

И. НУСИНОВ

**ПУШКИН
и
МИРОВАЯ
ЛИТЕРАТУРА**



**СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
МОСКВА
1941**

891
Н—87

Художник Л. Мюльгаупт

ПУШКИН И СОВРЕМЕННЫЙ ЕМУ ЗАПАД

Первое десятилетие творчества Пушкина совпало с эпохой культа Шекспира на Западе.

Толстой, как известно, утверждал, что этот культ был создан Гете. «До конца XVIII столетия, — писал Толстой, — Шекспир не только не имел в Англии особенной славы, но и ценился ниже других современных драматургов: Бен-Джонсона, Флетчера, Бомона и др. Слава эта началась в Германии, а оттуда перешла уже в Англию». Начало этой славе положил Гете, «бывший в то время диктатором общественного мнения в вопросах эстетических. И он-то, отчасти вследствие желанья разрушить обаяние ложного французского искусства, отчасти вследствие желанья дать больший простор своей драматургической деятельности, главное же вследствие совпадения своего миросозерцания с миросозерцанием Шекспира, провозгласил Шекспира великим поэтом»¹.

Авторитет Гете заставил всех признать вслед за ним, что Шекспир — величайший драматург. Столь высокая оценка Шекспира в Германии вызвана тремя причинами: «первая причина славы Шекспира была та, что немцам надо было противопоставить надоевшей им и действительно скучной, холодной французской драме более живую, свободную. Вторая причина была та, что молодым немецким писателям нужен был образец для писаний своих драм. Третья и главная причина была деятельность лишенных эстетического чувства ученых и усердных немецких критиков, составивших теорию объективного искусства, т. е. сознательно отрицающую религиозное содержание драмы»².

¹ Л. Н. Толстой. О Шекспире и о драме. М., 1907, «Посредник», стр. 72—76.

² Там же, стр. 78.

Не будем сейчас заниматься опровержением толстовской оценки Шекспира. Неверно оценив Шекспира, Толстой не дал ответа и на вопросы: почему вдруг всем приелась французская драма, почему немцы, а вслед за ними и сами французы, до того создававшие свои «скучные, холодные драмы», или же англичане, до того равнодушные к наследию своего великого драматурга, — в поисках нового образца остановились на Шекспире, а не на Бен-Джонсоне, Флетчере или Бомоне, которых ставили, по словам Толстого, выше Шекспира?

Однако, не ответив на эти вопросы, Толстой правильно установил связь между культом Шекспира и реакцией против французской драмы. Необходимо все же уточнить, о какой французской драме шла речь.

Шекспир противопоставлялся классицизму с его рационалистической регламентацией и застывшими канонами. На другой лад он противопоставлялся также «слезливой» драме или, вернее, всей буржуазной морализирующей литературе XVIII века не только во Франции, но и в Англии.

В самой Англии в XVII веке охладели к Шекспиру по тем же причинам, по которым стали поклоняться Мильтону. Наоборот, в XVIII веке там воскресили славу Шекспира, когда почувствовали подражательный характер английского классицизма, а позже пришли к культу Шекспира, когда ощутили пресность Ричардсона.

Вся эта смена литературных вкусов и симпатий обусловлена глубокими социально-историческими переменами в английской жизни. Отход от Шекспира к Мильтону объяснялся торжеством пуританской буржуазии в XVII веке. С другой стороны, возврат от Попа к Шекспиру был связан с призывом вернуться к природе, ибо, как говорил Юнг, с именем которого связано начало возрождения Шекспира: «Природа — подруга правды, а Шекспир столь же правдив, как природа». В конце XVIII века, а тем более в начале XIX века реакция против добродетельных героев Ричардсона и увлечение Шекспиром неотделимы от начавшегося разочарования в новом буржуазном порядке.

Как и Юнгу, Шекспир был дорог Гете своим реализмом.

В этом и состояло отмеченное Толстым совпадение миросозерцания Гете с миросозерцанием Шекспира.

Для Шлегеля и Тика в Германии, для Байрона в Англии, позже для Альфреда де-Виньи и Виктора Гюго во Франции поклонение Шекспиру было определено их борьбой против классицизма, против нравоучительной слезливой драмы, за романтизм, за свободу поэтического творчества.

Но чем больше на Западе, в период первых десяти—пятнадцати лет творчества Пушкина, канонизировали Шекспира в теории, тем больше поэты и писатели, особенно во Франции и в Англии, в своей творческой практике шиллеризировали. «Шиллеризирование, превращение индивидов в простые рупоры духа времени» (Маркс) было характерным не только для таких романтиков, как Виктор Гюго, но во многом даже для Байрона, хотя содержание здесь было иное.

В этом по существу смысл упреков, которые Пушкин делал Байрону: «Байрон (в трагедии) разделил между своими героями те или другие черты своего характера: одному дал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою меланхолию и т. д. — и таким образом из одного характера, полного, мрачного и энергичного, создал несколько незначительных характеров, — и это уже вовсе не трагедия»¹.

Именно шиллеризирование было причиной того, что, ведя борьбу против классиков прежде всего на драматургическом фронте и создавая немало пьес, построенных на больших исторических конфликтах, пронизанных трагедийными коллизиями, романтики не оставили по существу ни одной большой трагедии и уж во всяком случае ни одной трагедии шекспировского масштаба и характера.

На Западе в течение всей эпохи Реставрации прославляли Шекспира на словах и шиллеризировали на деле; поэты прокламировали свободу творчества, человеческих чувств и страстей. Герои их пьес произносили пламенные монологи. Некоторые из этих монологов, и в первую очередь Манфреда, Каина, были полны глубокого философского смысла и отражали большие социальные кон-

¹ Черновики письма Н. Н. Раевскому — конец июля 1825 г., Михайловское (Пушкин. Письма под ред., с примеч. Б. Л. Модзалевского, т. I. 1815—1825. Труды Пушкинского дома Академии наук СССР. ГИЗ, 1926, стр. 477. Оригинал по-французски там же, стр. 148).

фликты. И все же никто из поэтов-романтиков, в том числе и Байрон, не создал, по справедливому утверждению Пушкина, трагедии.

Но в ту эпоху в Европе жили два гения, которые не на словах, а самой своей творческой практикой утверждали заветы Шекспира: старик Гете — в Германии, молодой Пушкин — в России. В соответствии со всем послешекспировским опытом человеческой истории они продолжили и углубили Шекспира.

Творчество Пушкина с самого начала было отрицанием шиллеризирования и утверждением художественной системы Шекспира. В годы торжества романтической (по существу шиллеризирующей) драмы на Западе Пушкин создал шедевры трагедийного искусства, исполненные шекспировского реализма.

Дело не в том, что у Байрона и Шелли или даже у Виктора Гюго и Альфреда де-Виньи не было сил для создания трагедийных характеров, а Пушкин такой творческой мощью обладал. Проблема не может быть разрешена таким эмпирическим и поверхностным констатированием.

Гюго изображал в своих драмах лишь столкновения контрастирующих начал: красоты и безобразия, добра и зла, милосердия и жестокости и т. д. и т. п. Байрон наделял своих героев какой-либо одной преобладающей чертой — ненавистью, гордостью, меланхолией. Но и Байрон и Гюго не смогли создать полноценные шекспировские образы, которые любят и ненавидят, которые веселы и меланхоличны, величественны и ничтожны. Пушкин же в своих «маленьких трагедиях» показал, как и Шекспир, искусства живые, исполненные «многих страстей».

Объясняется это различием принципов художественного творчества западных романтиков, с одной стороны, и Пушкина, с другой.

В предисловии к своей драме «Кромвель», которое стало, как известно, манифестом романтиков, В. Гюго защищал «свободу и искусство против деспотизма кодекса, системы и правил»¹. Он выступал за верность «природе и истине», он критиковал рационализм и схематизм «тамонных надсмотрщиков». Героям трагедии классиков, но-

¹ Виктор Гюго. Избранные произведения. ГИХЛ, 1936, стр. 759.

сителям одной какой-нибудь страсти, он противопоставляя сложные образы людей, наделенных противоречивыми страстями, типа «еврейского раввина Израиля Бен Мена-се, шпиона, ростовщика и астролога, обычно подлого, но порою возвышенного; страшного Рочестера, смешного и остроумного, эlegantного и прожорливого, всегда ругающегося, вечно влюбленного и пьяного, как он сам хвастался в этом епископу Бермету, плохого поэта и доброго дворянина, порочного и наивного, готового прозакладывать свою голову, нисколько не заботясь выиграть игру, а стремясь только к веселью, — словом, готового на все, на хитрость и на легкомыслие, на бездушие и на расчет, на мерзость и на великодушие»¹.

Виктор Гюго выступал против рационалистических, построенных на одной страсти характеров классицистов. Он провозглашал принцип показа полнокровного человека со всеми его противоречивыми страстями и конфликтами. На самом деле он, как и многие другие романтики, создавал произведения, построенные на контрасте возвышенного и гротескного, прекрасного и чудовищного. Даже Байрон, который так высоко поднимался над современными ему романтиками, создавал образы, отличавшиеся одной какой-либо страстью, одной какой-нибудь склонностью. Романтики считали изображение конкретной действительности «недостойным» поэта. Они принципиально противопоставляли свои вымыслы правде действительности. Они были принципиально антиреалистами. Бунт романтиков против рационализма классиков, их лозунг: «за природу и истину» объясняется не столько стремлением к правдивому отображению жизни, сколько их бессилием перед буржуазной действительностью. Отсюда тот факт, что борьба против регламентации форм, против канонов стала борьбой больше всего за свободу субъективного вымысла поэта, за свободу поэтического настроения, а не борьбой за художественно правдивое изображение действительности. Отсюда путь от декларативно-теоретического прославления Шекспира к шиллеризированию в художественной практике.

Пушкин, как и Байрон, как и французские романтики, находился в глубокой оппозиции к современному ему обществу.

¹ Там же, стр. 761.

Пушкина объединяло с романтиками глубокое недовольство социальной действительностью не только русской, но и западной. Пушкина роднила с романтиками Запада его антибуржуазность. Но в литературном плане их объединяла преимущественно борьба против рационализма классиков, против художественной регламентации форм и приемов.

Пушкин называл Гете «великаном романтической поэзии»¹. Но ведь ясно, что и Гете можно назвать романтиком только в том смысле, что он своим творчеством разрушал формальные каноны классиков, что он глубоко чужд рационализму, во всяком случае там, где он оставался «величайшим немцем» (Энгельс). Словами «великан романтической поэзии» Пушкин безусловно подчеркивал и этот формальный антиклассицизм Гете и беспредельную устремленность его творческой мысли. Гете был дорог Пушкину своим великим реализмом, своей чуждой рационализму философской глубиной, единством дерзновенной философской мысли и реалистической правды живой действительности.

Для Пушкина свобода поэтического творчества была требованием жизненной правды, глубокой правдивости поэзии.

Романтики, отвергая во имя правдоподобия рационалистические построения классиков и рационалистическую односторонность характеров, сами оказались во власти романтической схемы, во многом столь же чуждой жизненному правдоподобию. Поэтому их образы так часто оказывались рационалистическими и надуманными.

Свободный от рационализма, Пушкин одинаково высмеивал и отвергал рационалистически-условное, надуманное правдоподобие обстановки как у классиков, так и у романтиков. В уже цитированном черновике письма Н. Н. Раевскому Пушкин выступает против всей романтической литературы, основанной на внешнем «правдоподобию», во имя живой правды самой действительности, во имя «правдоподобия положений и правды (нравов) диалога»², за единую с этой правдой действительности правду самого поэта.

Во имя такой правды и правдивости Пушкин в «Евге-

¹ «Пушкин — критик», «Академия», 1934, стр. 324.

² Пушкин. Письма, т. I, стр. 477.

нии *Онегине*» одинаково отвергает как добродетельный английский роман, так и «надоевшую, действительно скучную, холодную французскую драму» (Толстой), всю ту литературу, в которой,

Питая жар чистейшей страсти,
Всегда восторженный герой
Готов был жертвовать собой,
И при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок.

(Глава 3, строфа XI)

Пушкин не менее остро издевается и над господствующей романтической поэмой, отвергающей рационализм и «добродетель» XVIII века:

А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен и в романе,
И там уж торжествует он.
Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы,
И стал теперь ее кумир
Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачный,
Иль вечный жид, или Корсар,
Или таинственный Сбогар.
Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм.

(Глава 3, строфа XII)

«Евгений Онегин» был отрицанием в области поэзии этих небылиц «британской музыки».

Написанные же в 1830 году «Повести Белкина» представляли поистине новую для того времени страницу не только в истории русской, но и европейской прозы вообще.

Белинский не признал бы «Повестей Белкина» «ниже своего времени»¹, если бы сопоставил их с современной Пушкину западной прозой. Стоит сравнить с этой прозой «Повести Белкина», чтобы стало ясно, что они не ниже, а, наоборот, выше своего времени.

Вспомним, что на Западе в прозе тогда продолжали господствовать романтики. Величайшим событием французской литературной жизни 1830 года был наряду с драмой

¹ В. Г. Белинский. Критическая история русской литературы. Киев, 1901, изд. Б. К. Фукса, т. III, стр. 286—287.

Виктора Гюго «Эрнани» классический роман романтиков «Собор Парижской богородицы».

Романтическому гиперболизму переживаний и контрастированию величественного и гротескного Пушкин в «Повестях Белкина» противопоставил необычайную простоту и правдивость рассказа. Его литературные стрелы, направленные в первую очередь против популярных в те годы русских романтиков и их маленьких подражателей, попадали и в великих мастеров западного романтизма.

Романтики строили свои новеллы и романы на необычайных ситуациях, на чудовищной игре случая, на демонических характерах.

«Повести Белкина» осмеивали поэтику романтиков, привычные средства и приемы романтического письма.

Романтический трафарет был распространен и в литературе и в быту.

В «Барышне-крестянке» Пушкин высмеивал тех молодых дворян, которые играют в романтическую «пейзанскую» любовь, и тех отечественных литературных ремесленников, которые подобный романтический штамп и трафарет преподносят в драматических тонах как выражение сложных человеческих переживаний. Этой пародийностью «Барышни-крестянки» объясняются те элементы этого произведения, которые ввели в заблуждение Белинского, отрицавшего ее правдоподобность.

Пародированию романтиков и утверждению реалистической правдивости в литературе служили и те элементы «Барышни-крестянки», в которых Белинский видел изображение «помещичьей жизни с идиллической точки зрения». Пушкин в данном случае имел в виду отнюдь не идеализацию помещичьей жизни, а стремился показать, что провинциальная помещичья молодежь, отдав дань сентименталистской и романтической литературе, в том числе и упомянутым Белинским сентиментальным повестям Карамзина, продолжает жить, как жили отцы и деды, ни к чему особенно новому не стремясь.

Остальные «Повести Белкина» также построены в плане заостренной борьбы с романтизмом. Обнажая свои полемические приемы, Пушкин вводит в «Выстреле» и в «Метели» демонические характеры («Выстрел»), чудесные совпадения («Метель»). Но это лишь игра каноническими элементами романтического рассказа, притом игра, направленная на взрыв романтической поэтики. Правдивый рас-

сказ о незавершенной дуэли («Выстрел») раскрывает «тайну» «демонической природы». «Демонический герой» оказывается лишь ущемленным в своем самолюбии неудачником.

Таким же образом Пушкин дает в «Метели» простой и правдивый рассказ о счастливо завершенной любви девушки. Даже необыкновенное совпадение не ведет здесь к трагической развязке. Вместо романтически-трагедийного развития любовной истории — нарочитое и, стало быть, ироническое перечисление «романтических» стадий любви и традиционных препятствий, для преодоления которых влюбленные задумывают «венчаться тайно, скрываться... броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: дети, придите в наши объятия». Сама эта ирония убеждает в том, что препятствия, стоящие перед влюбленными, — мнимые и преувеличенные, как гиперболизированы и самые их переживания. Утеря чувства жизненных пропорций — расплата за непомерное увлечение сентиментальными романами и романтической поэзией. Поскольку все это лишь результат книжной моды, таинственное обручение Марии Гавриловны с Бурминым не может стать мотивировкой для трагического финала. Ирония уничтожает романтику. Выступают милые, правдивые в своей простоте «средние» люди, познавшие жизненные тревоги и волнения, но незнакомые с роковыми драмами «романтических» героев.

В «Метели», «Станционном смотрителе» и «Гробовщике» Пушкин углубляет борьбу романтиков против классиков и опровергает как тех, так и других своим реализмом, своей правдивостью. Ведь если классики ставили в центре своих трагедий преимущественно мифологических героев, властелинов, управляющих судьбами народов, то романтики, отказавшись от «аристократических» героев, заменили их исключительными и необыкновенными ситуациями. Романтики полагали, что средний человек недостойн внимания поэта. Поэта волнует лишь прекрасное или ужасное. Его вдохновляет величественное или ничтожное. Принцип контрастирования величественного и гротескного был написан на «скрижалях романтизма», как называли предисловие Виктора Гюго к «Кромвелю».

Гюго писал: «С того дня, как христианство сказало человеку: «ты состоишь из двух существ: одно тленно,

другое бессмертно, одно телесно, другое эфирно, одно сковано желаниями, нуждами и страстями, другое витает на крыльях энтузиазма и мечты, одно, наконец, вечно тяготеет к земле, его матери, другое же беспрерывно отторгается к небу, его родине», — с этого дня была создана драма. И, в самом деле, чем иным могут быть все эти повседневные контрасты, эта не затихающая ни на минуту борьба двух противоположных принципов, постоянно в жизни стоящих лицом к лицу и оспаривающих друг у друга человека от колыбели до могилы»¹.

И хотя Гюго таким образом звал следовать примеру тех писателей, которые изображали людей, совмещающих противоположные качества и переживания, живых людей со всеми их достоинствами и недостатками, он, как и многие его французские и нефранцузские романтические соратники, давал в своих произведениях отнюдь не отражение типического и повседневного. Он искал исключительного, необычного героя.

