, смеющихся "над несчастьем столь обыкновенным» (стр. 288), что Пушкин называет «презрительным». В пушкинском отрывке одно сравнение взято из той же книги Бальзака: «Он вышел из комнаты, как школьник из класса». (черн.). «*Elle s'évada comme un écolier qui vient d'achever une pénitence*». Ср. также в «Станционном Смотрителе»: «Дуня, одетая со всей роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле». Ср. у Бальзака: «*J'aperçus une jolie dame assise sur le bras d'un fauteuil, comme si elle eût monté un cheval anglais*» (стр. 115). В письме от 12 апреля 1831 г. В. С. Голицын, которого Пушкин ссужал книгами писал: «Посылаю Вам развратительную книгу (Physiologie du mariage)... » («Литературное Наследство», № 16—18, стр. 610).

4. «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» ПУШКИНА

1

Известно, что в первый период своего творческого пути (когда вышли «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» и ранняя лирика) Пушкин был любим своими современниками, литературный путь его был прям и блистателен. И вот где-то около 1830 года читатели и критика отшатнулись от Пушкина. Причина этого лежит прежде всего в самом Пушкине. Он изменился. Вместо «Кавказского пленника» он пишет «Домик в Коломне», вместо «Бахчисарайского фонтана» – «Маленькие трагедии», затем «Золотого петушка», "Медного всадника". Современники недоумевали, враги и завистники ликовали. Друзья отмалчивались. Сам Пушкин в 1830 году пишет:

И альманахи, и журналы,
Где поученья нам твердят,
Где нынче так меня бранят,
А где такие мадригалы
Себе встречал я иногда...
(VI, 183)⁶³³.

В чем же и как изменился Пушкин?

В предисловии, предполагавшемся к VIII и IX главам «Онегина» (1830), Пушкин полемизирует с критикой: "Век может идти себе вперед", но "поэзия остается на одном месте... Цель ее одна, средства те же" (VI, 540, 541).

Однако в том же году в набросках статьи о Баратынском Пушкин совершенно иначе рисует отношения поэта с читателем: "Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродны всякому, молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут - юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии

⁶³³ Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Пушкин, Полное собрание сочинений, тт. I-XVI, Изд. Академии наук СССР, 1937-1949.

жизни. Поэт отделяется от их, и мало-по-малу уединяется совершенно. Он творит - для самого себя и если изредка еще обнародывает свои произведения, то встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии, как он уединенных, затерянных в свете" (XI, 185).

Странно, что до сих пор нигде не отмечено, что эту мысль подсказал Пушкину сам Баратынский в письме 1828 года, где он так объясняет неудачу "Онегина": "Я думаю, что у нас в России поэт только в первых, незрелых своих опытах может надеяться на большой успех. За него все молодые люди, находящие в нем почти свои чувства, почти свои мысли, облеченные в блистательные краски. Поэт развивается, пишет с большою обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его все-таки не проза. Не принимай на свой счет этих размышлений: они общие" (Пушкин, XIV, 6).

Из сравнения этих двух цитат видно, как Пушкин развил мысль Баратынского.

Итак, не поэзия неподвижна, а читатель не поспевает за поэтом.

В герое "Кавказского пленника" с восторгом узнавали себя все современники Пушкина, но кто бы согласился узнать себя в Евгении "Медного всадника"?

2

К числу зрелых произведений Пушкина, не услышанных не только современниками, но и друзьями поэта⁶³⁴, относятся его "Маленькие трагедии". Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно, как в "Маленьких трагедиях" Пушкина. Сложность эта бывает иногда столь велика, что в связи с головокружительным лаконизмом даже как будто затемняет смысл и ведет к различным толкованиям (например, развязка "Каменного гостя"). Мне кажется, объяснение этому дает

⁶³⁴ В дневниковой записи Вяземский холодно перечисляет "Маленькие трагедии", как новости, привезенные Пушкиным из Болдина (П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. 9, СПб., 1884, стр. 152), а Жуковский в 1831 году пишет Пушкину: "Напрасно сердись на Чуму: она едва ли не лучше Каменного гостя" (XIV, 203). Восторги Белинского относятся уже к 1841 году ("величайшее создание Пушкина - его „Каменный гость“". - В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. Академии наук СССР, М., 1954, стр. 424).

сам Пушкин в заметке о Мюссе (24 октября 1830 года), где он хвалит автора "Contes d'Espagne et d'Italie" за отсутствие морализирования и вообще не советует "ко всякой всячине приклеивать нравоучение" (XI, 175-176). Это наблюдение дает отчасти ключ к пониманию якобы шутливой концовки "Домика в Коломне" (9 октября 1830 года):

Да нет ли хоть у вас нравоученья?
 Нет... или есть: минуточку терпенья...
 Вот вам мораль...
 (V, 93)

и далее следует явно вызывающая пародия на нравоучительную концовку ("Больше ничего Не выжмешь из рассказа моего").