Печать презрения к повседневности, к типическому человеку, к «безыменному множеству», как говорил Альфред де-Виньи, лежала и на «демонических» характерах и экзотических образах Байрона.

Пушкин всегда выступал против романтической схематики. Отдав некоторую дань увлечению экзотическими образами в «Кавказском пленнике» (1821), Пушкин уже в «Цыганах» осудил и бегство от культуры, от города и тем более индивидуализм экзотических героев: «Оставь нас, гордый человек... Ты для себя лишь хочешь воли», — говорит старик-цыган Алеко, изгоняя его из табора.

Но, что еще важнее, Пушкин прокламирует, что в центре внимания поэта должно стоять не исключительное, а повседневное. Его героем должен быть типический человек.

В этом смысл глубокого реализма «Евгения Онегина». Именно потому «Евгений Онегин» мог стать «энциклопедией» жизни своей страны, что лишь с очень большими ограничениями можно сказать о величайших шедеврах и наиболее грандиозных построениях романтиков Запада.

Пушкин отстаивает право маленького человека на место в литературе. В своем стихотворении «Родословная моего героя» он заявляет:

¹ Виктор Гюго. Избранные произведения. ГИХЛ, 1936, стр. 748.

Я в том стою — имел я право
Избрать соседа моего
В герои повести смиренной,
Хоть человек он не военный,
Не второклассный Дон-Жуан,
Не демон, даже не цыган.

Последняя строка о демоне и цыгане явным образом направлена против романтиков с их пристрастием к скорбным демоническим фигурам и экзотическим образам. Она не лишена оттенка юмора по отношению к своему собственному временному увлечению байроническими мотивами.

Этим экзотическим и демоническим героям Пушкин и противопоставил в «Повестях Белкина» маленького человека.

«Повести Белкина» были демонстрацией того принципа показа действительности такой, какой она встречается ежедневно и повсюду, который впоследствии был сформулирован великим реалистом Бальзаком в его «Человеческой комедии».

Романтики дискредитировали действительность, противопоставив ей чудесный поэтический вымысел, фантазию поэта. Пушкин избавил претенциозность и внутреннюю пустоту этого вымысла. Он реабилитировал действительность, признав несравнимую ценность для поэзии любого момента действительности, поскольку это — живая жизнь, а не выдуманная схема романтика.

Вскоре после «Повестей Белкина» Пушкин написал «Дубровского». «Дубровский» появился тогда, когда прославленный покровитель французских романтиков Шарль Нодье еще упивался лаврами, доставленными ему романом «Жан Сбогар» — книгой, которая входила в библиотеку современниц Татьяны Лариной.

Шарль Нодье дал в «Жан Сбогаре» романтически таинственную историю аристократа, демонически-героического вождя «справедливых» разбойников.

Пушкин в «Дубровском» рассказал правдивую повесть о разоренном молодом дворянине, которого обиды и несчастья вынуждают стать во главе восстающих крестьян. Вместо романтической героини и патетики «Жана Сбогара», вместо трагически таинственной истории его демонической любви, — у Пушкина — реалистическая повесть, изобличающая ужасы русского крепостничества и проникнутая глубоким социальным гуманизмом.

Но если в таких своих произведениях, как «Повести Белкина» и «Дубровский», Пушкин дал бой западным романтикам, то в «Пиковой даме» мы встречаем уже основной мотив западной реалистической литературы тридцатых — сороковых годов XIX века: молодой человек во власти денег, готовый из-за них пойти на любое преступление.

Предшественник Раскольникова и «Подростка», Герман является концентрированным выражением многих и многих возникших одновременно с ним на Западе образов молодого человека, включая сюда героев «Шагреневой кожи», «Отца Горио», «Потерянных иллюзий» Бальзака. «Пиковая дама» — эта небольшая повесть, почти новелла — Пушкина отличается от всех близких ей по своим мотивам последующих романов изумительной сжатостью, остротой психологического рисунка, глубокой правдивостью при исключительной сюжетной напряженности. Все это создает такую интенсивность переживаний, что даже «генералы и тайные советники оставили свой вист, чтобы видеть игру столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с дивана; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германа. Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая, чем он кончит».

Однако большая сюжетная напряженность прозы Пушкина ни в какой мере не идет за счет правдоподобия, притом правдоподобия внутреннего, а не внешней обстановки, «правдоподобия положений и правды (нравов) диалога...» (Пушкин), или за счет простоты рассказа. По простоте рассказа, по четкости и остроте психологического рисунка, по экономии средств изображения прозаические произведения Пушкина, написанные в 1830—1835 годах, были началом новой главы в истории мировой прозы, той главы, где вслед за именем Пушкина были вписаны имена Стендаля, Бальзака, Мериме, Флобера. Но и их проза редко когда могла сравниться с прозой Пушкина: настолько чужда она всякой литературной условности, настолько необычайна ее спартанская простота. Эти качества прозы Пушкина отмечались такими мастерами реализма, как Толстой, Чехов, Горький, Ромен Роллан.

Проза Пушкина, созданная на русском материале, порождена русской социальной действительностью. Выршая в первую очередь на основе всей допушкинской русской литературы, она отразила неповторимые и своеобразные

особенности русской истории, русской культуры, она отвечала специфическим требованиям эпохи Пушкина.

Проза Пушкина является первоисточником русского реализма. От нее ведет начало проза Гоголя, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова — вся последующая русская классическая литература, которая сделалась предметом культа для многих западноевропейских писателей.

И все же творчество Пушкина оказало несравненно меньшее влияние на западную литературу, чем творчество, например, Толстого и Достоевского.

Пушкина на Западе давно переводят и ценят. Но его больше признают, чем знают.

Пушкин, даже признанный, не вошел в общеевропейский культурный оборот, как Гете или Байрон, или как два других русских гения — Достоевский и Толстой.

Вл. Нейштадт в работе «Пушкин в мировой литературе»¹ дает пространные списки переводов Пушкина на многие европейские языки. Некоторые из этих переводов имеют уже столетнюю давность. Ряд произведений Пушкина был переведен на французский и немецкий языки по восемь—десять раз. Автор приводит многочисленные, весьма восторженные отзывы о Пушкине западных критиков, причем некоторые из этих отзывов тоже имеют более чем столетнюю давность. И все же, за исключением двух-трех лиц, пожалуй, за исключением Мицкевича и Фарнгагена-фон-Энзе, на Западе очень долго не оценивали Пушкина по достоинству, его влияние на западную литературу было в значительной степени случайное. Сам материал, собранный Вл. Нейштадтом, свидетельствует о несколько эпизодическом характере пушкинского влияния. Все это в последнем счете подтверждает и сам автор, когда он приводит следующую итоговую характеристику Пушкина: «Вот наконец формула, рисующая отношение к Пушкину западноевропейской критики XX века: «Лишь сравнительно поздно сумели оценить значение Пушкина и для России (отчасти это заслуга Достоевского), и лишь новейшее время знает, что Александр Сергеевич Пушкин принадлежит к числу тех бессмертных, первым представителем которых был Гомер и которые насчитывали в Европе еще лишь имена Данте, Шекспира, Кальдерона и Ге-

¹ «Красная новь», январь 1937 г., стр. 168.

те. К этим бессмертным пяти примыкает шестым — Пушкин» (S. V. Guenther. *Puschkin*. München, 1923, «Der Hippogriph», zweites Heft).

Эта итоговая формула устанавливает три факта: первый, что Пушкина на Западе оценили «лишь сравнительно поздно»; второй факт, что был он оценен отчасти благодаря Достоевскому, а каждому советскому историку литературы ясно, что Достоевский дал искажающее толкование творчества Пушкина; и третий факт, что западная критика даже тогда, когда она ставит Пушкина наряду с Данте, Шекспиром, Кальдероном и Гете, подчеркивает в первую очередь его значение для России, обходя вопрос о его значении для мировой культуры.

Но Пушкин потому именно «к бессмертным пяти примыкает шестым», что он стал «новым шагом в художественном развитии человечества», как говорил Ленин о Толстом.

Каждый из пяти перечисленных цитированным автором гениев вырос из своей национальной культуры и воплотил в себе гений своего народа. Но творчество всех этих гениев имеет всечеловеческое значение, ибо оно включает всемирно-исторический опыт и является новым этапом в истории культуры всего человечества. Таким же образом гений Пушкина вырос из русской культуры, воплотив в себе гений русского народа. Но Пушкин стал шестым в ряду с Гомером, Данте, Шекспиром, Кальдероном и Гете, потому что его творчество было новым синтезом всей предшествовавшей ему литературной культуры человечества.

Иной раз говорят, что Пушкин не стал таким фактором западной культуры, как Толстой и Достоевский, из-за трудности перевода поэзии сравнительно с прозой.

Верно, что создание адекватного поэтического перевода Пушкина представляет собой задачу исключительной трудности.

Стих у Пушкина всегда течет с такой свободной простотой, что трудно или почти невозможно и в прозе сказать проще. Естественность и лаконичность стиха его таковы, что он кажется единственно возможной формой человеческой речи.

Один лишь пример. Татьяна говорит Онегину:

Я вышла замуж. Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;

Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна...

Несмотря на строго выдержанный стихотворный размер, на точное и четкое чередование рифмы, слова Татьяны звучат так, как будто стих—это единственная форма речи, которой пользовалась Татьяна. Каждая интонация, каждый оборот фразы, вся лексика, пятикратное заключительное акцентирование «я» — все здесь столь же необходимо и обязательно, как любой оттенок речи Наташи Ростовской или Анны Карениной. Ни одно слово, ни один оборот речи не продиктованы требованиями стихосложения, задачами рифмы. Это живая речь живого человека. Этот великий реализм пушкинского стиха, его правдивость, которая знает мало равных себе в мировой литературе, всегда вызывает у лучших переводчиков сознание «непереводимости» Пушкина.

Но ведь задача создания всесторонне адекватного перевода Данте, Шекспира, Гете, Байрона тоже до сих пор продолжает стоять перед всей мировой литературой. Все же можно сказать с уверенностью, что и в Германии времен Гете, а тем более в Советском Союзе Шекспира достаточно знают и ценят. Влияние Шекспира за пределами Англии не менее велико, чем на его родине. Стало быть, вопрос все-таки не сводится к тому, что переводить Пушкина много сложнее, чем переводить Толстого и Достоевского. Тем более, что, как мы показали, проза Пушкина представляла собой не менее примечательное и притом новое в свое время явление для западной литературы.

Нам кажется, что Пушкин в меньшей степени стал в центре внимания западного писателя и читателя потому, что он, — величайший русский народный поэт, — был не только по своей культуре, но и по своим творческим устремлениям, по своему мирозерцанию, по всему своему философскому характеру несравненно больше всевропейский писатель, чем Толстой и Достоевский.

Творчество Толстого и Достоевского, как и творчество Пушкина, включало в себя опыт Запада.

Но Толстой и Достоевский отрицали Запад, противопоставляя ему свои восточные идеалы, идеалы России.

Пушкин, исходя из великих задач своего народа, будущее которого было для него невысказано вне путей Запада, продолжал и углублял западную культуру.

Толстой или Достоевский поражали западного писателя и читателя своей необычайностью, своими поисками иных, каких-то особенных «русских» путей спасения человечества. За Толстым и Достоевским должно следовать или надо бороться с ними. Пушкиным, — казалось многим, — можно любоваться, не волнуясь его идеалами: он не ставит таких проблем, из-за которых надо противостоять ему или следовать за ним, порвав со своим прошлым и переступив через свое настоящее.

Его проза, его сказки, его «Руслан и Людмила», «Борис Годунов» воспринимались как гениальные выражения старорусского, искони русского, которым можно умиляться, но которое к Западу отношения не имеет. Романтические поэмы Пушкина часто оценивались лишь как русское отражение байронических героев в их своеобразной российской экзотике. Нечего греха таить, — мнение о Пушкине, как о талантливом подражателе Байрону, создала сама русская буржуазная наука о литературе¹.

Соответственно с этим и «Евгений Онегин» неоднократно рассматривался только как русское проявление скупающего «сына века». Онегин — московский Чайльд-Гарольд, Татьяна — самобытно-русская женщина, которая опять-таки для Запада имеет лишь экзотическое значение. Ее наивная целостность — пройденный этап для западной женщины.

Поэтому западный критик еще в 1923 году пишет о «значении Пушкина для России», игнорируя вопрос о его значении для Запада.

Но эта трактовка Пушкина или как гения, который воплотил в своем творчестве только то искони русское, наивно целостное, что коренится в русском прошлом, или как писателя, который мастерски утвердил в русской литературе западные мотивы, — игнорировала или в лучшем случае недооценивала того, что творчество Пушкина представляло собой новый синтез мировой литературы.

Творчество Пушкина выросло из русской действительности первой трети XIX века. В нем отразилось все величие и весь трагизм дворянского поколения русских ре-

¹ Легенду о Пушкине, как о выученике и подражателе Запада продолжают, к сожалению, культивировать на страницах такого почтенного нашего издания, как «Литературное наследство».

волюционеров, далеких от народа, но творивших великое дело народа. Дворянские революционеры были связаны своим происхождением, всем своим жизненным путем с дворянством, с аристократией. Но все их помыслы, все их творческие устремления были направлены на уничтожение того рабства, благами которого они сами до того пользовались, на борьбу с самодержавно-крепостническим произволом, опорой которого был родной им по происхождению дворянский класс. Пушкин и в своей личной судьбе и в своем творчестве проникнут трагизмом дворянского поколения русских революционеров. Но, хотя он уже знал результаты западных буржуазных революций и не в малой мере был оравлен сомнениями в благости западной цивилизации победившего капитализма, он все же не мыслил себе разрешение тех задач, которые стояли перед его поколением русских революционеров, вне западных путей политического и социального развития, вне торжества буржуазной демократии на Западе.

Судьбы революции на Западе волновали его подчас не меньше, чем судьбы революции в России. И если правы те наши исследователи Пушкина, которые датируют известный перелом в настроениях Пушкина 1823 годом, то этот перелом был обусловлен не только и, может быть, даже не столько сомнением в успехе подготавливавшегося восстания декабристов, сколько разгромом революции на Западе, неудачей ряда восстаний тех лет.

Отвечая прежде всего задачам борьбы русского народа за свое освобождение, творчество Пушкина выросло не только из русского, но и из мирового опыта, оно включило в себя весь опыт мировой литературы.

Четыре источника питали творчество Пушкина: русское народное творчество, вся предшествовавшая поэту русская литература, мировой эпос и мировая литература.

Пушкин органически ассимилировал всю предшествующую ему мировую литературу и стал ее великим творческим продолжателем, обновителем.

Это в одинаковой степени сказалось и на произведениях, выросших из русского прошлого или построенных на чисто русском современном Пушкину материале, и на таких произведениях, где Пушкин встретился с основными мотивами и образами мировой литературы, как «Сцена из «Фауста», «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Анджело», «Египет-

ские ночи», и на целом ряде оставшихся незавершенными произведений, посвященных Западу.

В этих западных образах и мотивах выступила перед нами еще одна черта, которая изумительным образом отличала Пушкина от его западных, в первую очередь романтических, современников или даже от таких реалистов, как Мериме¹.

Для них всех, в том числе и для Мериме, материал из жизни другого народа имел раньше всего экзотический интерес. В этом своеобразии, в этой экзотике они спасались от своей безысходности. То был свежий родник для усталого европейского путника. Можно передохнуть в тени этого оазиса, но жить здесь нельзя.

У Пушкина образы других народов: от старика цыгана до всевопрошающего Фауста, от средневекового рыцаря до гениального творца новой культуры — Моцарта,— все они были выразителями глубочайших проблем всего человечества. Всечеловечность — вот основной источник мировых образов Пушкина. Его всечеловечность — результат того, что русскую и мировую литературу он воспринял в их единстве с историей русской и мировой культуры. Судьба русского народа в его творчестве слилась с судьбами человечества.

С всенародностью, глубоким реализмом, великой простотой Пушкина, — с этими качествами его творчества связана самая сущность его мирозерцания: великий оптимизм, чувство социальной ответственности, общественная активность. Мудрость пушкинского творчества не в холодном созерцании и бесстрастном суждении, которые многие исследователи считали характерным и для Гете. Все его творчество светится мудростью того,

...кто понял голос строгий
Необходимости земной,
Кто в жизни шел большой дорогой,
Большой дорогой столбовой;
Кто цель имел, и к ней стремился,
Кто знал, зачем он в свет явился...

Эта мудрость тем больше была проникнута острой человеческой болью и волнующей человеческой страстностью, что Пушкин прекрасно сознавал, как мало его эпоха, —

¹ Вопрос о взаимоотношениях Пушкина и Мериме подробно рассматриваю в подготовляемой к печати книге «Проспер Мериме».

эпоха реакции в Европе, николаевского режима в России, — дает возможностей для осуществления цели, к которой он и лучшие люди его времени стремились. Свое восхваление того, кто знал, зачем он в свет явился, он завершает саркастической издевкой над теми, кто жандармский приказ принимает как «голос строгой необходимости земной» и с чиновной покорностью спешит выполнить этот приказ. Этот сарказм — в ироническом прославлении того, кто

... богу душу передал,
Как откупщик иль генерал.

Пушкин заканчивает эту первую строфу неосуществленной главы «Онегина» скорбными строками:

«Мы рождены, — сказал Сенека, —
Для пользы ближних и своей» —
(Нельзя быть проще и ясней),
Но тяжело, прожив полвека,
В минувшем видеть только след
Утраченных безумных лет...

Говоря о Пушкине, никогда не следует забывать, что творил он в эпоху глубочайшего пессимизма, байроновской «мировой скорби». То была эпоха глубочайшего разочарования, уживания иллюзий. Недаром Бальзак назвал один из своих замечательных романов «Потерянные иллюзии».

Не закрывая глаз на все те причины, которые породили этот пессимизм, на все те факты, которые взорвали иллюзии, связанные с Великой французской революцией, Пушкин был и остался оптимистом.

Многие в ту эпоху уходили от социальной активности в созерцание, в искусство для искусства, в поэтический вымысел, противопоставленный правде жизни. Пушкин продолжал идти «большой дорогой» жизни. Он не отказался от своей цели. До конца дней был полон социальной активности путь великого поэта. С этим связано его неприятие как классицизма, так и романтизма. С этим связан его гуманизм, народный характер его реализма.

Правда о человеке и народе, тревога за судьбу человеческую и судьбу народную — вот источник реализма и гуманизма Пушкина.

В 1830 году, когда во Франции все новаторы так гордились своим требованием «красок времени и места»,

Пушкин писал, что Кальдерон, Шекспир, Расин отнюдь не искали «правдоподобия в строгом соблюдении костюма, красок времени и места». «Со всем тем, Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосягаемой — и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов. Какого же правдоподобия требовать должны мы от драматического писателя? Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» («Пушкин — критик», «Академия», стр. 226—227).

Пушкин здесь отвергает формальный историзм, археологизм и этнографизм драм романтиков. Он противопоставляет им ту истину страстей, которую он находит не только у Шекспира, но и у Расина, которого в ту пору столь несправедливо поносили. Свою трагедию «Борис Годунов» Пушкин «расположил, — как он говорил, — по системе отца нашего Шекспира», а не по системе Расина. Но он так сближает Шекспира и Расина потому, что для обоих цель трагедии — «Человек и народ, судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неровность, небрежность, уродливость отделки».

Постоянная тревога за судьбу человеческую и судьбу народа определила его требования к поэту, определила все его творчество, в частности весь характер его истолкования мотивов и образов, бытовавших до него в мировой литературе.

ПОЭТ И ЕГО МИРОПОЗНАНИЕ

Пушкин, ни разу не побывавший за границей, посвятил все свои «маленькие трагедии» западным мотивам и образам. Сколько по этому поводу было сказано Мережковскими и Айхенвальдами о перевоплощении Пушкина! Между тем именно как раз творческая практика Пушкина особенно убеждает нас в необходимости замены идеалистического понятия «перевоплощение» более четким, соответствующим всей системе материалистической эстетики понятием — художественное познание.

Идеалистическая эстетика говорила о безграничных способностях поэта «перевоплощаться».

Перевоплощение предполагает какой-то отказ поэта от своей личности, от себя. Поэт отрекается от своих мыслей и устремлений, от своих страстей и переживаний и отдается во власть чужих эмоций, мыслей и поступков.

Если следовать этому идеалистическому истолкованию творческого процесса, то надо сказать, что Пушкин мало знает равных себе в мировой литературе всех времен по своей способности «перевоплощаться».

Он дал, по словам Белинского, художественную энциклопедию современного ему русского общества. Он воскресил русскую «седую старину» в своих сказках, основные этапы исторического прошлого своего народа в «Борисе Годунове», в «Полтаве», в «Капитанской дочке». Он вторгся в мировую историю, пространствовал по векам и странам многих народов Европы. Он возродил дни и образы древнего Египта и средневековой Европы, рыцарей и миннезингеров, герцогов и обездоленных бюргеров XVIII века.

Но он всегда оставался собою, Пушкиным. Это «пушкинское» всегда присутствовало в любой его строчке.

В чем же состоит это «пушкинское» или, вернее, что представляет собою это всемирно-человеческое в Пушкине?

Будем конкретны. Под словом всемирно-человеческое, в его применении к Пушкину, обычно подразумевали нечто «божественно-первозданное», нечто такое, искони и вовеки адамово и в то же время эклезиастическое, что роднит первого человека первых дней мироздания и последнего человека дней заката мира.

Не об этом, по существу, бессодержательном идеалистически-поповском истолковании всемирно-человеческого мы говорим.

Пушкин раньше всего — великий реалист, которому не только ничто человеческое не чуждо, но которого всегда все человеческое глубоко волнует. Он как бы вживается во все те конфликты и страсти, во все те проблемы и события, которые образуют историю человечества и составляют сущность всего современного поэту общества.

Но, с другой стороны, вживаясь в прошлое, Пушкин не низводит себя до этого прошлого, что у других поэтов обычно вело лишь к реакционно-реставраторской стилизации. Увлеченный каким-нибудь значительным явлением, Пушкин не замыкается в нем и не сливается с ним. Ему, таким образом, совершенно чужда эмпирическая ограниченность националистического, областного, кастово-сословного или сектантско-проповеднического характера; Пушкин дает любую страницу прошлого и любой уголок современности в свете ему доступного и им понятого всемирно-исторического опыта всего человечества.

В «Руслане и Людмиле» и в «Сценах из рыцарских времен», как в «Борисе Годунове» и в «Полтаве», в «Повестях Белкина» и в «Сказках», как в «Евгении Онегине» и «Моцарте и Сальери» — везде наличествует воспринятый Пушкиным поэтический опыт человечества — от русских былин и Гомера до Мольера и Шекспира, Вольтера и Гете, Байрона и русских современников Пушкина — от Рылеева до Баратынского.

Все эти произведения Пушкина овеяны мудростью и скорбью разочарования и протеста, бессилия и бунта лучших его современников, познавших опыт французской революции и реставрации, томящихся в оковах русского самодержавия и крепостничества, живущих убеждением, что не пропадет «скорбный труд» декабристов.

Пушкина волнует все прошлое человечества, как и

вся его современность, но он никогда не призывает вернуться к этому прошлому, не идеализирует его. Он видит любую частицу прошлого и современности с высот, достигнутых человечеством. (Прошлое и современность для него — этапы на пути человечества к его дальнейшим целям. В этом синтезировании литературного и социального опыта веков и современности заключается то, что мы называем всемирно-человеческим в Пушкине.)

Поэтому-то и неуместно говорить о «перевоплощении» Пушкина. Речь идет о его исключительной способности художественного познания. Он познал и почувствовал многообразие исторического прошлого и современной ему действительности и воплотил его в своих образах.

Способность поэта познавать жизнь и воплощать ее в образах определяется степенью его творческой одаренности. Характер же этого познания и воплощения определяется его социальной практикой, его отношением к действительности, его местом в современности.

Все это сказалось и в пушкинском понимании сущности и назначения поэта.

Поэт — начало активное, а не пассивно созерцательное. Поэт, как эхо, родит «на всякий звук свой отклик в воздухе пустом» и всегда и всему шлет свой ответ. Поэт все отражает в своем творчестве. Но отражает не бесстрастно: он всех и все судит, он отвергает или принимает. В этом его назначение, и потому он выполняет величайшие задания своего времени, своего народа. В этом основной смысл, доминирующий мотив всех стихотворений Пушкина, в которых речь идет о природе поэта. В этом основное содержание стихотворений: «Пророк», «Поэт», «Эхо», «Поэт и толпа», «Свободы сеятель пустынный», «Разговор книгопродавца с поэтом».

«Божественный глагол» превращает того, кто «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней», в «пробудившегося орла». Тогда

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...

В этой его независимости, в его преодолении всеобщей косности, в его готовности противопоставить «божественный глагол» общепринятому и господствующему и заключается «священная жертва» Аполлона.

Слово «божественный глагол» в стихотворении «Поэт» (1827) соответствует словам «бога глас», который взывал к пророку:

Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполни волею моею
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Но и огонь «божественного глагола» поэта часто не достигает людских сердец. В этом драма поэта. Он на все живое шлет ответ, ему же «нет отзыва» («Эхо»).

Неоднократно усматривали основной стимул перевоплощения в своеобразном эстетическом любопытстве, выросшем до доминирующей страсти. Поэт жаждет подслушать первое движение сознания младенца и последнюю жалобу гаснущего сознания умирающего старика, спуститься вместе с подпольным человеком в бездну, где «все позволено», и подняться вместе со смелым, великодушным, самоотверженным на вершину добра и красоты. С другой стороны, — самая способность к перевоплощению, пределы перевоплощения ставились иной раз в зависимости от меры и степени незаинтересованности, поэтического бесстрастия и созерцательной объективности поэта.

Творчество Пушкина питается ненасытной жадной познания. Оно проникнуто глубоким интересом ко всему, чем жило человечество, чем жив человек. Это — спокойная мудрость, не безразличное, равнодушное созерцание. Это — приговор над созерцаемым. В поэтическом сознании Пушкина «священная жертва» — долг. Слово поэта должно зажечь сердца людей. Поэт не желает и не может быть лишь пассивным созерцателем, механической мембраной. Понятию «эхо», которое отзывается на все, Пушкин придает двойной смысл. Эхо не только механически отражает, но и реагирует, шлет ответ. Поэт стремится характером своего отражения, своего ответа влиять, воздействовать на жизнь. «Отзвук» поэта — призыв. За этим призывом должен последовать отклик. Но «сеятель» вышел слишком рано — кругом «чернь», она на призыв поэта не откликается.

На «Поэте и толпе», на всем известных заключительных строках стихотворения «Поэту» неизменно строились утверждения об эстетизме и индивидуализме Пушкина, об

его уходе в искусство для искусства. Эти утверждения в определенных кругах русской поэзии и критики отстаивались в течение многих десятилетий,—их защищали реакционно-дворянские эстеты пятидесятых—семидесятых годов, на них настаивали символисты в дни столыпинской реакции. Но они глубоко противоречат как самому облику Пушкина, так и сущности стихотворений: «Поэт и толпа», «Поэту», «Разговор книгопродавца с поэтом» или тесно с ними связанному стихотворению «Свободы сеятель пустынный».

Кто эта чернь?

Плеханов говорил, что это — аристократия, николаевские царедворцы. Неоднократно спрашивали: не натяжка ли это, не является ли это вольным вымыслом Плеханова? У Пушкина сказано: «Молчи, бессмысленный народ, Поденщик, раб нужды, забот!» У Пушкина поэт говорит черни: «Для вашей глупости и злобы Имели вы до сей поры Бичи, темницы, топоры»... Но разве аристократия была «рабом нужды»? Разве она или николаевские царедворцы томилась в темницах и на их головы обрушивались бичи и топоры? Тут речь о народе, а не об аристократии.

Эти возражения слишком элементарны, и нельзя допустить, что Плеханов о них не подумал. Дело тут сложнее. Плеханов обратил внимание на одну сторону вопроса — на отказ Пушкина служить своим поэтическим голосом Николаю и Бенкендорфу. Это чрезвычайно важно. Но ошибка Плеханова заключалась в том, что он обошел другую сторону вопроса, без учета которой нельзя верно понять и оценить смысл упомянутых стихотворений.

Пушкин — русский народный поэт. На его творчестве лежит печать трагедии первого дворянского поколения российских революционеров. Но его творчество порождено отнюдь не только замкнутой в себе российской действительностью. Творчество Пушкина порождено российской действительностью, но только включенной в европейский опыт, в мировую действительность.

Плеханов игнорировал роль и значение западного опыта для Пушкина. Он видел Пушкина лишь в окружении реакции Николая I, лишь в условиях разгрома декабристов. И он целиком отнес к николаевскому «свету» возглас поэта у Пушкина:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело:
Не оживит вас лиры глас!

«Надменные потомки известной подлостью прославленных отцов» не могут быть ценителями Пушкина. Они, «жадною толпой стоящие у трона», готовые по знаку Николая I или Бенкендорфа наброситься на поэта, заставляют поэта искать убежища в мире «звуков сладких и молитв». Но это лишь одна сторона той действительности, которая определила все творчество поэта и самое его отношение к обязанностям поэта.

На всех поэтических высказываниях Пушкина о взаимоотношении поэта и общества, о долге и сущности поэта лежала печать не только одной русской действительности. В них прежде всего был опыт реставрации, опыт революционных поражений и, что особенно должно быть отмечено, в них отразилось разочарование в буржуазной демократии.

Это станет для нас особенно ясным, если мы обратимся к первому по времени стихотворению, где у Пушкина довольно четко выступили мотивы поэта и толпы. Я имею в виду ненапечатанное при жизни поэта стихотворение «Свободы сеятель пустынный». Уже это стихотворение заканчивается словами:

К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремучками да бич.

Эти строки написаны в 1823 году — до поражения декабристов. В них нельзя искать предвидения поражения декабристов. Да и меньше всего Пушкин считал когда бы то ни было, что в разгроме декабристов повинен был народ, не оказавший им должной поддержки. Эти стихи явным образом вырастали из западного опыта. В них был упрек западным народам, познавшим свободу и давшим тиранам еще раз набросить себе на шею ярмо. В них была боль за то, что новая действительность оказалась столь далека от того, во что верили великие просветители XVIII века. Таким же образом не разгромом декабризма, а процессами, происходившими на Западе, объясняется та скорбь, которой полна статья Пушкина «Джон Теннер» (1836). Суровые строки, написанные там по адресу

американской демократии, были, конечно, результатом не только впечатления, произведенного на Пушкина «Записками Джона Теннера». Это осуждение демократии Североамериканских штатов Пушкин приводит как мнение, которое «с некоторого времени» стало преобладающим среди «людей наиболее мыслящих». Эти «наиболее мыслящие люди» с изумлением увидели демократию «в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Всё благородное, бескорыстное, всё возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort); большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие; талант—из уважения к равенству, принужденный к добровольному ostracismу»¹. К таким выводам пришел не один Джон Теннер, а «несколько глубоких умов», которые «в недавнее время занялись исследованием нравов и постановлений американских, и их наблюдения возбудили снова вопросы, которые полагали давно уже решенными».

То, что говорится в статье Пушкина о Североамериканских штатах, в такой же мере относится и ко всей новой послереволюционной Европе. Байрон изобличал страну старейшей европейской демократии, современную ему Англию, в тех же страшных пороках.

«Глубокие умы» в те годы «с изумлением увидели», что дело не только в том, даже, вернее, не столько в том, что революция закончилась реставрацией старой династии, что в политической жизни Европы играет такую большую роль «священный союз» трех самодержцев. Страшнее политической реакции то, что революция в дни своих наибольших побед не принесла человеку подлинного освобождения — ни политического, ни социального.

Пушкин, как почти все современные ему «глубокие умы», почувствовал и осознал иллюзорность великих надежд, возлагавшихся народами на буржуазные революции. Но подобно им он далек был от понимания тех причин, которые привели их к столь ограниченным результатам.

Тем более Пушкин далек был от понимания и пред-

¹ А. С. Пушкин. ГИХЛ, 1935, т. V, стр. 186—187.

видения путей, которыми народы придут к уничтожению нового ярма, надетого на них капитализмом. Поэтому то, что «неумолимый эгоизм» подавляет все благородное, что Растиньяк становится типической фигурой современной Пушкину европейской молодежи, — то, что «вопросы, которые полагали давно уже решенными», еще даже не были по существу достаточно правильно поставлены, — все это продиктовало Пушкину его скорбный возглас: «К чему стадам дары свободы!»

«Родная» чернь для Пушкина — это придворные холопы самодержавия, «друзья непросвещения», все ревнители «словесной глупости», Булгарины и Гречи. Но есть и другая — грозная чернь. Это буржуазная мелкособственническая «демократия в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве». Это она имела «...до сей поры бичи, темницы». Это она сбросила с себя одно ярмо, но дала надеть на себя другое. «Наследство их из рода в роды Ярмо с гремушками да бич»¹.

Выступая против некоторых безыменных хулителей Пушкина, которые не видят «затаенной горечи» заключительных строк его стихотворения «Свободы сеятель пустынный», Б. Мейлах пишет: «Не барский «европеизм» подсказывал Пушкину эти строки, а горячая любовь к родине и великому русскому народу, страдавшему под гнетом самодержавия и крепостничества». Незачем доказы-

¹ В. Александров пишет, что «Пушкин за невнимание народов к сеятелю свободы обиделся на них совершенно всерьез. Конечно, в этом чувстве много детского. Нельзя замедление исторического процесса воспринимать как личную обиду. Нельзя обижаться на «народы». «Антинародная» нота возникла из неудовлетворенного общественного, гражданского чувства. Конечно, здесь налицо черты детскости, как и в «Сеятеле». «Я с вами больше не играю» («Литературный критик» № 4, 1936, стр. 21 и 27).

Неверным является утверждение критика, что Пушкин тут выразил лишь личную обиду. «Лорд Байрон был того же мнения; Жуковский то же говорил» («Разговор книгопродавца с поэтом»).

В стихотворении о сеятеле, который вышел до зари, была выражена историческая трагедия гениев XVIII в., которые верили, что они посеяли семена «свободы, равенства и братства», а вззошли те же «бичи, темницы, топоры». Они ждали прихода Эмиля, но вместо Эмиля Руссо пришел лавочник, полный «глупости и злобы». В этом стихотворении Пушкина была выражена скорбь и боль, близкие Байрону, немецким романтикам, Стендалю и многим другим лучшим современникам Пушкина — на Западе, — боль всех тех, кого столь поразил контраст между надеждами кануна великой буржу-

вать, что Пушкин полон был «горячей любви к родине и великому русскому народу». Верно также, что Пушкину чужд был «барский европеизм» и «барски европейское» третиование России, как верно и то, что стихотворение «Свободы сеятель пустынный» — образец поэтического сарказма — проникнуто большой горечью.

Неверно только одно, — и это в данном случае основное, — ято стихотворение «Свободы сеятель пустынный» будто бы адресовано русскому народу. Кто и когда давал русскому народу александровских лет «дары свободы»? Когда это русский народ показал, что он не ценит свободы? Какими такими погрешками Романовы разукрашивали ярмо, которое они надевали на народ?

Все это можно было сказать только о западных странах, которые свергли вековое ярмо феодализма, но тут же дали надеть на себя новое, двойное ярмо: королей и банкиров.

Значение стихотворения «Свободы сеятель пустынный» тем больше, что в нем выражены горечь и обида не за русский народ, не знавший еще свободы, а за потерявшие свободу народы Европы, за труды «сеятелей XVIII века,

азной революции во Франции и действительностью дней Реставрации.

Отсюда никак не следует, что все эти писатели сохранили «черты детскости».

Кстати, в той же статье В. Александров пишет, что чернь для Пушкина «это никоим образом не господствующая социальная верхушка, — не «светская чернь». Не к крестьянству обращались дворянские революционеры со своей пропагандой; не в эти борозды бросал семена сеятель, следовательно и нечего было на крестьян обижаться. Чернь здесь — те круги, та общественность того времени, которой адресованы были вольнолюбивые стихотворения Пушкина» (стр. 25—27).