Понятно, что для поэта, так поставившего вопрос о морализировании, многие обычные пути изображения страстей были закрыты. Всё сказанное выше в особенности относится к "Каменному гостю", который всё же является обработкой мировой темы возмездия, а у предшественников Пушкина, касавшихся этой темы, не было недостатка в прямом морализировании.

Пушкин идет другим путем. Ему надо, с первых же строк и не прибегая к морализированию, убедить читателя в необходимости гибели его героя. Что и для Пушкина "Каменный гость" - трагедия возмездия, доказывает уже само выбранное им заглавие ("Каменный гость", а не "Дон Жуан"). Поэтому все действующие лица - Лаура, Лепорелло, Дон Карлос и Дона Анна - только и делают, что готовят и торопят гибель Дон Гуана. О том же неустанно хлопочет и сам герой:

Всё к лучшему: нечаянно убив
 Дон Карлоса, отшельником смиренным
 Я скрылся здесь...
 (VII, 153).

А Лепорелло говорит:

...Ну, развеселились мы.
 Недолго нас покойницы тревожат.
 (VII, 140).

После проделанной пушкинистами работы мы знаем, чем похож пушкинский Дон Гуан на своих предшественников. И теперь имеет смысл определить, в чем он самобытен.

Характерно для Пушкина, что о богатстве Дон Гуана упомянуто только раз и вскользь, в то время как для Дапonte и для Мольера это существенная тема. Пушкинский Гуан и не дапонтонский богач, который хочет "наслаждаться за свои деньги", и не мольеровский унылый резонер, обманывающий кредиторов. Пушкинский Гуан - испанский гранд, которого при встрече на улице не мог не узнать король. Внимательно читая "Каменного гостя", мы делаем неожиданное открытие: Дон Гуан - поэт. Его стихи, положенные на музыку, поет Лаура, а сам Гуан называет себя "Импровизатором любовной песни" (VII, 153).

Это приближает его к основному пушкинскому герою: "Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа...", - говорит в "Египетских ночах" Чарский, повторяя излюбленную мысль Пушкина (VIII, 1, 266). Насколько знаю, никому не приходило в голову делать своего Дон Жуана поэтом.

Сама ситуация завязки трагедии очень близка Пушкину. Тайное возвращение из ссылки - мучительная мечта Пушкина 20-х годов. Оттого-то Пушкин и перенес действие из Севильи (как было еще в черновике - Севилья извечный город Дон Жуана) в Мадрид: ему была нужна столица. О короле Пушкин, устами Дон Гуана, говорит:

Пошлет назад.
Уж верно головы мне не отрубят.
Ведь я не государственный преступник.
(VII, 138).

Читай - политический преступник, которому за самовольное возвращение из ссылки полагается смертная казнь. Нечто подобное говорили друзья самому Пушкину, когда он хотел вернуться в Петербург из Михайловского⁶³⁵. А пушкинский Лепорелло по этому поводу восклицает, обращаясь к своему барину: "Сидели б вы себе спокойно там" (VII, 138).

⁶³⁵ "Сиди смирно, пиши, пиши стихи" (П. А. Вяземский - Пушкину, 10 мая 1826 года; XIII, 276); "Всего благоразумнее для тебя остаться покойно в деревне" (В. А. Жуковский - Пушкину, 12 апреля 1826 года; XIII, 271).

Пушкин, правда, не ставит своего Дон Гуана в самое смешное и постыдное положение всякого Дон Жуана - его не преследует никакая влюбленная Эльвира и не собирается бить никакой ревнивый Мазетто; он даже не переодевается слугой, чтобы соблазнять горничную (как в опере Моцарта); он герой до конца, но эта смесь холодной жестокости с детской беспечностью производит потрясающее впечатление. Поэтому пушкинский Гуан, несмотря на свое изящество ⁶³⁶ и свои светские манеры, гораздо страшнее своих предшественников.

Обе героини, каждая по-своему, говорят об этом: Дона Анна - "Вы сущий демон"; Лаура - "Повеса, дьявол".

Если Лаура, может быть, просто бранится, то "демон" в устах Доны Анны точно передает впечатление, которое Дон Гуан должен был производить по замыслу автора.

В отличие от других Дон Жуанов, которые совершенно одинаково относятся ко всем женщинам, у пушкинского Гуана находятся для каждой из трех, таких разных женщин, разные слова.