К кому же Пушкин обращал свои вольнолюбивые стихи? К той дворянской молодежи, из среды которой выходили Онегины и Ленские или даже Езерские («Родословная моего героя»), к тем городским разночинцам, к которым принадлежал Евгений («Медный всадник»). Так они-то, оказывается, для Пушкина — чернь, они-то для Пушкина — стада, которых должно «резать или стричь», им-то Пушкин говорит: «Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас!» Нет, адресат — другой: это — западная «демократия» «в ее отвратительном эгоизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве», в России — это «светская чернь», это почитатели Бенедиктова, но никак не «та общественность того времени, которой адресованы были вольнолюбивые стихотворения Пушкина».

за жертвы двадцатипятилетней революции, которая привела лишь к изменению формы рабства»¹.

По отношению к народам России этот упрек был бы несправедлив. Об этом свидетельствовал сам Пушкин, когда он спустя шесть лет после «Поэта и толпы», в дни особого разгула николаевской реакции, писал о поработанном Кавказе:

Так буйную вольность Законы теснят,
Так дикое племя под Властью тоскует,
Так некогда вольный Кавказ негодует,
Так тяжкие цепи его тяготят.

Настроение стихотворения «Свободы сеятель пустынный» было определено опытом западных революций.

Но «поправел» ли Пушкин в результате этого опыта? Пришел ли он к переоценке задач поэта? Отвернулся ли он от народа? Углубился ли он в безысходную скорбь? Именно это утверждали в течение почти трех четвертей века реакционные истолкователи Пушкина. И как они клеветали на него!

Драма сеятеля не в том, что он делает вообще ненужное дело, а в том, что «вышел рано, до звезды». Пушкин в 1827 году после поражения декабристов пишет:

Я гимны прежние пою...
(«Арион».)

Проповедь верности «гимнам прежним», иначе говоря, идеям социальной борьбы, составляет сущность обращения Пушкина к «Поэту». Он противопоставляет брани толпы суд поэта над своим произведением не потому, что толпа не разбирается в тонкостях искусства и что художественный вкус у толпы низкий. Он защищает от толпы не одну форму, но и содержание своего искусства².

Речь идет не о какой-то самодовлеющей, недоступной толпе красоте, а о правдивости и искренности поэта, о плодах «любимых дум».

Что защищает поэт от хулы толпы, что ему дороже дешевой и быстро преходящей популярности?

Творческая самостоятельность и независимость, «сво-

¹ Б. Мейлах. Наследие Пушкина и социалистическая культура. «Красная новь» № 1, 1937, стр. 115.

² Взгляд Пушкина на соотношение формы и содержания достаточно четко выражен в оставшейся незаконченной статье «О русской литературе, с очерком французской», где он пишет: «Малерб ныне забыт подобно Ронсару. Сии два таланта истощили силы свои».

бодный ум», правдивость и искренность «любимых дум», действенное служение и активная гражданственность, «подвиг благородный», призывная жертвенность, «алтарь, где огонь горит» поэта, труд неустанный над усовершенствованием плодов «любимых дум», неумолимая строгость самооценки — вот заветы Пушкина поэту, вот что делает «взыскательного художника» «высшим судом» над своим творчеством.

Вспомним сейчас временную последовательность стихотворений Пушкина о поэте и его задачах:

«Свободы сеятель пустынный» — конец ноября 1823 г., «Разговор книгопродавца с поэтом» — 26 ноября 1824 г., «Пророк» — январь — первая половина сентября 1826 г., «Арион» — 16 июля 1827 г., «Поэт» — 15 августа 1827 г., «Поэт и толпа» — январь — первая половина декабря 1828 г., «Поэту» — 1 августа 1830 г., «Эхо» — 1829 г. — сентябрь 1831 г.

В первом стихотворении: «Свободы сеятель пустынный» — обида за потерянный труд сеятеля, боль, что народы опять примирились с ярмом и покорно его несут, но в то же время признание, что труд сеятеля пропал лишь потому, что он «вышел рано, до звезды», и, стало быть, вера, что когда звезда взойдет, то взойдет тогда и «живительное семя», которое сеятель бросал «в порабощенные бразды».

В 1824 году в «Разговоре книгопродавца с поэтом» те же жалобы на равнодушие света к его слову:

Я всем чужой...
Какое дело свету!¹

в борении с усовершенствованием стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления» («Пушкин — критик», стр. 334). Для Пушкина совершенное мастерство неотделимо от адекватного выражения «мысли, истинной жизни» слова.

¹ Стоит отметить, что в «Разговоре книгопродавца с поэтом» слово «свет» для Пушкина является синонимом черни. Он прославляет удел поэта, который

Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!

Для него слава —

Гоненье ль низкого невежды?
Иль восхищение глупца?

Поэт готов даже отказаться от музыки во имя свободы, во имя независимости от света. Слово «свобода» употребляется в данном случае не в смысле торжества нового социального порядка. Поэт уходит от искусства не затем, чтоб отдаться социальной борьбе. Не об этом здесь речь. Поэт отстаивает свою независимость от «света», «черни» тем, что перестает творить, ибо, вынужденный выслушивать суд светских глупцов и невежд, он тем самым делает свою музыку зависимой от этих недостойных судей.

Стало быть, «Разговор книгопродавца с поэтом» содержит в себе не утверждение эстетизма и индивидуализма, а своеобразную форму защиты своей поэзии от враждебных ей реакционных сил.

Совершенно естественно, что Пушкин через два года после этого, в дни жестокой расправы с декабристами, не ограничивался тем, что защищал свою свободу отказом от творчества. Нет, в эти дни Пушкин призывает:

Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Пушкин тогда мужественно заявляет Николаю, что, будь он в Петербурге 14 декабря, он оказался бы на Сенатской площади.

В июле 1827 года он заканчивает «Арион», где заявляет: «Я гимны прежние пою...»

Через месяц он прославляет поэта, который, будучи призван «к священной жертве Аполлона», «не клонит гордой головы».

Но уже в 1828 году он закончил стихотворение «Поэт и толпа» словами поэта:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

В этих словах усматривали утверждение «искусства для искусства». На самом деле то лишь своеобразная самозащита против «черни» в условиях европейской реставрации и николаевской реакции.

Здесь еще раз приходится вернуться к вопросу, кто та чернь, которую Пушкин так хулит.

Это не народ в целом, которому большое искусство

всегда служит и который всегда чтит своих поэтов и жадно прислушивается к их слову.

Чернь — это «народ непосвященный» «хладный и надменный». Это те, кто «малодушны, коварны, бесстыдны, злы, неблагодарны». Это «сердцем хладные скопцы, клеветники, рабы, глупцы».

Все это список тех пороков, которые Пушкин находил в «свете» или на иной лад в западной так называемой «демократии» с «ее отвратительным эгоизмом, жестокими предрассудками и нестерпимым тиранством».

Этот «свет», эту «демократию» «не оживит... лиры глас». Они глухи к звукам сладким и молитвам. Они во власти житейских волнений и корысти. Сами их битвы, должно быть, продиктованы лишь мелкой корыстью; отсюда также сближение житейских волнений, корысти с битвами. До всего этого поэтам нет дела. Не для этого они рождены.

Стихотворение «Поэт и толпа» имело характер лишь такого протеста Пушкина против того, что «наш век торгаш», ибо меньше чем год спустя Пушкин пишет свое «Эхо». В нем он прославляет поэта за то, что он на все «шлет ответ», за его отзывчивость и чуткость к социальным явлениям. «Эхо» является органическим продолжением «Поэта» и «Ариона». Пушкин продолжает видеть задачу поэта в том, чтобы «глаголом жечь сердца людей». Отсюда последнее обращение к «Поэту» (1830), которое является утверждением высокого назначения поэта, глубокой содержательности и общей значимости «звуков сладких и молитв».

Высокое мастерство, которого добивается «взыскательный художник», это — совершенные плоды «любимых дум». Их рождает лишь «свободный ум». А в совершенствовании плодов этих «любимых дум» заключен «подвиг благородный». Высокое мастерство неотделимо, таким образом, от глубокой идейности, духовной независимости и искренности поэта.

Чуткость «Эхо», присущая поэту, заставляющая его всем проникаться и все познавать, моральное беспокойство пророка, верность Ариона «гимнам прежним», гимнам борьбы и свободы, жажда «сеятеля» творчески оплодотворить борозды, в которые он бросает семена, постоянная готовность к «священной жертве Аполлону», вечное

стремление к совершенству, вне которого труд поэта перестает быть «подвигом благородным», — все это делает поэта высшим судьей своего труда.

Но это возможно только тогда, когда «свободный ум» поэта включает в себя весь прошлый опыт человечества, когда его труд покоится на всей предшествующей ему поэтической культуре, когда его «любимые думы» — думы о всечеловеческом, думы о прошлой судьбе народов мира, о их грядущих путях.

И в этом великий гуманизм Пушкина. В этом его всемирность и всечеловечность, позволившие ему, — гению русского народа, — поднять до таких вершин образы величайших гениев западных народов. Творя «свой высший суд», он имел право сказать себе: я доволен.

Во всемирности и всечеловечности гуманизма Пушкина — глубокий смысл всех его произведений, посвященных мировой культуре.

«СЦЕНА ИЗ «ФАУСТА»

«Сцена из «Фауста», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Анджело», «Египетские ночи», «Сцены из рыцарских времен» — вот серия произведений Пушкина, в которых им по-новому воссозданы основные мотивы и образы мировой литературы.

Галлереей вековых образов, от Прометея до Фауста, мировая литература осветила те конфликты, которые всегда волновали человечество. Все писатели, разрабатывавшие эти мотивы, обычно отправлялись от какого-то первоначального сюжета или положения, ставшего каноническим. Во всех произведениях о Прометее речь идет о похищении Прометеем огня и о наказании за нарушение им воли Зевса. Во всех книгах о Дон-Кихоте ему сопутствует Санчо-Панса, который, служа ему, несет в себе иное, отличное от Дон-Кихота, начало. Но особым характером развития сюжета и раскрытия данного положения каждый писатель, разрешая по-своему данную проблему, вносил свое в трактовку данного образа, данного конфликта, в интерпретацию данной человеческой страсти.

Сюжетное «что» — в основном — общее для всех произведений, посвященных Прометею, Дон-Кихоту, Дон-Жуану, Гамлету, Скупому, Каину, Фаусту. Они отличаются друг от друга не столько описанием того, что происходило, сколько рассказом о том, как и почему это происходило.

Новый характер изображения и новая мотивировка всего поведения и переживаний героев определяли новое содержание произведений.

Новое содержание давало каждый раз свой ответ на проблемы Дон-Кихота и Гамлета, Дон-Жуана и Скупого, Прометея и Фауста.

В особенностях каждого из этих образов сказывалась всегда породившая его эпоха. Но чем полнее в образе находила свое выражение эпоха, тем большим шагом вперед в раскрытии и углублении образа становилось посвященное ему произведение, тем больше было его последующее значение для человеческой культуры.

«Сцена из «Фауста», как и «маленькие трагедии» Пушкина, вырастает из всего его творческого опыта. В них в такой же степени опыт эпохи, голос российской действительности, как в «Евгении Онегине» или «Медном всаднике». Но именно потому, что в них Пушкин с таким мастерством и такой глубиной выразил трагедию своей эпохи, неразрешенные конфликты своей родины, эти образы получили новое наполнение и стали дальнейшим этапом в постановке и разрешении тех проблем, которые волновали до Пушкина творцов «Фауста», «Дон-Жуана», «Скупого».

Когда Пушкин создавал свою «Сцену из «Фауста», он уже имел перед собою «Фауста» Гете, и он отправлялся в своей трактовке Фауста от этого шедевра, игнорируя догетевские разработки легенды о докторе Фаусте.

«Фауст» — это жажда знаний и жажда счастья, стремление к полному знанию, как пути к совершенному счастью, к торжеству человеческой воли и разума, утверждение примата действия, как источника мысли, творческого слова, разумного человеческого благополучия.

В первых словах Фауста — сомнение в способности человека к познанию, скорбное разочарование в силе человеческого разума, покорность перед потусторонней силой, которая одна только способна раскрыть человеку «тайнства природы», готовность сбросить бремя жизни и уйти в небытие, ибо жалок удел человека.

В последних его словах — гордая радость творца, мудрого обновителя жизни, — борца, личная радость которого в счастье коллектива.

Гордый торжеством своего разума и воли, Фауст освободился от своих сомнений, осознал, что жизнь полна смысла и цели и что счастье в достижении этой цели, в радости для всех:

Жизни годы

Прошли не даром; ясен предо мной

Конечный вывод мудрости земной:

Лишь тот достоин жизни и свободы,

Кто каждый день за них идет на бой!

Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной
Дитя, и муж, и старец пусть ведет,
Чтоб я увидел в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ.
Тогда сказал бы я: мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой,
И не смело б веков течение
Следа, оставленного мной.
В предчувствии минуты дивной той
Я высший миг теперь вкушаю свой.

(Пер. Холодковского.)

В «Сцене из «Фауста» у Пушкина нет речи о всех этих столь характерных для гетевского Фауста настроениях. Основной мотив в сцене Пушкина — скука, разочарование. Фауст Гете ждет того мига счастья, когда он воскликнет:

Мгновенье, прекрасно ты, продлись, постой!

Фауст Пушкина томится потому, что все его желания давно исполнены. Ему неизвестно больше ни одно желание, исполнение которого могло бы увлечь и на миг заставить забыть скуку жизни.

Хитрый всезнающий Мефистофель у Гете со спокойной уверенностью говорит:

Ты в краткий час, среди видений
Получишь больше наслаждений,
Чем в целый год обычных дней.
Ни песни духов бестелесных,
Ни дивный ряд картин чудесных
Не будет сном волшебных чар;
Ты будешь тешить обонянье
И вкус, и даже осязанье —
Все, все тебе доставляю в дар.

У Пушкина Мефистофель на жалобу Фауста:

Мне скучно, бес...

беспомощно отвечает:

Что делать, Фауст?
Таков вам положен предел,
Его ж никто не преступает.
Вся тварь разумная скучает...
И всех вас гроб, зевая, ждет.
Зевай и ты.

Жизнь, вселенная лишены цели и смысла. Все разумное обречено на тоску. Мефистофель вынужден поэтому признать, что не в силах развлечь Фауста. Ни одно осуществленное Мефистофелем желание никогда не давало и никогда не даст Фаусту счастья. Мефистофель жалуется:

Я мелким бесом извивался,
Развеселить тебя старался,
Возил и к ведьмам, и к духам,
И что же? всё по пустякам.
Желал ты славы — и добился,
Хотел влюбиться — и влюбился.
Ты с жизни взял возможную дань,
А был ли счастлив?

Фауста раздражает самое упоминание о возможном счастье. Ничто не может ему дать и никогда не давало не только счастья или забвенья, но простого освобождения от скуки.

Он скучает, потому что всегда во власти размышлений.

Когда красавица твоя
Была в восторге, в упоенье,
Ты беспокойною душой
Уж погружался в размышленье
(А доказали мы с тобой,
Что размышленье — скуки семья).

Великий тайновед Мефистофель изобличает горечь и скуку размышлений, которым Фауст предавался... «в такое время, когда не думает никто»:

Ты думал: агнец мой послушный,
Как жадно я тебя желал!
Как хитро в деве простодушной
Я грезы сердца возмущал!
Любви невольной, бескорыстной
Невинно предалась она...
Что ж грудь теперь моя полна
Тоской и скукой ненавистой?..
На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслажденьем,
С неодолимым отвращеньем...

Тоскующий, разочарованный герой, пресыщенный, не находящий ни в чем радости, жаждущий лишь развлечься и забыться, но отчаявшийся в возможности забыться, герой, вечно рефлектирующий, вечно размышляющий, неустанно анализирующий все свои переживания, герой, способный всегда наблюдать со стороны за самим

собой, эгоист, чуждый раскаяния, угрызений совести и равнодушный к моральным оценкам, — таким Фауст себя показывает в сцене Пушкина.

Отсюда легко прийти к выводу, что Пушкин дал в этой сцене не вариацию Фауста, а скорее вариацию Чайльд-Гарольда, что его Фауст сродни Рене Шатобриана, Адольфу Бенжамена Констана или «сыну века» Альфреда де-Мюссе.

Уже с самого начала своей трагедии Гете показывает Фауста прославляющим счастье борьбы и подвига:

Завиден жребий благодатный
Того, кто, славу заслужив в бою,
С победою встречает смерть свою.

У пушкинского Фауста мысль о борьбе никогда не возникает.

Это опять-таки черта давно разочаровавшегося в социальной борьбе «сына века», всецело поглощенного личными страстями и переживаниями, погруженного в свое «я».

С образами Байрона, в частности с Манфредом — этим философски углубленным Чайльд-Гарольдом — роднит Фауста и его отношение к знанию, к мысли.

Фауста Гете томит бессилие его мысли, ограниченность его знаний. Он в действии видит путь к разрешению всех сомнений. Дело оплодотворяет мысль:

Написано: «В начале было Слово...»
Я напишу, что «мысль всему начало», —

рассуждает вслух Фауст. Но он знает, что и так сказать было бы неверно: мысль сама по себе творить и действовать не может. Она не первоисточник. Она нечто производное. Фауст поэтому продолжает:

Не сила ли начало всех начал?
Пишу и вновь я колебаться стал,
И вновь сомненья душу мне тревожат,
Но свет блеснул, и выход вижу я:
В деянии начало бытия.

Не мысль, а дело начало всему и в том числе и знанию. И именно потому гетевский Фауст так ценит знание.

Фауст Пушкина свободен от мук незнания. Он пресыщен знанием, не давшим ему ни радости, ни счастья.

Опыт привел его по существу к убеждению в справедливости слов Эклезиаста: «Больше знаний—больше скорби».

Слова Фауста в сцене Пушкина

В глубоком знанье жизни нет, —
Я проклял знаний ложный свет...

вызывают в памяти горькие слова Манфреда: «Философия самая пустая из всех сует, бессодержательнее только слово, лишь термин школьный». (Действие III, сцена I.)

Точно так же разочарование Фауста Пушкина в славе и в «мирской чести» кажется родственным разочарованию Манфреда, который

Стремился в юности к высоким целям,
Дух человечества хотел усвоить,
Стать просветителем народов, вверх
Подняться с тем, чтоб пасгь, быть может,
Но так упасть, как горный водопад,
Который, пенясь, с круч несется в бездну,
Спускаясь вниз туманными столбами
И облаком взлетая снова к небу
И вновь на земаю падая дождем,
Там успокоиться, но все прошло...
Ошибся я в мечте
.
Не мог я укротить своей природы.
Кто хочет власти, тот служить и льстить
Везде быть вечно наготове должен,
Ходячей ложью быть, чтоб стать могучим
Среди людей: да, такова толпа
.
Жизнь претит моей природе.

(Действие III, сцена I, пер. Д. Цертелева.)

И все же Фауст Пушкина — не вариация на тему «сын века». «Сцена из «Фауста» — это момент в дальнейшем опыте Фауста Гете.

Создатели всех великих и малых «скорбников» первой трети XIX века делали ответственной за опустошенность, эгоизм и антисоциальность своих героев эпоху — буржуазию с ее расчетливостью и трусостью, аристократию с ее ложным внешним блеском, ненавистные им политические порядки, мироздание, материалистов и просветителей XVIII века, политическую экономию, критическую философию, самого бога и его злобствующего прислужника — чорта, но только не своих героев. Своими героями они

любовались. В них они видели выразителей «мировой скорби». Они всегда сочувствовали переживаниям своих героев. Нельзя сказать даже, что они все им прощали, ибо не нуждается в прощении тот, кому дано судить мир, а эти «скорбники» были поставлены их творцами в качестве судей мира. Сама их скорбь была следствием сурового, неумолимого и безапелляционного приговора, который они вынесли жалкому миру — источнику их разочарований и отчаяния.

Пушкинский Фауст заражен болезнями «скорбников». Но Пушкин отнюдь не обнаруживает по отношению к нему восторга или по крайней мере сочувствия поэтов «мировой скорби» своим героям. Пушкин скорее осуждает его, несколько издевается над ним и тем самым не приемлет его. Это сказывается в заключительных репликах Фауста и Мефистофеля.

Фауст.

Что там белеет? Говорк.

Мефистофель.

Корабль испанский трехмачтовый,
Пристать в Голландию готовый:
На нем мерзавцев сотни три,
Две обезьяны, бочки злата,
Да груз богатый шоколата,
Да модная болезнь: она
Недавно вам подарена.

Фауст.

Всё утопить.

Мефистофель.

Сейчас.

Фауст, который от раздражения, от скуки, от досады на бессилие Мефистофеля развлечь его посылает Мефистофеля топить корабль, превращается из скорбного судьи мира в его трагически-ограниченного соучастника.

Но для Пушкина опустошенность и разочарование, скука и бесцельное трагическое метание Фауста не являются его сущностью. Все это лишь один момент в Фаусте. Пушкин не противопоставляет гетевскому толкованию Фа-

уста своего толкования. Он дополняет Гете, дает еще один трагический этап на пути Фауста. Отсюда и название этого произведения: «Сцена из «Фауста» или даже, как оно было озаглавлено в первом издании в 1828 году, «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем».

В противоположность «Сцене из «Фауста» Пушкин в «Скупом рыцаре» и «Дон-Жуане» дал новую концепцию этих образов, противопоставив ее всем существовавшим до него концепциям. Отсюда и название этих произведений — «Скупой рыцарь», «Каменный гость».

Пушкин высоко ценил «Фауста» Гете, ставил его выше не только всех Адольфов и Рене, но и образов Байрона.

В статье «О сочинениях П. А. Катенина» Пушкин, вспоминая «Ленору» Бюргера, пишет, что «она была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем «Манфреде» сделал с Фаустом: ослабил дух и форму своего образца».

Пушкин неизменно восстает против снижения Фауста. Он считает, что даже Манфред, это наиболее трагическое выражение опустошенного и рефлектирующего «сына века», сужает образ Фауста. Сопоставлением «Манфреда» Байрона и «Фауста» Гете Пушкин пользуется для изобличения всяческих литературных упрощений и искажений.

О несоизмеримости образов Байрона с образом Фауста, как и вообще Байрона с Гете, Пушкин говорит неоднократно. В своих «Мелких заметках» Пушкин писал: «Фауст тревожил воображение Чайльд Гарольда. Два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии и оставался хром, как Яков. Байрон терпел поражение потому, что он в отношении к Гете становился лишь плохим подражателем. Байрон, столь оригинальный в Чайльд Гарольде, в Гяуре и в «Дон-Жуане», делается подражателем, коль скоро вступает на поприще драматическое. В Манфреде он подражал Фаусту, заменяя простонародные сцены и субботы — другими, по его мнению благороднейшими; но Фауст есть величайшее создание новейшей поэзии точно так же, как Илиада — памятник классической древности».

К этому «величайшему созданию поэтического духа» Пушкин присоединил новую страницу, где кризис Фауста

по-особенному заострен. И у Гете Фауст во время своего плена у Мефистофеля переживает моменты глубочайшего разочарования, погруженности в эгоистически-личное, моменты не только тоски, но и скуки.

Дело не в том, что Гете недостаточно полно обрисовал момент такого кризиса Фауста, а Пушкин дополнил Гете. Значение сцены Пушкина — в ином характере раскрытия самого кризиса.

В ней Фауст обогащен опытом Манфреда и Каина, опытом «сына века». Это — Фауст, познавший все муки разочарования и весь ужас опустошенности современников Байрона и Пушкина. Так Пушкин углубляет кризис Фауста и выражает его с наибольшей полнотой. И в этом отрицательный смысл «Новой сцены между Фаустом и Мефистофелем».

Но по самому характеру показа кризиса Фауста сцена направлена против всех великих и малых тоскующих Манфредов и скучающих Чайльд-Гарольдов. Поэт знает то, чего не знали они. В этом было ее положительное значение.

Сюжетно тема Фауста связана с концом средневековья. Известно, что первая книга о Фаусте относится еще к концу XVI века. Но ни для Гете, ни для Пушкина Фауст не был исторической трагедией. Фауст был как бы их современником. Мало того, муки Фауста, все проблемы Фауста были для Гете и для Пушкина проблемами их века, выросли из всего современного им опыта. Они этим опытом углубляли образ Фауста.

Поколения средневековых мучеников науки, как доктор Фауст, провели свои дни, не зная радости, в поисках философского камня, в разгадывании по движению светил судеб человеческих, в познании тайн природы. Но уже в первые века новой истории астрологи, алхимики стали синонимами людей, которые ищут там, где ничего не положено, синонимами ученых чудаков и схоластов.

Когда магистр и доктор Фауст с великой скорбью говорил:

Не умней я стал в конце концов,
Чем прежде был, —
Глупец я из глупцов.
И вижу все ж, не дано нам знанье...
Напрасно истины ищу...

то этими словами он выражал (или мог выразить) тревогу всех тех поколений мучеников средневековой науки, которые к концу дней своих узнавали о своем бессилии вырвать у природы ее тайны, о нелепости своих надежд осчастливить человечество (или человека) при помощи алхимии, или астрологического гадания. Вот эта трагедия ученого конца средневековья делала образ Фауста столь подходящим объектом для выражения сложных проблем трагедии Гете и Пушкина.

Этот образ у Гете наполнился новым художественным и философским содержанием, которое отражало новый социально-исторический и философский опыт. «Фауст» Гете включал уже опыт больших побед рационализма, просвещения, немецкой критической философии, всей современной Гете науки. Но он включал в себя также все те разочарования, которые принесла с собой французская революция, закончившаяся победой буржуазии, и, в частности, все разочарование немецкого народа, оказавшегося бессильным совершить буржуазную революцию. Фауст заканчивает свой жизненный путь торжеством веры в человеческое творчество и в счастье человечества, достигнутое в результате этого творчества. Но уже в начале XIX века, когда Гете работал над второй частью «Фауста», он в своей незаконченной трагедии «Пандора» сделал Прометея лишь выразителем утилитарного начала, отказав ему в каком-либо интересе к философии, искусству, лишив его способности подняться до тех больших обобщений в области мысли, которые вырастают из большого дела.

Это снижение образа Прометея в «Пандоре» сравнительно с тем, как этот образ был намечен Гете в его тоже незаконченной, начатой в дни «бури и натиска» трагедии «Прометей», было продиктовано разочарованием Фауста в силу человеческого разума, в способности человечества добиться счастья, устроить свою судьбу¹.

Однако, если основным для всей эпохи Гете было не столько сомнение в достигнутом, сколько стремление к обновлению мира, то основным для эпохи, когда складывался Пушкин, а тем более для дней, когда Пушкин писал свою «Сцену из «Фауста», было именно разочарование, пессимизм, неверие. Это разочарование породило на Западе байронизм, всю литературу мировой скорби, сделав ти-

¹ Подробнее об этом см. мою книгу «Вековые образы», глава: «Гете о Прометее».

пическим явлением действительности опустошенного, скупающего, эгоистически-индивидуалистического «сына века». Печать этого опыта лежала и на всем творчестве Пушкина. Когда поэт опубликовал «Сцену из «Фауста», разочарование его безмерно осложнялось трагедией декабризма, торжеством Николая I.

Но Пушкин не стал пессимистом. Пессимист — не тот, кто не создает себе иллюзий насчет размеров понесенного поражения, а тот, кто, видя покрытое тучами небо, думает, что за тучами никакого солнца нет. Такой пессимизм характеризовал всех тех, кто болезнь века провозглашал извечной и неизлечимой болезнью человечества. Скорбь, вызванную определенными историческими причинами, они возвели в мировую скорбь. Пушкин ни на одном этапе своего развития и своего творчества не принадлежал к лагерю «скорбников». Он знал, что это — болезнь века. В самые мрачные дни николаевской реакции он с глубокой верой заявлял декабристам: «Не пропадет ваш скорбный труд и дум высокое стремление». Он был глубоко убежден, что «на обломках самовластья напишут наши имена». Поэтому-то он так высоко возносил над Байроном Гете, над «скорбником» Манфредом — Фауста. Великий реалист Пушкин заставляет Фауста остро и до конца пережить болезнь своей эпохи — глубокое разочарование, одиночество, скуку, погруженность в индивидуалистические переживания, пресыщенность, рефлексию, безнадежность. Но тем самым он делает Фауста соучастником борьбы за преодоление этого кризиса. Настроения пушкинского Фауста характерны для любого «сына века». Но если «сын века» де-Мюссе целиком исчерпывается этими настроениями, то для Фауста они лишь момент в его жизни, и прав был поэтому Белинский, когда по поводу этой сцены писал: «Это только кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего. Та же рефлексия, то же размышление, которые теперь отравляют полностью все наши радости, должны быть впоследствии источником высшего, чем когда-либо, блаженства, высшей полноты жизни. Но горе тем, кто является в эпоху общественного недуга! Общество выздоровеет, а те люди, в которых выразился кризис его болезни, навсегда могут остаться в разрушающем элементе жизни».

Пушкин дал Фауста в эпоху тяжелого общественного недуга. Эта эпоха заставила Фауста так тяжело пережить

общий кризис. Но не все, пережившие этот кризис, обречены, по мнению Пушкина, на то, чтобы навсегда «остаться в разрушающем элементе жизни». От их силы, от характера их разума и воли зависит не только их выздоровление, но и борьба за излечение всего общественного организма от этого недуга. Фауст принадлежит к тем, кто в самом кризисе найдет впоследствии «источник высшего, чем когда-либо, блаженства, высшей полноты жизни». Он не погибнет под тяжестью этого кризиса. Фаустовский дух восторжествует.

Такая интерпретация «Сцены из «Фауста» подтверждается характером и развитием у Пушкина всех тех его образов, которые порождены непосредственно его эпохой, русской и западной действительностью первой трети XIX века.

Огромные социальные потрясения и разочарования на Западе и в России поставили в центре литературы два образа: своевольного героя и разочарованного, отчаявшегося, разуверившегося во всяких идеалах пессимиста и индивидуалиста, бегущего из общества. Наиболее общим выражением пессимизма был Чайльд-Гарольд. Первый образ — своевольного героя — наиболее ярко дал тот же автор «Чайльд-Гарольда» в своих романтических поэмах, где

. 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.

Эти два образа, в которых «отразился век», заняли центральное место в творчестве Пушкина.

В «Цыганах» Пушкин дал такого своенравного, бегущего от культуры индивидуалиста. Намного выше Алеко Пушкин ставит старика-цыгана, который мудро сознает, что «чредою всем дается радость». Во имя правды, радости и свободы для всех старик со словами: «Ты для себя лишь хочешь воли» изгоняет Алеко из табора.

Пушкин заключает поэму «Цыганы» словами:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!
И под изданными шатрами

Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

В этих строках Пушкин отвергает столь распространенное тогда во всей европейской литературе противопоставление «природы бедных сынов» с их мнимой цельностью и мнимым счастьем — цивилизации, городу. Пушкин утверждает общность судеб «природы бедных сынов» и людей, отягченных культурой, бессельность бегства от города и цивилизации. Вся поэма является отрицанием индивидуализма и асоциальности. «Цыганы», стало быть, — осуждение Фауста, такого, каким он показан в «новой сцене» с Мефистофелем, поскольку и Фауст там «для себя лишь хочет воли».

Еще больше, чем Алеко, близок пушкинскому Фаусту Евгений Онегин.

Как Фауст, Евгений Онегин мог бы пожаловаться Мефистофелю: «мне скучно, бес». Мефистофель при этом оказался бы столь же бессильным развлечь Онегина, доставить ему минуту радости, как он бессилен освободить Фауста от скуки. Но известно, с какой беспощадностью Пушкин изобличил эгоизм и разочарование Онегина и как заставил его капитулировать пред Татьяной, пред ее высоким чувством долга и чести.

«Цыганы», «Евгений Онегин», выросшие из русской действительности, являются не только изобличением пороков русского «сына века», но и опровержением «байронизма», всей литературы «мировой скорби», всех Рене и Адольфов.

Они разрешают задачу, поставленную в «Сцене из «Фауста», — показ болезней эпохи и изобличение роковых пороков тех людей, кто отдает себя во власть этих недугов.

В «Сцене из «Фауста» показан Фауст в тот момент, когда он отдает роковую дань этим страшным недугам своей эпохи. Фауст не знает счастья, его радости всегда отравлены, потому что он ищет счастья только для себя, а не для мира. Фауст опустился до уровня тех, кого Пушкин так осудил словами: «двуногих тварей миллионы для нас орудие одно».

Вот почему он мог лишь прийти к убеждению, что если

и надо что-нибудь сделать, то «всё утопить», ибо все новое, что привез с собой корабль истории из своего великого плавания, это —

...мерзацев сотни три,
Две обезьяны, бочки золота,
Да груз богатый шоколата,
Да модная болезнь...

То, что даже и Фауст так поддается недугам эпохи, лишь доказывает, насколько эти недуги глубоко вьелись в организм общества, насколько опасен и глубок кризис.

Но то, что и Фауст, поддавшийся этому недугу, становится по существу столь ничтожным, превращается, как выразился Белинский, в «какого-то пресытившегося гуляку, которому уже ничего в горло нейдет, un homme blasé», показывает, насколько ничтожны все современные «скорбники», как бы они ни прикрывались философскими монологами Манфреда и Каина, как бы они ни драпировались в черные плащи чайльдгарольдовской «мировой скорби».

Так выступает отмеченная нами выше двойная направленность «Сцены из «Фауста».

Но является ли для Пушкина эта опустошенность Фауста временной? Не должна ли эта сцена заставить нас усомниться в гетевском завершении образа Фауста? Не является ли заключительный монолог Фауста Гете лишь одной из неизжитых иллюзий XVIII века, наивным пережитком упований этого легковверного века, который мнил себя скептиком? Не разуверился ли Фауст навсегда в возможности существования «свободного края, свободного народа», в желанности торжества этой свободы?

Может быть, вернее предположить, что, пройдя через опыт этой «новой сцены», Фауст навсегда потерял веру в возможность такого мгновенья, которому он сказал бы:

...прекрасно ты, продлись, постой!

Не предопределен ли этой сценой другой финал? Фауст возвращается к тому бокалу с ядом, который он некогда оставил невыпитым, когда раздался звон колоколов и пение хоров, возвещавших «божественную весть святого воскресенья».

Тогда он отвернулся от яда со словами:

Стремиться в черный мир, откуда весть исходит,
Не смею я, туда пути мне нет...

Теперь он знает, что никакая благостная весть ниоткуда не исходит.

Быть может, с той же решительностью, с какой Фауст завершает свою новую встречу с Мефистофелем приказом: «Всё утопить», он осушит и бокал с ядом?

Мы думаем, что нет. Такой вывод был бы в духе «Чатвертона» Альфреда де-Виньи, «Диалогов» Джакомо Леопарди, «Повести сына века» Альфреда де-Мюссе. Но он противоречит всему творчеству Пушкина.

Такое понимание Пушкиным дальнейшей судьбы Фауста исключается не только разработкой в «Цыганах» и «Евгении Онегине» двух основных образов эпохи — образов бегущего от цивилизации Алеко и тоскующего в свете Онегина. Оно опровергается такими стихотворениями Пушкина, как «Демон» и «Ангел», где непосредственно поставлена проблема Фауста и Мефистофеля.

1823 год, когда был написан «Демон», по мнению ряда исследователей, — год, знаменующий новый этап в творчестве Пушкина. Безусловно неверно утверждение, что это начало «поправления» Пушкина. Такого поправления не было ни в 1823 году, как не было его и никогда после 1823 года. Но это год, когда Пушкин особенно остро осознал всю тяжесть поражений, нанесенных реакцией народам Запада. В ноябре 1823 года он пишет, но не публикует свое — уже цитированное — стихотворение «Свободы сеятель пустынный».