Герой "Каменного гостя" так же ругается со своим слугой, как и Дон Жуаны Моцарта и Мольера; но, например, буффонская сцена финала оперы - обжорство слуги и хозяина - совершенно невозможна в трагедии Пушкина.

Первоначально Пушкин хотел подчеркнуть то обстоятельство, что Гуан предполагает встречаться с вдовой Командора около его памятника, но затем возмущенная реплика Лепорелло: "Над гробом мужа... Бессовестный; не сдобровать ему!" (VII, 308, 309) показалась Пушкину слишком нравоучительной, и он предоставил читателю самому догадаться, где происходят эти встречи.

В "Каменном госте" ни в окончательном тексте, ни в черновиках нигде ни одним словом не объяснена причина дуэли Дон Гуана с Командором. Это странно. Я полагаю, что причина этого необъяснимого умолчания такова: у всех предшественников Пушкина, кроме Мольера, где, в противоположность "Каменному гостю", Командор дан как совершенно отвлеченная фигура, ничем

⁶³⁶ Если естественно, что вся речь Лепорелло и Лауры построена на просторечии, то выражения вдовы Командора - "Я страх как любопытна" и "Нет, отроду его я не видала" - объясняются много раз высказанным убеждением Пушкина, что просторечие - отсутствие жеманства и признак хорошего воспитания. Напомним, что в заметке "Из всех родов сочинений" Пушкин отмечает в романтической трагедии "смещение родов комического и трагического - напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений" (XI, 39).

не связанная с действием, Командор гибнет, защищая честь своей дочери Доны Анны. Пушкин сделал Дону Анну не дочерью, а женой Командора, и сам сообщает, что Гуан ее прежде никогда не видел. Прежняя причина отпала, а придумывать новую, которая могла бы отвлечь внимание читателя от самого главного, Пушкин не захотел. Он только подчеркивает, что Командор был убит на дуэли,

Когда за Ескурьялом⁶³⁷ мы сошлись...
(VII, 153).

а не в ночной безобразной драке (в которой принимает участие и Дона Анна)⁶³⁸, что не соответствовало бы характеру его Гуана.

Если сцена объяснения Гуана с Доной Анной и восходит к "Ричарду III" Шекспира, то ведь Ричард - законченный злодей, а не профессиональный соблазнитель, и действует он из соображений политических, а отнюдь не любовных, что он тут же и разъясняет зрителям.

Этим Пушкин хотел сказать, что его Гуан может действовать по легкомыслию как злодей, хотя он только великосветский повеса.

Второе, никем до сих пор не отмеченное и, по-моему, более значительное восхождение к Шекспиру находится в заключительной сцене трагедии "Каменный гость":

Дона Анна

...Но как могли придти
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,
И ваша смерть была бы неизбежна.

В черновике:

⁶³⁷ Эскуриал - королевский дворец - едва ли подходящее место для дуэли. Пушкин, вероятно, намекает на то, что ссора произошла во дворце, чем еще раз подчеркивается близость Гуана ко двору. Ведь так же вскользь Гуан говорит про короля: "Меня он удалил, меня ж любя" (VII, 138).

⁶³⁸ Уже обсуждавшийся вопрос о том, был ли Дон Карлос братом Командора, как мне кажется, надо решить положительно: трудно себе представить, чтобы Гуан имел две дуэли с двумя испанскими грандами и убил обоих, но почему-то боится мести семьи только одного из них и гнева короля только за одно из этих убийств. Здесь та же пушкинская лаконичность создает некоторую недоговоренность. Кроме того, всякое уточнение повело бы к дополнительной исповеди Дон Гуана в заключительной сцене с Доной Анной, которая в это время должна была бы оплакивать гибель своего деверя.

узнать могли бы люди.
(VII, 169, 314).

Juliet

How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?..
And the place death, considering who thou art,
If any of my kinsmen find thee here.
("Romeo and Juliet, act II, sc. 1)⁶³⁹

Даже сцена приглашения статуи, единственная совпадающая с традицией, открывает настоящую бездну между пушкинским Дон Гуаном и его прототипами. Неуместная шутка моцартовского и мольеровского Дон Жуанов, вызванная и мотивированная тем, что он прочел на памятнике оскорбительную для себя надпись⁶⁴⁰, превращена Пушкиным в демоническую браваду. Вместо нелепого и традиционного приглашения статуи к себе на ужин, мы видим нечто беспримерное:

Я, командор, прошу тебя придти
К твоей вдове⁶⁴¹, где завтра буду я,
И стать на сто?роже в дверях. Что? будешь?
(VII, 162)

т. е. Гуан говорит со статуей, как счастливый соперник.

Пушкин оставил своему герою репутацию безбожника, идущую от *Ateista fulminado* (героя духовной драмы, которая представлялась в церквах и монастырях).

Бессовестным, безбожным Дон Гуаном (монах)
Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец (Дон Карлос)

⁶³⁹ Как ты пришел сюда, скажи мне, и каким путем?..

И это место для тебя - смерть, потому что это ты,
Если кто-либо из моих родичей найдет тебя здесь.

("Ромео и Джульетта", акт II, сц. 1).

⁶⁴⁰ См. у Дапonte:

Dell'empio che mi trasse al passo estremo
Qui attendo la vendetta.

("Здесь ожидаю отмщения нечестивцу, который убил меня".) Дон Жуан Дапonte (так же, как и Лепорелло) говорит статуе "вы". Пушкинский Гуан сразу обращается к статуе на "ты". Это не высокий стиль, а остаток их прижизненных добрых отношений.

⁶⁴¹ В черновике еще страшнее: "К жене твоей" (VII, 312).

*...Я вам представлен... без совести, без веры (сам Гуан)
Вы, говорят, безбожный развратитель (Дона Анна)
(VII, 141, 145, 315, 169).*

Обвинения в атеизме были привычным аккомпанементом в жизни молодого Пушкина.

Зато другую характерную черту всех Дон Жуанов - странствия - Пушкин совершенно изгнал из своей трагедии. Вспомним хотя бы Дон Жуана Моцарта и знаменитую арию Лепорелло - каталог побед (в Италии - 641, в Германии - 231, сто во Франции, 91 в Турции, а вот в Испании - так тысяча и три). Пушкинский гранд ведет (кроме, разумеется, своей ссылки) совершенно оседлый столичный образ жизни в Мадриде, где его могут узнать каждая "Гитана (было: цыганка) или пьяный музыкант" (VII, 137)⁶⁴².

3

Пушкинский Дон Гуан не делает и не говорит ничего такого, чего бы не сделал и не сказал современник Пушкина, кроме необходимого для сохранения испанского местного колорита ("вынесу его под епанчою И положу на перекрестке"; VII, 151). Точно так же поступает Дальти, герой "Portia" Мюссе, с трупом соперника, которого находят на другой день "le front sur le pave" ("лицом на мостовой").

Гости Лауры (очевидно, мадридская золотая молодежь - друзья Дон Гуана) больше похожи на членов "Зеленой лампы", ужинающих у какой-нибудь тогдашней знаменитости, вроде Колосовой, и беседующих об искусстве, чем на знатных испанцев какого бы то ни было века. Но автор "Каменного гостя" знает, что это ему совсем не опасно. Он уверен, что коротким описанием ночи он создаст яркое и навеки неизгладимое ощущение того, что это Испания, Мадрид, юг:

Приди - открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух - ночь лимоном

⁶⁴² "Пьяный музыкант" потому, что музыкантов нанимали заказчики серенад, а затем было принято поить музыкантов (см. "Le Diable boiteux" Лесажа).

И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...
(VII, 148).

Гуан резвится с Лаурой, как любой петербургский повеса с актрисой, меланхолично вспоминает погубленную им Инесу, хвалит суровый дух убитого им Командора и соблазняет Дону Анну по всем правилам "адольфовской" светской стратегии. Однако затем случается нечто таинственное и до конца не осмысленное. Последнее восклицание Дон Гуана, когда о притворстве не могло быть и речи:

Я гибну - кончено - о Дона Анна!
(VII, 171)

убеждает нас, что он действительно переродился во время свидания с Доной Анной и вся трагедия в том и заключается, что в этот миг он любил и был счастлив, а вместо спасения, на шаг от которого он находился, пришла гибель. Заметим еще одну подробность: "Брось ее", - говорит статуя. Значит, Гуан кинулся к Доне Анне, значит, он только ее и видит в этот страшный миг.

В самом деле, ведь если бы Дон Гуана убил Дон Карлос, никакой трагедии бы не было, а было бы нечто вроде "Les Marrons du feu" Мюссе, которыми Пушкин так восхищался в 1830 году за отсутствие нравоучения и где донжуановский герой ("Mais c'est du don Juan") гибнет случайно и бессмысленно. Пушкинский Дон Гуан гибнет не случайно и не бессмысленно. Статуя Командора - символ возмездия, но если бы еще на кладбище она увлекла с собой Дон Гуана, то тоже еще не было бы трагедии, а скорее театр ужасов или l'Ateista fulminado средневековой мистерии. Гуан не боится смерти. Мы видим, что он нисколько не испугался шпаги Дона Карлоса и даже не подумал о своей возможной гибели. Потому-то Пушкину и нужен поединок с Доном Карлосом, чтобы показать Гуана в деле. Совсем не таким мы видим его в финале трагедии. И вопрос вовсе не в том, что статуя - потустороннее явление: кивок в сцене на кладбище тоже потустороннее явление, на которое, однако, Дон Гуан не обращает должного внимания. Гуан не смерти и не посмертной кары испугался, а потери счастья. Оттого-то его последнее слово: "о Дона Анна!". И Пушкин ставит его в то единственное (по Пушкину) положение, когда гибель ужасает его героя. И вдруг