На Западе, да и в дооктябрьской России, политические разочарования неоднократно вели к философскому пессимизму. В особенности это имело место на Западе в годы Реставрации. И у Пушкина, надо думать, стихотворение «Свободы сеятель пустынный» было теснейшим образом связано с одновременно написанным стихотворением «Демон». Стихотворение «Свободы сеятель пустынный» написано в конце ноября 1823 года, «Демон» в октябре — ноябре 1823 года.

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —

.....
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь, —

.....
Тогда какой-то злобный гений

Стал тайно навещать меня.
Его язвительные речи
Вливали в душу холодный яд.
Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

Все те вопросы, которые питали «мировую скорбь» Манфреда, поставлены. Весь тот яд, который отравил «современного человека», выпит.

И однако все это только искушение «злобного гения», а не убеждение поэта. Все это признано «неистощимой клеветою», а не обнажением действительных ран, изобличением иллюзий.

Имеется Мефистофель, но нет еще Фауста, принявшего все истины Мефистофеля.

«Демон» — это лишь одна из познанных Пушкиным опасных сторон жизни. Но это не вся жизнь. Здесь признание тех пороков действительности, которые порождают этот «холодный яд», делают неистощимой клевету искушителя. Но они еще не ведут к признанию справедливости нигилизма искушителя.

Через два года — в 1825 году — Пушкин пишет «Сцену из «Фауста». Мефистофель овладел душой Фауста. Но на этот раз дистанция между поэтом и его образами еще большая, чем в «Демоне».

В «Демоне», конечно, отражена борьба мефистофельского и фаустовского начала внутри поэта. Мефистофель появляется лишь там, где перед нами Фауст. К Вагнеру Мефистофель никогда не приходит. Но нельзя все же рассматривать это стихотворение только как исповедь поэта. Значимость лирики всегда выходит за пределы субъективности поэта. Лирика всегда отражает какие-то стороны внешнего мира, близкие самому поэту.

Уже в ноябре 1825 года, когда была создана «Сцена из «Фауста», Пушкин начинает писать «Пророка» (закончен в первой половине сентября 1826 г.), который полон социальных страстей, который чужд скуки и разочарования. Демон «на жизнь насмешливо глядел и ничего во

всей природе благословить он не хотел». Пророк — «духовной жаждою томим».

Фауст, для которого «скука — отдохновенье души», мог бы про себя сказать слова пророка:

Как труп, в пустыне я лежал.

Но Фауст не способен больше услышать призыва к возрождению. Он может выйти из своего равнодушия только для того, чтобы приказать: «Всё утопить». Других слов его «уста замершие» уже произнести не могут.

Пророк же, услышав «бога глас», оживает, воспринимает его зов:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Не «всё утопить», а зажечь своим пламенным словом сердца людей — вот в чем «подвиг благородный», который совершает поэт, когда его призывает к «священной жертве Аполлон».

В «подвиге благородном» путь к единственно возможному возрождению того, кто «в пустыне... влачился».

Через год после «Пророка» Пушкин еще раз в стихотворении «Ангел» расскажет о встрече с демоном, с Мефистофелем.

Демон искушал и заражал своим «хладным ядом» юность, для которой «были новы все впечатленья бытия». Своим нигилизмом, тем, что «ничего во всей природе благословить он не хотел», он отравлял «часы надежд и наслаждений тоской внезапной». Иная сейчас была встреча:

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.
«Прости, — он рек, — тебя я видел,
И ты не даром мне сиял:
Не всё я в небе ненавидел,
Не всё я в мире презирал».

«Дух чистый» заставил «дух отрицанья, дух сомненья» отказаться от всеобщего отрицания.

Почти в те же дни июля 1827 года, когда Пушкин писал стихотворение «Ангел», он написал и «Арион».

. ЛОНО ВОЛН
Измая с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик, и пловец!
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою...

Вот источник победы «духа чистого» над «духом отрицания». Вот путь к завершению Фауста после новой его встречи с Мефистофелем, о которой рассказал Пушкин.

Фауст погрузился в бездны мефистофельского отчаяния, потому что в дни Реставрации погиб во всей Европе «и кормщик, и пловец». Но преодолели тяжелый недуг всех «скорбников» все те, кто, как Арион, и после этой катастрофы пел «гимны прежние». Раньше всего преодолел эти недуги сам Пушкин, который после поражения декабристов писал им свое послание «В Сибирь».

Тем самым Пушкин указал Фаусту путь из мефистофельской бездны.

Фауст преодолевает болезни века и, продолжив свой гетевский, фаустовский путь, помогает своим современникам изжить кризис.

«Сцена из «Фауста» не только сознание глубины кризиса века, но и того, что это только кризис века, а не старость и смерть человечества.

«Озлобленный ум, кипящий в действии пустом», будет побежден фаустовским творческим действием, разумной волей и светлой мудростью.

ТРАГЕДИЯ ПОРОЧНОЙ БОРЬБЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ

«Скупой рыцарь»

1830 год — один из плодотворнейших годов творчества Пушкина. В этом году он написал свои «маленькие трагедии», где дал классическую разработку ряда общих для всей мировой литературы тем и мотивов.

В мировой литературе Скупой, Дон-Жуан, Дон-Кихот, Гамлет, как и ряд других вековых образов, были построены на, если можно так выразиться, «гипертрофии» определенной человеческой страсти, на вскрытии роковых последствий такой гипертрофии.

Вера в человека, в добро — прекрасное качество. Но это качество превращается в порок, когда такая вера совершенно заслоняет опыт и превращается в донкихотство.

Без анализа, без критической оценки явлений невозможна ни творческая мысль, ни плодотворное действие. Но когда анализ превращается в гамлетизм, то он убивает волю к действию и парализует мысль; тогда размышления приводят к тому, что «меркнет румянец воли».

Бережливость неотделима от культуры труда и созидания. Она поэтому противостоит расточительству, порку тех, кто не знает труда (и созидания). Но когда бережливость превращается в скупость, она переходит в свою противоположность и затрудняет созидание, и иногда становится даже источником разрушения.

В практике отдельных людей чрезмерное легкоеверие, преувеличенная рефлексия и нерешительность, скупость являются лишь недостатками их характеров, их воспитания. Но когда разбухание этих качеств и страстей стано-

вится типичным явлением, оно отражает какие-то социальные аномалии, какие-то недостатки общественного организма.

Литература реагирует на эту аномалию созданием соответствующих образов.

В эпоху встречи двух миров всегда имеются весьма значительные общественные группы, которые в течение определенного исторического промежутка колеблются между старым и новым миром. Для этих групп характерны тогда преувеличенная рефлексия, сомнения, безволие и нерешительность. В литературе тогда возникает Гамлет, те или иные вариации образа Гамлета, скажем, типа русских «лишних людей».

В литературе не редки были случаи схематизации процессов и переживаний, вырастающих из встречи двух миров.

Вместо образа живого человека, терзаемого указанными страстями и переживаниями, были даны персонификации добродетелей и пороков. Вместо Гамлета выступал скучный резонер. Вместо отзывчивого, чуткого к чужому горю человека — надоедливый христосик.

Скупость, мстительность, ревность, зависть — каждая из этих страстей выступала как единственное чувство, присущее данному образу и делающее его глухим и слепым по отношению ко всем другим чувствам и переживаниям.

Надо при этом помнить, что подобное воплощение этих образов давали лучшие мастера классицизма, сентиментализма — Мольер, Ричардсон или такие романтики, как Гюго, Жорж-Занд, которые, неоднократно прокламируя борьбу против односторонности и рассудочной схематики классицизма, все же часто сами в этом отношении в плену у классицизма.

В «Борисе Годунове» и «маленьких трагедиях» Пушкин сокрушил традиции классицизма, сентиментализма и романтизма в изображении страстей и пороков. Он продолжил и углубил традицию Шекспира. Психологическую глубину Шекспира он сочетал с своей исключительной художественной простотой. Он создал трагедии, подобные шекспировским трагедиям, но освобожденные от ряда таких драматургических и театральных приемов, преувеличенное акцентирование которых сообщает внешнюю, но

чрезвычайно эффективную убедительность односторонней толстовской критике Шекспира.

«Маленькие трагедии» во всей мировой литературе не знают себе равных по своей художественной завершенности. Стерта грань между стихом и прозой. Лакоичность слова, экономия художественных средств, сжатость действия при огромной напряженности конфликтов и страстей, психологическая типичность при исключительной сложности событий и переживаний, — все это результат великого реализма, глубокого гуманизма и безмерной художественной правды и простоты — этих трех основных качеств гения Пушкина.

В заметке «Путешествие В. Л. П.» (1836) Пушкин писал: «Есть люди, которые не признают иной поэзии, кроме страстной или выпренней... Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств, и в ювенальском негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа...

Благоговею перед созданием Фауста, но люблю и эпиграммы etc».

Вот это разнообразие творческих настроений и устремлений проявляется у Пушкина как единство поэта с живой действительностью.

Любовь к живой жизни со всеми ее противоречивыми страстями и многообразием устремлений и побудила Пушкина сделать выбор между Мольером и Шекспиром, когда он создавал свои «маленькие трагедии».

Об этом он рассказал в одной из своих заметок 1834 года.

«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер вложится за женою своего благодетеля — лицемеря; принимает имение под сохранение — лицемеря; спрашивает стакан воды — лицемеря. У Шекспира Лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жесткость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает не-

винность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»

Когда Пушкин писал первую из своих «маленьких трагедий» — «Скупого рыцаря», он имел пред собою «Скупого» Мольера и «Венецианского купца» Шекспира. Бальзак, Гоголь, Диккенс к тому времени не создали еще своих образов скупых. Пушкин отвернулся от «Скупого» Мольера, потому что Гарпагон «скуп — и только», но принял Шейлока, как великого предшественника своего барона, потому что Шейлок не только скуп, но и «сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен».

У Шекспира, у Мольера скупые — купцы. В этом была известная социальная типичность. Одна из основных добродетелей буржуа эпохи накопления была его бережливость, отличавшая его от аристократа, для которого столь же типична была расточительность. Но бережливость накапливающего буржуа переходила в скупость. В известной мере и с некоторыми весьма существенными оговорками здесь сказался общий в истории буржуазии закон: ее мнимые добродетели обернулись подлинными пороками.

Идеологи и апологеты буржуазного общества, создатели английского сентиментального романа и французской нравоучительной драмы XVIII века, показывали буржуа бережливым и милосердным.

Бальзак, разоблачая впоследствии иллюзии XVIII века, убеждал в том, что именно для буржуа, когда они проделывают этапы первоначального накопления, характерна не столько бережливость, сколько скупость. Скупость — типическая черта людей, которые, начав с рубля, к концу своих дней стали обладателями миллионов. Но она менее характерна для тех буржуа, которые, унаследовав сотни тысяч, своей банкирской и фабрикантской практикой превращали их в десятки миллионов.

Однако между скупыми эпохи Бальзака и скупыми эпохи Мольера и Шекспира имеется существенное различие, отразившееся на формировании этого образа.

Скупость в образах Бальзака — в известной степени выражение «старомодности» Горио, Грандэ или Гобсека, их отчужденности от общества, их отрицания и боязни то-

го нового, что идет им на смену и что грозит, как им кажется, свести на-нет все усилия их жизни.

Скупой в дни Шекспира или Мольера это — униженный, еще не признанный человек третьего сословия, для которого деньги — орудие защиты против произвола власть имущих, против надменности тех, кто его столь высокомерно третирует.

Мотив денег играет поэтому такую большую роль у Мольера в показе процесса борьбы молодого буржуа за его новое, равноправное положение в обществе.

Мольеру мало одного материального торжества молодого буржуа над аристократией. Он желает также морального торжества третьего сословия. Поэтому буржуа, унижающийся перед аристократом, «мещанин во дворянстве» — фигура отрицательная. Не для Мольера ситуация Лопакшина, который материально победил Раневскую, но морально побежден ею. Буржуа третьего сословия, человек из народа, для Мольера духовно выше той аристократии, в среду которой он проникает. Поэтому Мольер так жестоко наказывает Журдена («Мещанин в дворянстве») и Жоржа Дандэна за то, что они стремятся деньгами купить свое признание у дворян, морально ниже их стоящих. Поэтому Мольер столь беспощадно осуждает и Гарпагона, для которого деньги — все и который живет единой страстью — преданностью монете.

Буржуа, по убеждению Мольера, должен занять достойное его положение в обществе не потому, что он богат, а потому, что он добродетелен, трудолюбив, честен и обладает известными талантами и способностями, которые доставляют ему богатство.

Скупость для Мольера не является результатом практики накопления. Не одним этим оружием буржуа защищается против унижений и произвола аристократии. Скупость для Мольера прежде всего порок. Гарпагон «скуп — и только». Поэтому Гарпагон является одним из наиболее законченных характеров, где данная страсть выступает как самодовлеющая разрушительная сила. Порочность скупости больше там, где скупость выступает как самоцель, а не как средство.

Здесь пред нами выступает глубочайшее отличие «Венецианского купца» от «Скупого», Шейлока от Гарпагона.

Скупость Шейлока Шекспира — не абстрактный

порок. Это — порок, выросший из необходимости защищаться против чужой, враждебной Шейлоку, его не признающей, его унижающей среды.

Шекспир окружил Шейлока не инноклассовой, а инонациональной средой. Антонио такой же купец, как и Шейлок. Но он не скуп и не мстителен. Он благороден. Ему страшнее потерять доверие Бассанио, чем все свое имущество. Скупость Шейлока объясняется не тем, что он купец, а тем, что он еврей.

Его скупость порождена раньше всего тем, что он, как еврей, незащищен против всех тех, кто унижает его самого, оскорбляет его народ и его религию. Золото его единственная броня против безжалостных и высокомерных обидчиков.

Поэтому неприязнь к Антонио, как к христианину, неотделима у Шейлока от его озлобления против Антонио, как против сильного конкурента:

Его за то так ненавижу я,
Что он христианин; но вдвое больше
Еще за то, что в гнусной простоте
Взаимы дает он деньги без процентов
И роста курс сбивает между нас,
В Венеции.

В другом месте Шейлок говорит Тубалу: «Не будет его в Венеции, никто не станет мешать моей торговле».

Но если Шейлок ждет разорения Антонио, чтобы избавиться от конкурента, то он жаждет его крови, чтобы отомстить ему за свое унижение, как еврея. Шейлок алчет мести за безнаказанное несправедливое надругательство христиан над ним — евреем.

Здесь обычная для Шекспира тонкость мотивировки страстей и поступков и их перехода в другие страсти и поступки, порожденные иными мотивами и переживаниями.

Купец Шейлок ограничился бы лишь разорением своего опасного конкурента. Униженный еврей мечтает о мести.

Шейлок жаден, корыстолюбив, мстителен. Благородные, великодушные, любвеобильные Антонио, Бассанио полны глубокой веры в свое право презирать и третировать Шейлока. Они убеждены, что их отношение к Шейлоку продиктовано только чувством своего достоинства и сознанием своего благородства.

Шейлок саркастически говорит Антонио:

Теперь, как видно, помощь
Моя нужна — ну что ж! Вперед! и вы
Приходите ко мне и говорите:
«Шейлок, нам нужны деньги». Это вы
Так просите, вы, часто так плевавший
Мне в бороду, дававший мне пинки,
Как будто псу чужому, что забрался
На ваш порог...

Антонио, несмотря на свою нужду в деньгах, высокомерно ему отвечает:

И я теперь готов, тебя назвать
Собакой и точно так же плюнуть
В твое лицо и дать тебе пинка.

Но Шейлок докажет Антонио и Бассанио, докажет самому дожу и всей христианской Венеции, всем тем, кто его так унижает и презирает, что их благородство внешнее, их христианские добродетели мнимые. Дож, Антонио не менее, чем он, преданы собственности. Собственность делает их еще менее человечными, чем его. Они виноваты во всех его пороках, его жадности и скупости. Они воспитали в нем жажду бесчеловечной мести. Шейлок владеет лишь драгоценностями, деньгами и не хочет с ними расставаться. А дож обращает людей в своих рабов. Шейлок говорит дожу, который упрекает его в жестокости:

Обдумайте вы вот что: есть не мало
У вас рабов: а так как вы себе
Купили их, то, наравне с ослиами,
Собаками, мулами, тех людей
На рабские, презренные работы
Вы гоните. Скажи теперь я вам:
«Пустите их на волю: пожените
Их на своих наследниках. Зачем
Под ношами тяжелыми потеют
Несчастные? Пускай постели их
По мягкости не уступают вашим;
Пусть блюда, те, что кушаете вы,
Их неба услаждают». Вы на это
Сказали б мне: «Рабы все эти нам
Принадлежат». Ну, так и я отвечу:
«Тот мяса фунт, которого теперь
Я требую, мне очень много стоит;
Он мой, и я хочу иметь его».

(Действие IX, сцена 5.)

Шейлок дорожит тем правом, которое вексель Анто-

нию предоставляет ему, не потому, что он за него уплатил своими червонцами, а потому, что он ими купил право и возможность отомстить. Право на месть дано ему не просроченными векселями, а всеми гнусностями Антонио, христианской Венеции.

Шейлок говорит Салорино:

— Коли оно (мясо Антонио. — И. Н.) не насытит никого, то насытит мое мщение. Он надругался надо мной... Ругал мой народ, мешал моим торговым делам, охлаждал моих друзей, разгорячал моих врагов — и все это за что? За то, что я жид. Разве жид ранит себя не тем же оружием и не подвержен тем же болезням?.. Когда вы нас отравляете, разве мы не умираем, а когда вы нас оскорбляете, почему бы нам не хотеть отомстить вам? Если мы походим на вас во всем остальном, так хотим быть похожи и в этом. Когда жид обидит христианина, к чему прибегает христианское смирение? К мщению. Когда христианин обидит жида, к чему должно, по вашему примеру, прибегнуть его терпение? Ну, тоже к мщению. Гнусности, которым вы меня учите, я применяю к делу — и кажется мне, что я превзойду своих учителей. (Действие III, сцена I.)