мы узнаем в этом нечто очень хорошо нам известное. Пушкин сам дает мотивированное и исчерпывающее объяснение развязки трагедии. "Каменный гость" помечен 4 ноября 1830 года, а в середине октября Пушкин написал "Выстрел", автобиографичность которого никто не оспаривает. Герой "Выстрела" Сильвио говорит: "Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем... Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!" (VIII, 1, 70).

Из этого можно заключить, что Пушкин считал гибель только тогда страшной, когда есть счастье. То же говорит Гуан на вопрос Доны Анны - "И любите давно уж вы меня?":

Давно или недавно, сам не знаю,
Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово Счастье -
(VII, 157)

т. е. с тех пор, как он счастлив, он узнал цену мгновенной жизни. И в "Выстреле", и в "Каменном госте" при расплате присутствует любимая женщина, что противоречит донжуановской традиции. У Моцарта, например, там находится только буффонящий Лепорелло, у Мольера - Сганарель.

В то время (1830) проблема счастья очень волновала Пушкина: "В вопросе счастья я атеист; я не верую в него", - пишет он П. А. Осиповой на другой день по окончании "Каменного гостя" (XIV, 123; подлинник по-французски); "Чорт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан", - Плетневу (XIV, 110); "Ах, что за проклятая штука счастье!" - Вяземской (XIV, 110; подлинник по-французски). Легко привести еще ряд подобных цитат и можно даже, рискуя показаться парадоксальным, сказать, что Пушкин так же боялся счастья, как другие боятся горя. И насколько он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья.

4

Однако это еще не всё. Кроме аналогий с автобиографическим "Выстрелом", необходимо привести цитаты из переписки Пушкина. Первая - из письма к будущей теще, Н. И. Гончаровой (5 апреля 1830 года): "Заблуждения моей ранней молодости представились моему воображению; они были слишком тяжки и сами по себе, а клевета их еще усилила; молва о них, к несчастью, широко распространилась" (XIV, 75-76; подлинник по-французски). Как это близко к признанию Дон Гуана:

Молва, быть может, не совсем неправа,
На совести усталой много зла,
Быть может, тяготее... Так, Разврата
Я долго был покорный ученик...
(VII, 168).

А также: "Бедная! Она так молода, так невинна, а он такой ветреный, такой безнравственный" (VIII, 1, 408; автобиографический отрывок, 13 мая 1830 года). Здесь "безнравственный", - конечно, смягчение "развратный". А это как раз передает голос молвы.

В тот же год Пушкин говорит то же самое в ненапечатанном при жизни стихотворении "Когда в объятия мои...":

Прилежно в памяти храня
Измен печальные преданья...
Клянусь коварные старанья
Преступной юности моей...
(III, 1, 222).

В этом стихотворении подразумеваются все реплики Доны Анны. Только что женившийся Пушкин пишет Плетневу: "Я... счастлив... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился" (XIV, 154-155); ср. с "Каменным гостем":

Мне кажется, я весь переродился.
(VII, 168).

Про Командора Гуан говорит: "Вкусил он райское блаженство!" (VII, 164); ср. с письмом к А. П. Керн: "Как можно быть вашим мужем? Этого я так же не могу себе вообразить, как не могу вообразить рая?" (XIII, 208; подлинник по-французски).

В "Онегине" Пушкин обещает, что когда будет описывать любовные объяснения, то вспомнит

...речи неги страстной,
Слова тоскующей любви,
Которые в минувши дни
У ног любовницы прекрасной
Мне приходили на язык...
(VI, 57).

Сходство этих цитат говорит не столько об автобиографичности "Каменного гостя", сколько о лирическом начале этой трагедии.

5

Если "Скупого рыцаря" Пушкин не печатал шесть лет, боясь, как тогда говорили, "применений", то что же подумать о "Каменном госте", которого он вовсе не напечатал (в скобках замечу, что "Пир во время чумы" был напечатан в 1832 году, т. е. почти сразу по написании - и не потому ли, что "Пир" - простой перевод). Как бы то ни было, "Каменный гость" - единственная из "Маленьких трагедий", не напечатанная при жизни Пушкина. Действительно, можно легко себе представить, что то, что мы теперь раскапываем с превеликими трудностями, для самого Пушкина плавало на поверхности. Он вложил в "Каменного гостя" слишком много самого себя и относился к нему, как к некоторым своим лирическим стихотворениям, которые оставались в рукописи независимо от их качества. Пушкин в зрелый свой период был вовсе не склонен обнажать "раны своей совести" перед миром (на что, в какой-то степени, обречен каждый лирический поэт)⁶⁴³, и я полагаю, что "Каменный гость" не был напечатан

⁶⁴³ Несмотря на это, тема уязвленной совести возникает в лирике Пушкина в конце 20-х годов: грандиозное "Воспоминание" (1828) и написанная через несколько дней "Грузинская песня" ("Не пой, красавица, при мне..."), где "роковой" образ "далекой бедной девы" напоминает бедную Инесу.

потому же, почему современники Пушкина при его жизни не прочли окончания "Воспоминания", "Нет, я не дорожу..." и "Когда в объятия мои...", а не потому, почему остался в рукописи "Медный всадник".

Кроме всех приведенных мною сопоставлений, лирическое начало "Каменного гостя" устанавливается связью, с одной стороны, с "Выстрелом" (проблема счастья), с другой - с "Русалкой", которая вкратце (как и подобает предыстории) рассказана в воспоминаниях Гуана об Инесе Свидания Гуана с Инесой происходили на кладбище Антониева монастыря (что явствует из черновика):

Постойте: вот Антоньев монастырь -
А это монастырское кладбище...
О, помню всё. Езжали вы сюда...
(VII, 307).

Гуан так же, как князь в "Русалке", узнает место, вспоминает погубленную им женщину. И там и тут это дочь мельника. И Гуан не случайно говорит своему слуге: "Ступай же ты в деревню, знаешь, в ту, Где мельница" (VII, 309). Затем он называет это место проклятой вентой. Окончательная редакция стихов отчасти стерла это сходство, но теперь, когда черновики разобраны, для нас нет сомнения, что трагедия Пушкина начинается с глухого упоминания о преступлении героя, которого рок приводит на то самое место, где это преступление было совершено и где он совершает новое преступление. Этим предрешено всё, и призрак бедной Инесы играет в "Каменном госте" гораздо бо?льшую роль, чем это было принято думать.

6

Всё сказанное выше относится к донжуановской линии трагедии "Каменный гость". Но в этой вещи есть, очевидно, и другая линия - линия Командора. Здесь у Пушкина тоже полный разрыв с традицией. У Моцарта - Дапonte Дон Жуан так не хочет вспоминать о Командоре, что когда Лепорелло просит разрешения что-то сказать, его хозяин отвечает: "Хорошо, если ты не будешь говорить о Командоре".

А пушкинский герой сам почти непрерывно говорит о Командоре.

Но что всего существеннее, так это то, что и в легенде, и во всех ее литературных обработках статуя является усовещать Жуана, чтобы он раскаялся в грехах. В трагедии Пушкина это бы не имело смысла, потому что Гуан без всякого принуждения сам только что покался:

Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.
(VII, 168).

Командор приходит в момент "холодного, мирного" поцелуя, чтобы отнять у Гуана свою жену. Везде у других авторов Командор - ветхий старик, оскорбленный отец. У Пушкина он ревнивый муж ("А я слышал, покойник был ревнивец. Он Дону Анну взаперти держал"; VII, 307-308), и ни из чего не следует, что он старик. Гуан говорит:

Не мучьте сердца
Мне, Дона Анна, страстным поминаньем
Супруга -
(VII, 312)

на что Дона Анна возражает: "Так вы ревнивы" (VII, 163).

Мы имеем все основания рассматривать Командора как одно из действующих лиц трагедии "Каменный гость". У него есть биография, характер, он действует. Мы даже знаем его внешность: он "мал был, худощав" (VII, 310). Он женился на не любившей его красавице и сумел своей любовью заслужить ее расположение и благодарность. Из всего этого нет ни слова в донжуановской традиции. С первой минуты мысль о его ревности приходит в голову Дон Гуану (в черновике - даже когда он еще не знает Дону Анну; и тогда-то Лепорелло и говорит о своем господине: "Над гробом мужа... Бессовестный; не сдобровать ему!" (VII, 308, 309).

И пушкинский Командор больше похож на "разгневанного ревнивца" юношеского стихотворения Пушкина "К молодой вдове", где мертвый муж чудится неверной его памяти вдове (и где покойник тоже называется счастливецом, как в "Каменном госте"), чем на загробное виденье, призывающее героя отречься от нечестивой жизни.