Шейлок для Шекспира не может быть «скуп — и только». Скупость Шейлока — не черта его характера и подавно не черта, искони присущая его народу. Она является продуктом очень сложных социальных, исторических, бытовых и религиозных условий. Поэтому у Шекспира, раскрывающего сложный процесс, из которого вырастает образ Шейлока, Шейлок не только скуп. Пушкин писал: «Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Пушкин перечислил ряд качеств Шейлока; но не все. Шейлоку свойственно чувство личного достоинства, чувство национальной гордости. Он мстит не только за себя, но за свой народ. Однако, при его остроумии, ему свойственны черты маниакальности. Об этом говорят его постоянные выкрики о векселе.

Великий гуманист Шекспир устами Шейлока изобличает те социальные пороки, которые питают его порочность. Но и в том, что это изобличение делается устами самого Шейлока, сказывается великий реализм Шекспира. Соплеменники Шейлока отвечали на высокомерие своих врагов — христиан еще большим высокомерием, еще большим презрением, питавшимся в немалой мере глубоким убе-

ждением, что все их пороки навязаны им их христианским окружением. Шекспир с присущей ему гениальностью понял это, как никто из иноплеменников Шейлока.

Но Шекспир прошел мимо другой причины искреннего высокомерия современных Шейлоку евреев к их врагам. Это высокомерие питалось религиозным убеждением, что они — богом избранный народ. Пройдя мимо этой стороны вопроса, Шекспир в «Венецианском купце» погрешил против исторической правды. Для любого средневекового еврея, связанного с синагогой, — а Шейлок у Шекспира связан с ней, — кровавая месть — смертельный грех. Это — во-первых. Во-вторых, уход сына или дочери к не-евреям был для средневекового религиозного еврея (даже для самого скупого) величайшим несчастьем и позором, более страшным, чем нищета и разорение.

Шекспир прошел мимо этих существенных сторон еврейской средневековой жизни и сознания. Шекспир мог их не знать. Но и зная о них, он мог их игнорировать, поскольку эти явления не соответствовали основной проблеме произведения. Известно, что уже в раннем средневековье существовала легенда о займодавце, который оговорил себе право вырезать у своего должника кусок мяса, если тот не вернет в срок ссуды. В этой легенде речь идет о рыцаре и вассале. Вассал выговорил себе такое жестокое право, чтоб отомстить рыцарю, отрубившему ему ногу.

В XIV веке в посвященной этому сюжету новелле Джованни Фиорентино безногого вассала заменил еврей. Новелла получила сугубо антиеврейское звучание, соответствовавшее травле евреев католической церковью того времени.

Шекспир использовал эту новеллу Джованни Фиорентино. Но, в соответствии со своими гуманистическими заданиями, он превратил мотив о жестоком займодавце в обвинительный акт против того мира и тех условий, которые порождают как скупость Шейлока, так и формы его защиты и мести.

Но тот же гуманизм и реализм Шекспира диктовали ему необходимость завершить комедию поражением Шейлока, поскольку его скупость и мстительность подлежат осуждению гуманиста и поскольку в спорах и конфликтах с христианским миром еврейский народ в дошекспировское и в шекспировское время неизменно терпел поражение.

Пушкин для показа скупого выбрал не купца. Скупой купец, как воплощение ряда пороков, связанных с его практикой, — стяжательством, аморальностью в средствах приобретения, — явление, типическое для эпохи накопления. Этот социально-типический образ аморального купца Пушкин сделал второстепенным персонажем. Он ввел в трагедию Соломона — традиционную фигуру «жида», бесовестного заимодавца, торгующего всем, в том числе и ядом. Социально-психологическое противоречие раскрывает у Пушкина рыцарь. Если Шейлок и Гарпагон скупы прежде всего потому, что они купцы, то Барон — скупой, несмотря на то, что он барон.

В этом отказе от классово-типического была с самого начала опасность пойти по линии трагедии характеров, создать персонификацию скупости как некоторой абстрактной самодовлеющей страсти, сделать Барона «скупым — и только». Но Пушкину такая опасность не страшна. В этом основное отличие Пушкина не только от своих великих предшественников — реалистов, просветителей XVIII века, или от романтиков, но и от своих современников и великих продолжателей, реалистов XIX века на Западе и в особенности в России. Схематически однобокие фигуры, построенные на одной страсти, на одном устремлении, заслоняющем всякого рода другие человеческие чувства и переживания, наполняют многие и многие произведения реалистов XVIII века. На то они и были рационалистами, а не диалектиками. Но, однако, и у реалистов XIX века мы встречаем значительное количество героев, которые по существу являются воплощением одного какого-нибудь порока, а чаще всего одной какой-нибудь добродетели, заслоняющей от них всякого рода другие чувства. Не говоря уже о Диккенсе, такие тенденции имеются в некоторых отдельных произведениях Бальзака. В русской литературе большую дань такому художественному абстрагированию отдал Гоголь во второй части «Мертвых душ», Достоевский в «Бесах», Л. Толстой в ряде своих христиански-проповеднических произведений. Пушкин на всем своем творческом пути не знал ни одного такого «срыва» в схематику, в абстрагирование какой-нибудь страсти или переживания. Он был великим реалистом, человеком живой жизни, поэтом живых страстей и живых переживаний.

Избрав для роли скупого выходца из среды, в которой скупость не типична, Пушкин пошел по линии наибольшего сопротивления. Сделав Барона скупым, он не превратил его в воплощение одной страсти, одного порока. Барон человек самых противоречивых чувств и страстей. Но противоречия этих страстей, борения противоположных чувств и устремлений привели к доминанте данной страсти, породили его основное противоречие — то, что он рыцарь-скупец.

Основной недостаток многих образов, построенных на одной какой-нибудь страсти, на одном каком-нибудь пороке или на одной какой-нибудь добродетели, образов типа Гарпагона или честного резонера, заключается в том, что по существу они целиком во власти какого-то фетиша или какой-то мании, а не единой или, вернее, доминирующей страсти. Другое дело — Отелло, Гамлет, Шейлок: они люди живой страсти. Их доминирующая черта является тем фокусом, в котором сконцентрированы борьба и противоречия всех их чувств и страстей.

Много раз цитировали слова Пушкина об Отелло: «Отелло от природы не ревнив, напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих: «Je ne suis point jaloux... Si je l'étais jamais»¹. Цитировавшие Пушкина авторы проходили мимо его слов «от природы» и обычно говорили: Пушкин считает Отелло не ревнивцем, а человеком доверчивым.

Эти слова Пушкина истолковывали в том смысле, что Пушкин подменяет в характеристике Отелло одну черту характера другой. Между тем смысл этого замечания в другом: Пушкин подчеркивает динамику образа Отелло. Он вскрывает сущность трагедии Отелло. Он указывает на то, как под влиянием опыта жизни одна черта Отелло уступила место другой. От природы Отелло был не ревнив, а доверчив. Но, обманутый в своем доверии, он стал ревнивцем. Его трагедия в том, что он был доверчив.

В показе того, как одно чувство, одна страсть в результате опыта жизни переходит в другую, которая и становится доминирующей, и заключается основная особенность Шекспира, подчеркнутая Пушкиным.

¹ «Я отнюдь не ревнивец... Если бы я им был».

В этом основной принцип и «маленьких трагедий» самого Пушкина, ярко проявившийся в «Скупом рыцаре».

Барон от природы не скуп. Он «от природы» скорее властолюбив. Точнее говоря, не «от природы». Властолюбие ему с детства привито средой, его опытом придворного. Только постоянная необходимость защищать свою независимость против властвующих заставила его стать бережливым, скупым, воспитала в нем его любовь к золоту, которое гарантирует ему независимость, дарит ему власть:

...по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм — и с высоты его
Могу взирать на всё, что мне подвластно.
Что не подвластно мне? Как некий демон
Отседе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

Золото — не цель, а средство. Оно — средство защиты от раболепия, от зависимости, от унижения. Золото — путь к удовлетворению всех желаний и капризов, к осуществлению любой мечты. Поскольку золото с самого начала для Барона было не целью, а лишь средством для осуществления благородного человеческого стремления к независимости, Барон сохранил все человеческие страсти. Накопление связано с жестокостью. Скупость — с черствостью. Но жестокость для Барона — страшная необходимость. Его терзает память о человеческих слезах, пролитых по его вине. Он скорбит о днях, прожитых без радости, о неосуществленных желаниях. Ими он пожертвовал во имя основной цели — независимости, которую накопление принесло ему.

Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузанных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Всё это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?..
Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел.

Барон знает угрызения совести. Он знает глубину того горя, которое он своим накоплением причинил другим. Но Барон также понял, что источник всего причиненного им горя не в его жестокости, а в самом золоте — этом властелине мира.

Золото — вот сила, лежащая вне его воли, породившая его страсть и определяющая его поведение. В этом смысл его слов:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных..

Скупой не убил в нем живого человека, полного других страстей и желаний, но умеющего подчинить все страсти, все желания одной основной цели — стремлению к независимости: «Мне всё послушно, я же ничему».

Скупой не убил в нем барона, а тем более рыцаря. Несмотря на свой возраст, если «...Бог даст войну, так я Готов, кряхтя, влезть снова на коня; Ещё достанет силы старый меч За вас рукой дрожащей обнажить».

Торжество основного желания — независимости — помогает ему победить все остальные желания и дает ему спокойствие. «Я выше всех желаний, я спокоен». Но когда честь рыцаря в нем оскорблена, он теряет спокойствие, он бросает перчатку родному сыну. Вне чести нет независимости; потеря чести делает поэтому бессмысленными все эти жертвы, которые он принес, воздвигая себе холм из золота.

Продолжая мысль Пушкина о том, что Отелло, убивший из ревности Дездемону, по природе не ревнивец, надо сказать, что Барон по природе не скупой, а человек, жаждущий независимости. И точно так же, как доверчивый Отелло в обществе Яго становится ревнивцем, Барон в обществе, построенном на раболепии и господстве золота, становится скупым: скупость для него единственный путь к достижению желанной цели — независимости.

Этим сочетанием раболепия перед золотом, дающим власть, отстаивания своей независимости и скупости определяются и остальные образы «Скупого рыцаря».

Альбер, как и презираемый им Соломон, по существу не лучше скупого, ибо они не менее, а более, чем он, зависят от золота.

Соломон не скуп и не расточителен. Он — слуга золота. Он знает природу золота, его цену:

. деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока.

Беззащитный и бесправный пришелец — еврей в изгнании, Соломон, как и заслуженный Барон, знает, что золото — единственная для него защита от всех невзгод жизни.

Презирающий Соломона Альбер только менее искренен с собой, менее последователен, чем Соломон, и больше во власти общепринятых норм и представлений. Альбер возмущен тем, что Соломон предложил ему яд для отравления Барона, не замечая, что он сам своим поведением подготовил это предложение и что Соломон делает лишь логический и практический вывод из его собственных слов и действий. Когда Соломон ему отказывает в деньгах, потому что Барон здоров: «Бог даст, лет десять, двадцать И двадцать пять и тридцать проживет он», Альбер возмущен:

Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят. Тогда и деньги
На что мне пригодятся?

Соломон в ответ на эти слова Альбера резонно отвечает:

Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежели слез.
Пошли вам бог скорей наследство.

Альбер отнюдь не возмущен этим цинически откровенным пожеланием Соломона. Он с благодарностью за это пожелание отвечает: «Амен!»

Все порабощены золотом. Золото всех делает порочными. Все ему покорны. Один лишь герцог не подвластен золоту, потому что он независим, он сам источник власти.

Лир у Шекспира «король с головы до ног». Герцог у Пушкина — человек с головы до ног. Его человечность — в его доверии к Альберу, в готовности помочь ему:

Спокойны будьте: вашего отца
Усовещу наедине, без шума.
Я жду его...

Человечность — в характере восприятия герцогом столкновения отца и сына. Герцог уверен в удаче своей миссии не потому, что Барон не смеет не повиноваться его приказу, не имеет права сопротивляться его воле. Не властью он будет действовать. Он усостит Барона потому, что Барон — прекрасный человек, друг его деда. Отец герцога уважал Барона и, вероятно, по заслугам. Барон — человек мягкий, сердечный, любивший баловать герцога в детстве:

. Я помню,
Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом
Как будто колоколом.

Весь последующий разговор герцога с Бароном протекает в таких сердечных тонах. В них теплота и интимность человека, который любит вспомнить свое прошлое, поговорить о близких ушедших людях, тем более, что собеседник тоже был близок этим ушедшим.

Герцог и его двор толкнули Альбера к его конфликту с отцом:

. В последний раз
Все рыцари сидели тут в атласе
Да бархате; я в латах был один
За герцогским столом
.
. О бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!

Подобные унижения, пережитые Бароном в молодости

за столом отца и деда герцога, заставили его, Барона, подчинить все свои страсти жажде независимости, подавить все желания, чтобы накоплением купить себе независимость. Но герцог — только внешняя причина этого зла. Его источник — золото.

Герцог умеет проявить власть. Когда Барон уклоняется от прямого ответа на его вопросы, он говорит властно:

Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.

Он с той же категоричностью прогонит Альбера, когда тот вызовет его неудовольствие.

Своей властью он пользуется незаметно для себя, как человек своей речью, своими руками и ногами. Для него привычно и нормально, что он, молодой, призывает к себе старика, друга его деда, и тот по его зову незамедлительно является. Так веками установлено. Герцог не сознает, что он — носитель зла, источником которого является его богатство, его власть.

Приказывая Барону: «Я требую», — он затем не властью, а мягким увещанием пытается убедить Барона, чтобы тот ему раскрыл, в чем преступление сына. Прогоняя Альбера грозным:

Подите: на глаза мои не смейте
Являться —

герцог спешит добавить:

До тех пор, пока я сам
Не призову вас.

И потому, что он прежде всего «человек с головы до ног», он с такой лировской остротой воспринимает случившееся:

Что видел я? что было предо мною?
Сын принял вызов старого отца!
В какие дни надел я на себя
Цепь герцогов!

Для герцога ясно, что это не отдельный чудовищный факт, хоть он и кричит Альберу: «Изверг!» Смерть Барона не воспринимается им, как ужасный случай. Нет, эта смерть знаменует то, что пришел «ужасный век», породивший «ужасные сердца».

Здесь шекспировски глубокая, пушкински тонкая мотивировка. Власть герцога — причина зла. Барон и Альбер — ее объекты, и потому они давно знают ту правду жизни, что

...если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп...

Это знает не только Барон, но и возмущенный его скупостью Альбер, отвечающий «Амен!» на пожелание скорейшей смерти Барону. Не знает этого только герцог, ибо он никогда не был объектом этого зла. Он лишь незаметный для самого себя исполнитель. Поэтому он так человечен и потому так подавлен тем, что наступил «ужасный век!»

Это не значит, что Пушкин идеализировал феодальное прошлое. Никогда и нигде не выказывал он симпатии «вымершему типу феодального рыцаря», как писали еще недавно. В незавершенных «Сценах из рыцарских времен» он действительно явно и неопровержимо противопоставил феодальным рыцарям людей третьего сословия, которых он поднял над их господами, несмотря на то, что последние проявляют такую рыцарскую доблесть, которая могла бы послужить образцом для Альбера.

И уж подавно Пушкин не идеализировал Альбера.

Образ Альбера служит лишь доказательством той мысли, что все, как и Барон, ради золота готовы на все. И не в противопоставлении меркантильного настоящего идеальному феодальному прошлому смысл и значение «Скупого рыцаря». Так понять эту трагедию — значило бы представить Пушкина лишь в виде консервативного романтика.

В «Скупом рыцаре» сила золота изображена с исключительной полнотой. Монолог Барона в этом смысле не уступает монологу Тимона Афинского о золоте. Однако Барон скуп не потому, что он переродившийся, обуржуазившийся рыцарь, а потому, что золото для него единственное оружие защиты своей независимости. Он скуп не потому, что он больше не рыцарь, а потому, что золото сулит ему ту свободу, которую не мог ему дать и не дает ему рыцарский меч.

В этом основное различие между ним и Соломоном, в

отношении которого можно было бы повторить слова Пушкина о Шейлоке. Он, как и Шейлок, не только скуп, но и сметлив, остроумен. Он не лишен пронизательности. Он чувствует слабости своего собеседника. Но его основная страсть — жажда денег, жажда накопления. От Барона он отличается тем, что у него нет никаких сомнений ни в этой цели, ни в средствах, которыми он идет к этой цели. Он никогда не был независим, он не верит ни в чью независимость. Единственный защитник против насилия и произвола — это деньги.

«Скупой рыцарь» — трагедия независимости. Трагедия Барона не в том, что он рыцарский меч обменял на сундук банкира, не в том, что меркантильный дух вытеснил в нем рыцарские доблести. Нет, он сохранил все феодальные доблести: верность герцогу, готовность обнажить свой меч за герцога, чувство рыцарской чести и готовность кровью смыть обиду. Трагедия Барона — трагедия людей, ищущих свободу на путях, враждебных самой природе свободы. Порочный путь к независимости приводит их к новому, еще большему, порабощению. Барон отказался от всех желаний во имя одного лишь сознания своей мощи. Но он — раб этого сознания и не смеет и не может больше превратить свою мощь в живое дело. Он запер свою свободу и независимость в сундуки с золотом. Поэтому, умирая, расставаясь с жизнью, он говорит не о найденной свободе, а об утерянных ключах:

...Где ключи?
Ключи, ключи мои!

Он шел к свободе и независимости средствами, которые ведут к еще более позорному порабощению. Он думал создать для себя дворец свободы, но построил темницу и сам запер себя в ней. Ибо независимость может быть завоевана только для всех, и ее никогда не завоеует тот, кому, как Алеко («Цыганы»), можно сказать: «Ты для себя лишь хочешь воли».

В этом глубокий, подлинно антибуржуазный смысл «Скупого рыцаря».

Своеобразие трагедии «Скупой рыцарь», как трагедии независимости, станет особенно ясным, если мы, помимо непосредственного анализа пушкинского текста, обратимся к сравнению «Скупого рыцаря» с образами скупых в допушкинской литературе, с аналогичными и родствен-

ными образами в западноевропейской и русской литературе второй трети XIX века.