Темы загробной ревности касается Пушкин в седьмой главе "Онегина" в связи с могилой Ленского и изменой Ольги:

Смутился ли, певец унылый,
Измены вестью роковой...
(VI, 143).

По крайней мере, из могилы
Не вышла в сей печальный день
Его ревнующая Тень.
И в поздний час, Гимену милый,
Не испугали молодых
Следы явлений гробовых -
(VI, 422)

как бы разочарованно говорит Пушкин и ищет сюжет, где бы разгневанная и ревнующая тень могла явиться.

Трогательная невеста-вдова Ксения Годунова, плачущая над портретом мертвого жениха, которого она никогда в жизни не видела, говорит: "я и мертвому буду ему верна" (VII, 42).

Знаменитая отповедь Татьяны:

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна -
(VI, 188)

только бледное отражение того, что утверждают Ксения Годунова и Дона Анна ("Вдова должна и гробу быть верна"; VII, 164).

Но что всего удивительнее, это то, что в цитированном выше письме к матери Н. Н. Гончаровой от 5 апреля 1830 года Пушкин пишет: "Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, - эта мысль для меня - ад". И еще разительнее: "... если она согласится отдать мне свою руку, я увижу в этом лишь доказательство спокойного безразличия ее сердца" (XIV, 76; подлинник по-французски)⁶⁴⁴. Ср. в "Каменном госте":

⁶⁴⁴ Напомним, что это письмо Пушкин написал сразу после получения согласия родителей невесты на его брак с Н. Н. Гончаровой, когда эти слова звучали, по крайней мере, неожиданно. Ими Пушкин совершенно точно предсказал свою судьбу: он, действительно, умер из-за Наталии Николаевны и оставил ее молодой, блистательной вдовой, свободной выбирать нового мужа.

Нет, мать моя
Велела мне дать руку Дон Альвару -
(VII, 164)

и дальше вся ситуация - как в письме, так и в трагедии.

Итак, в трагедии "Каменный гость" Пушкин карает самого себя - молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия.

Так, внимательный анализ "Каменного гостя" приводит нас к твердому убеждению, что за внешне заимствованными именами и положениями мы, в сущности, имеем не просто новую обработку мировой легенды о Дон Жуане, а глубоко личное, самобытное произведение Пушкина, основная черта которого определяется не сюжетом легенды, а собственными лирическими переживаниями Пушкина, неразрывно связанными с его жизненным опытом.

Перед нами - драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта. В отличие от Байрона, который (по оценке Пушкина) "бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя" (XI, 51), Пушкин, исходя из личного опыта, создает законченные и объективные характеры: он не замыкается от мира, а идет к миру.

Вот почему самопризнания в его произведениях так незаметны и обнаружить их можно лишь в результате тщательного анализа. Откликаясь "на каждый звук", Пушкин вобрал в себя опыт всего своего поколения. Это лирическое богатство Пушкина позволило ему избежать той ошибки, которую он заметил в драматургии Байрона, раздавшего "по одной из составных частей" своего характера своим персонажам и, таким образом, раздробившего свое создание "на несколько лиц мелких и незначительных" (XI, 51).

APÊNDICE C – TABELA DE GRADAÇÃO DE PEDRO, O GRANDE

Peter the Great's Original (1722) Table of Ranks

Class	Military Service				Civil Service	Court Service
	Army	Guards	Artillery	Navy		
1.	Field Marshal General			General Admiral	Chancellor	
2.	General of Cavalry or General of Infantry, Stadtholder		General Master of Field Artillery	Admiral	Actual Privy Counselor	Grand Marshal
3.	Lieutenant General; Knight of the Order of St. Andrew; War Commissary General		Lieutenant General	Vice-Admiral; War Commissary General	Procurement-General	Grand Master of the Stables
4.	Major General	Colonel	Major General; Major General of Fortifications	Rear Admiral; Grand Master of Artillery	President of College or Government Office; Privy Counselor; Senior Procurator	Grand Master of the Court; Grand Chamberlain
5.	War Commissary Brigadier; Provisions Master General	Lieutenant Colonel	Lieutenant Colonel of Artillery	Commodore; Captain of Kronshlot Fort; Senior Shipbuilding Supervisor; Intendant; Master of Artillery; War Commissary Commodore	Master of Heraldry; General Master of Requests; Grand Master of Ceremonies; Chief Forest Warden; Collegiate Vice- President; General Chief of Police; Director of Construction; Director General of the Posts; Archibute	Master of the Court; Grand Master of the Court and of the Stables; Privy Cabinet Secretary; Grand Master of the Court of Her Majesty the Empress; Grand Cup Bearer
6.	Colonel; Treasurer; Grand Provisions Master; Senior Commissary; Adjutant General; Procurator; Quartermaster Lieutenant General	Major	Lieutenant Colonel of Artillery; Engineer Lieutenant Colonel; Senior Commissary	Captain 1 st rank; Captain of other Ports; Shipbuilding Supervisor; Procurator; Intendant of Saint Petersburg's Shipyard; Treasurer; Grand Provisions Master; Senior	Civil College Procurator; President of High Court of Appeals; Privy Counselor of the Chancery of the College of Foreign Affairs; Senior Secretary of the Senate; State Commissary; Senior Government Treasurer in Residence;	Master of the Stables; Actual Chamberlain; Marshal of the Court; Grand Master of the Hunt; First Physician;

				Commissary	Collegiate Counselor	
7.	Lieutenant Colonel; Auditor General; Provisions Master Lieutenant General; Wagonmaster General; Senior Provost General; Adjutant General to Field Marshal General; Comptroller	Captain	Major; Engineer Lieutenant Colonel; Senior Comptroller	Captain 2 nd rank; Comptroller	Vice-President of High Court of Appeals; Senior Secretary of Colleges of War, Admiralty and Foreign Affairs; Senate Superintendent; Chief Government Inspector; Procurator of High Court of Appeals; Master of Ceremonies	Master of the Court of Her Majesty the Empress; Personal Physician to Her Majesty the Empress
8.	Major; Adjutant General to Full General; Auditor Lieutenant General; Senior Quartermaster; Chief Inspector; Paymaster	Lieutenant Captain	Engineer Major; Captain; Master of the Stables; Chief Armorer; Comptroller	Captain 3 rd rank; Ship Master; Paymaster; Chief Inspector	Under-Stadtholder in Residence; Economy Intendant; Government Counselor in governorates; Senior Director of Customs and Excise in Residence; Senior Judge in Residence; President of City Council in Residence; Collegiate Senior Commissary; Collegiate Assessor; Grand Provisions Master in Residence; Senior Secretary of other Colleges; Senate Secretary; Grand Master of Mines; Grand Warden of the Mint; Grand Master of the Mint; Court Counselor; Forest Warden; Voivoda	Titular Chamberlain; Master of the Court and of the Stables; Court Intendant;
9.	Captain; Flügel Adjutant to Field Marshal General or to Full General; Adjutant to Lieutenant General;	Lieutenant	Lieutenant Captain; Engineer Captain; Senior Auditor; Quartermaster; Commissary of Gunpowder/Salt-peter Factories	Lieutenant Captain; Master of the Gallies	Titular Counselor; Secretary of Colleges of War, Admiralty and Foreign Affairs; Senior Government Treasurer in Governorates; Chief of Police in Residence; Permanent City Council Burgomaster	Court Master of the Hunt; Court Master of Ceremonies; Grand Kitchen Master; Chamber Junker

	Grand Provisions Master; General-Staff Quartermaster; Senior Auditor; Field Postmaster; Provost General				in Residence; Provincial Judge; Professor of the Academies; Doctor from any faculty in State Service; Archivist at both State Archives; Senate Translator and Senate Clerk; Treasurer of the Mint; Assessor to High Court of Appeals in Residence; Collector of Customs at ports	
10.	Lieutenant Captain	Second Lieutenant	Lieutenant; Engineer Lieutenant Captain; Auditor; Armorer; Comptroller; Grand Wagonmaster; Masters' Captain	Lieutenant	Secretary of other Colleges; Burgomaster of Governorate Boards; Translator of Colleges of War, Admiralty and Foreign Affairs; Clerk of same Colleges; Senior Economy Commissary in Governorates; Senior Commissary in Governorates; Assessor of Governorate High Court of Appeals; Senior Government Treasurer; Master of Mines; Senior Assayer	
11.				Ship Secretary		
12.	Lieutenant	Ensign	Second Lieutenant; Engineer Lieutenant; Transportation Officer; Wagonmaster	Second Lieutenant; Skipper 1 st rank	Secretary of High Court of Appeals, of Chancery or of Governorates; Collegiate High Government Treasurer; City Councilman in Residence; Master of the Mint; Master of the Forest; Foundry Administrator; Mine Surveyor	Court Junker; Court Physician
13.	Second Lieutenant; Flügel Adjutant to Lieutenant General		Bayonet Junker; Engineer Second Lieutenant		Provincial Secretary; Mechanicus; Postmaster in Saint Petersburg or Riga; Collegiate Translator and Collegiate Clerk; Senate Registrar	

Figura 16 – Fonte: <http://lea.vitis.uspnet.usp.br/arquivos/arttableoffrankslea.pdf>