Вот скупой у Бальзака — Гобсек. И о нем никак нельзя сказать, что он скуп и только. Он, пожалуй, даже натура более сложная и более тонкая, чем Шейлок. Это никак не значит, что «Гобсек» выше «Венецианского купца». Не об этом здесь речь. Гобсек по самому замыслу Бальзака фигура более разносторонняя, человек более разнообразных страстей.

Что такое представляет жажда золота для Гобсека? Это — проявление инстинкта самосохранения: «Для того, кто вынужден был бросаться во все житейские водовороты, убеждения и моральные догмы суть слова, не имеющие никакой цены. У нас остается единственное верное чувство, вложенное самой природой: это — инстинкт самосохранения. В нашем европейском обществе этот инстинкт называется личным интересом. Если вы прожили бы столько, сколько я, вы знали бы, что существует только одно материальное благо, ценность которого достаточно несомненна для того, чтобы человек им занимался. Это... это — золото. Золото включает в себе все человеческие силы... Человек везде одинаков... Человеческие удовольствия везде те же, ибо везде чувства истощаются, и человеческим удовольствиям служит лишь одно чувство тщеславия. Тщеславие это всегда — мое «я». Тщеславие удовлетворяется только потоком золота. Золото содержит все в зародыше и дает все в действительности»... И поскольку Гобсек владеет золотом, он, по его словам, «владеет миром, не уставая, а мир не имеет никакой власти над ним»¹.

С каким презрением выслушал бы этого скупого Барон! Золото для самосохранения! Для этого у Барона есть меч. Он его всегда использует в нужную минуту. Золото для тщеславия? Но стоило ли тогда переживать все те душевные муки, о которых Гобсек никогда и не подозревал, все терзания, которым Барона подвергала

..... совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?..

¹ Oeuvres complètes de Honoré Balzac. La comédie humaine. Paris. 1912, v. 5, p. 389, 390.

Гобсек не знал никогда этих моральных страданий. Он завоевывал свои богатства, но не выстрадал их, как Барон. Барон считает, что от него самого, от его доброй или злой воли зависело смилостивиться или обобратить вдову, которая «С тремя детьми полдня перед окном... стояла на коленях, воя». А Гобсек убежден, что добро и зло вне его воли: «Человек везде одинаков: везде борьба между бедным и богатым, и везде она неизбежна; лучше поэтому быть эксплуататором, чем эксплуатируемым»¹.

Таким образом, у Гобсека отпадает вопрос о моральных муках. Не зная пыток совести, Гобсек может желать золота только ради тщеславия. Ценой же страданий Барона можно платить только во имя осуществления своей мечты о независимости, за то, чтоб ему стало «всё послушно», он же — ничему.

Вскоре после того, как Пушкин создал трагедию «Скупой рыцарь», тема — золото, деньги, как путь к независимости, — стала широко разрабатываться в европейской литературе. Она занимала ум Бальзака, позже Достоевского. Ей отведено по существу центральное место в столкновениях Вотрена и Растиньяка у Бальзака. Этот же мотив является основным и в «Подростке» Достоевского.

Но в европейской литературе после Пушкина, в частности у Бальзака, у Достоевского, это большей частью тема о маленьком человеке, задавленном капитализмом, маленьком городом, о маленьком человеке, чья вера в то, что ему удастся разбогатеть, напоминает веру Дон-Кихота в его грядущие победы над полчищами врагов.

Но, что еще важнее, все западные Растиньяки и Вотрены, как и Подросток Достоевского, не свободы и независимости жаждут, а благополучия, избавления от невзгод и еще больше — от постоянного страха грядущих невзгод. В соответствии со свойственным Достоевскому психологизмом стремление Подростка к золоту, его мечта о миллионах есть лишь выражение жажды униженного отомстить, унизить обидчика. Это — мечта бессильного о власти, о превосходстве над теми, кто над ним прежде властвовал. Подросток хочет подняться над ними не затем, чтобы, как и они, упиваться своей властью над немощными Версильовыми. Нет. Подросток мечтает подняться над

¹ Oeuvres complètes de Honoré Balzac. La comédie humaine. Paris, 1912, v. 5, p. 389, 390.

ними морально. Став Ротшильдом, он откажется от всех своих миллионов.

В отличие от всех скупых накопителей Подросток Достоевского — Дон-Кихот.

Автор «Подростка», Ф. М. Достоевский, считал основной чертой «рыцаря печального образа» то, что этот «фантастический человек вдруг затосковал о реализме». Но как же «фантастическому человеку» «спасти истину? И вот он придумывает для спасения истины другую мечту, но уже вдвое, втрое фантастичнее первой, грубее и нелепее... Реализм, стало быть, удовлетворен, правда спасена, и верить в первую, в главную мечту можно уже без сомнений — и все опять-таки единственно благодаря второй, уже гораздо нелепейшей мечте, придуманной лишь для спасения реализма первой»¹.

В соответствии с этой основной чертой Дон-Кихота, у которого «ложь ложью спасается», Достоевский создает Подростка, уверовавшего в то, что он станет Ротшильдом.

Подросток верит только фактам. На «гениальном проекте» Лоу «все обанкротились». Выиграл на этом деле только один горбун, который согласился «уступить на время свой горб в виде стола для подписки на нем акций». Горбун выиграл «именно потому, что брал не акции, а наличные лундоры. Ну-с, я вот и есть тот самый горбун»², — говорит о себе Подросток. «Успех накоплений математически обеспечен»³. Его выдержка, его математические принципы доставили Подростку лишь один раз доход в семь рублей девяносто копеек. Но это не заставит его усомниться в верности своей идеи. Его «самая нехитрая форма наживания обеспечена в успехе математически». Он знает, что успех этот связан с огромной силой, такой, какой ни у Гарпагонов, ни у Плюшкиных не было; он поэтому и говорит столь пренебрежительно о Гарпагонах и Плюшкиных. У него эта сила имеется: «на свете силы многообразны, силы воли и хотения особенно. Есть температура кипения воды и есть температура каления железа». Его идея успеха накопления «в красном-то калении и состоит»⁴. «Тут тот же монастырь, те же подвиги схимниче-

¹ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877 г. СПб., 1895. т. XI, стр. 307—308.

² Ф. М. Достоевский. ГИЗ, 1927, т. VIII, стр. 72.

³ Там же, стр. 67.

⁴ Там же, стр. 68.

ства. Для чего? Зачем? Нравственно ли это и не уродливо ли ходить в дерюге и есть черный хлеб всю жизнь, таская на себе такие деньжища?» Подросток на эти вопросы отвечает утвердительно. Цель его накопления — уединение и могущество: «Мне не нужно денег, или, лучше, мне не деньги нужны; даже не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы, над которым так бьется мир. Свобода. Я начертал наконец это великое слово... Да, уединенное сознание силы — обаятельно и прекрасно. У меня сила, и я спокоен»¹.

Ведь это же как будто перефразировка слов Барона:

. я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

Подросток так и говорит:

«Я еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого рыцаря у Пушкина; выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил! Тех же мыслей и я теперь»².

Так думал не только Подросток, но и некоторые критики Достоевского, утверждавшие, будто Подросток говорит то же самое, что Барон.

На самом деле это совсем не так: Барон и Подросток существенно отличные друг от друга образы. Барон — реальный накопитель, Подросток — Дон-Кихот. Барон терзается угрызениями совести, муками разоренных им. Подросток этих вопросов не ставит, он на аукционе о разоренных не задумывается. И это происходит не потому, что он равнодушен к их судьбе. Весь-то «Подросток» продиктован болью за униженных и оскорбленных. Подросток не ставит этих вопросов потому, что он никого не разорил и никогда не стал причиной чьих-либо слез. Перед ним стоит другой вопрос: вот, когда он станет Ротшильдом, то отомстит ли он за свое унижение? Он отвечает: нет. Ибо, если он будет мстить, унижать других, то в мире прибавится лишь один Ротшильд.

Барону дает спокойствие сознание, что все ему подвластно:

Отселе править миром я могу.

¹ Ф. М. Достоевский. ГИЗ, 1927, т. VIII, стр. 75.

² Там же, стр. 77.

С него довольно «сего сознания» потому, что у него действительная сила.

А Подросток мечтает не о том моменте, когда он сможет, если пожелает, только свистнуть —

. . . . И ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.

Он мечтает о другом: когда он соберет ротшильдовские миллионы, он их бросит обществу: «И не половину бы отдал, потому что тогда вышла бы одна пошлость: я стал бы вдвое беднее и больше ничего, но именно все, все до копейки, потому что, став нищим, я вдруг стал бы вдвое богаче Ротшильда. Если этого не поймут, то я не виноват: разъяснять не буду...»

«Факирство, поэзия ничтожества и бессилия», — решают люди, — «торжество бесталанности и середины». Да, сознаюсь, что отчасти торжество и бесталанности и середины, но вряд ли бессилия. Мне нравилось ужасно представлять себе существо именно бесталанное и срединное, стоящее перед миром и говорящее ему с улыбкой: вы, Галлеи и Коперники, Карлы Великие и Наполеоны, вы — Пушкины и Шекспир, вы — фельдмаршалы и гофмаршалы, а вот я — бездарность и незаконность, и все-таки выше вас, потому что вы сами этому подчинились»¹.

Вот основной стимул «подвига» накопления Подростка.

«Бездарность и незаконность» покажет, что она выше не только всех Ротшильдов и Наполеонов, но и Пушкина и Шекспира.

Подпольный человек, добравшись до власти, до богатства, унизит и отомстит своим обидчикам, но не методами, привычными для этих обидчиков, а своим методом «красного-то каления».

Не свободы и независимости жаждет Подросток, а наиболее изощренной формы мести, которая состоит в том, чтобы показать всему миру, что он отказывается от того, перед чем все так унижаются и ради чего все так его унижают.

Когда сопоставляешь Барона с Гарпагоном и Шейлоком, с Гобсеком и Подростком, становится особенно ясно, в какой мере неверны всякие истолкования «Скупого ры-

¹ Ф. М. Достоевский. ГИЗ, 1927, т. VIII, стр. 78.

царя» в плане изобличения «меркантильного духа», в плане противопоставления идеализированного феодального прошлого отрицаемому буржуазному настоящему.

Барон глубочайшим образом отличается от всех этих скупых и действительных накопителей или накопителей Дон-Кихотов тем, что основная движущая сила его скудости — это жажда независимости.

Дело не в том, что «Скупой рыцарь» является изумительным изобличением фетишизма золота, изобличением того, что человек, мнящий властвовать при помощи золота, становится рабом золота. Эти Бастилии, конечно, разрушаются снарядом «Скупого рыцаря», но не против них этот снаряд с самого начала направлен. Этот снаряд летит дальше и имеет более общую цель: эта цель — изобличение порочности борьбы за независимость эгоистическими методами, чуждыми самой природе независимости, ибо нельзя получить независимость только для себя — независимость может быть всеобщая или ее вообще не существует. Такая борьба ведет не к торжеству человека, жаждущего свободы, а к гибели человека и человечества. И в этом глубоко гуманистический смысл «Скупого рыцаря».

Образы скупого у Бальзака и у Диккенса, образы молодых людей во власти денег, образы Растиньяка, Подростка или даже Германа («Пиковая дама») были подсказаны тем, что банкир стал единственным «легитимным», хотя и не коронованным королем капиталистического мира.

Образ «Скупого рыцаря», помимо всего западного опыта, имел на себе печать русского опыта, власти Николая I над Россией, над Пушкиным. Здесь одна из причин, почему Пушкин в разработке темы скупого оттолкнулся от традиционного для этой темы образа купца и заменил его образом барона, придворного, человека, зависящего от самодержавного властелина.

Пушкин всю свою жизнь отстаивал свою свободу и достоинство. Этим Пушкину могла быть подсказана его трактовка Барона.

Создав в течение одной осени в Болдине свои «маленькие трагедии», «Повести Белкина», последние строфы «Евгения Онегина», ряд стихотворений, Пушкин мог, перелистывая свои рукописи, перефразируя Барона, воскликнуть:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть... — свое искусство.

Он мог подобно Барону сказать:

Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний, я спокоен;
Я знаю мощь мою; с меня довольно
Сего сознанья.

Он мог бы так сказать, но он так не говорил. Для этого Пушкин должен был бы отказаться от самого себя.

Трагическое бессилие дворянских революционеров утвердить свою независимость, неустанное стремление самого Пушкина отстаивать свою независимость и скорбное сознание своего бессилия могли иной раз заронить в его душу желание уйти только в искусство, там укрыться от действительности, в своем творческом могуществе искать и находить утешение и успокоение.

Но Пушкин отверг этот путь. Он не был стоиком-зерцателем, он был борцом-эпикурейцем. Он сознавал, что искусством нельзя забаррикадироваться от режима Николая I, нельзя в стихах и образах, оторванных от действительности, искать независимости. Это значило бы предать борьбу за всеобщую независимость, без которой нет личной свободы. Своей трактовкой образа Барона Пушкин осудил такой путь, который ведет к гибели искусства и к унижению человека.

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

I

Жизнь Сальери и Моцарта Пушкин знал, если не в той мере, как жизнь людей, послуживших ему прообразами Онегина и Ленского, Татьяны и Ольги, то во всяком случае не хуже, чем жизнь Бориса Годунова, Петра или Пугачева.

При этом знание Пушкиным жизни Моцарта и Сальери отличалось одним существенным преимуществом в сравнении с его знанием жизни русских исторических лиц.

При Пушкине еще жили современники Моцарта и Сальери, которые встречались с ними за границей, слышали их исполнение. Пушкин мог знать людей, у которых еще свежи были в памяти перипетии жизни друга Сальери — Бомарше, полной почти авантюрного драматизма.

Все, что касалось жизни Моцарта и Сальери, столь близких им композиторов Глюка, Гайдна или несколько третируемого Сальери Пиччини, — все это было еще волнующей злобой едва ушедшего дня.

Поэтическая, музыкальная, театральная жизнь, которой жил изо дня в день Пушкин, была полна отзвуков недавней эпохи Моцарта и Сальери, их ближайших соратников, соперников или врагов.

Наши исследователи потратили очень много труда для установления источников, из которых Пушкин почерпнул те или иные детали взаимоотношений Моцарта и Сальери, Сальери и Бомарше или сведения о работе Моцарта над «Реквиемом».

С большой страстностью спорили о том, что навело поэта на вопрос: был ли «убийцею создатель Ватикана»?

Одни говорили, что Пушкин знал про эту легенду из

романа маркиза де-Сада «Жюстина или злоключения добродетелей». Другие утверждали, что Пушкин воспользовался русскими источниками: двадцать третьим письмом Н. М. Карамзина, где повествуется, как в Риме, «показывая Микель-Анджелову картину «Распятие Христова», рассказывают всегда, будто бы он, желая естественнее представить умирающего спасителя, умертвил человека, который служил ему моделью, но анекдот сей совсем невероятен». Третьи настаивали на том, что Пушкин узнал об этой легенде из поэмы А. Шамиссо «Распятие», где автор, не называя Микель-Анджело, рассказал о художнике, который с той же целью убил своего натурщика. Но узнал-то Пушкин про эту поэму Шамиссо со слов Жуковского, хорошо осведомленного в немецкой литературе.

Совсем недавно комментарий «Моцарта и Сальери» был обогащен новым открытием, что Пушкин в данном случае воспользовался поэмой Лемьера «Живопись», где имеются стихи: «Pour peindre un Dieu, mourant sur funeste bois, Michel-Ange aurait pu! O crime et le génie! Tais-toi, monstre exécration, absurde calomnie!»¹

Но как ни остроумны подчас те или иные гипотезы комментаторов «Моцарта и Сальери», они страдают известной бесплодностью. Создатели этих гипотез как бы умышленно забывают общеизвестный факт, что Пушкин был одним из самых начитанных, образованных русских людей своего времени. Он изо дня в день с ранних юношеских лет жил разнообразнейшими интересами эпохи, особенно всем тем, что относилось к ее художественной, литературной и музыкальной жизни.

Биографические данные о Моцарте и Сальери Пушкин не изучал специально, когда задумывал трагедию «Моцарт и Сальери». Пушкин годами впитывал в себя все, что в ту пору было известно о жизни этих замечательных деятелей искусства.

Действительно, почти любая деталь, любой эпитет, каждая строчка может быть документирована. И все же дело здесь не в биографической точности, а в реалистическом правдоподобии. Это документация не историка, не архивариуса, не биографа, а художника, который ощу-

¹ Чтобы изобразить бога, умирающего на скорбном кресте, Микель-Анджело мог бы это сделать! Преступление и гений! Замолчи, гнусное чудовище, нелепая клевета!

щает атмосферу эпохи и красками ее окрашивает сотканную им ткань.

Был ли живой Сальери завистлив? — Пушкин, конечно, интересовался этим вопросом. Но не это является для Пушкина основной проблемой при создании трагедии. Во всяком случае, ответ на этот вопрос надо искать не в трагедии Пушкина, а у биографов Сальери.

Но, когда у Пушкина Сальери заявляет, что до встречи с Моцартом он «никогда зависти не знал», Пушкин заставляет его привести в доказательство справедливости своих слов то, что ему чужда была зависть и тогда,

...когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.

Пушкин в данном случае назвал Ифигению не потому, что он по каким-то документам установил, когда и при каких обстоятельствах Сальери в первый раз слышал увертюру к опере Глюка «Ифигения в Авлиде», и знал, какое впечатление увертюра произвела на Сальери; он назвал Ифигению скорее всего потому, что опера Глюка многократно шла в Петербурге с конца XVIII века и была — надо думать — Пушкину, как частому посетителю оперы, хорошо известна.

Пушкин называет «Ифигению» и не вследствие того, что Сальери был одним из лучших учеников и подражателей Глюка.

Для Пушкина упоминание Ифигении вовсе не было вызвано требованиями биографической точности; оно служит другой — художественной — цели. Когда Сальери впоследствии говорит, что никогда не был завистником, он подтверждает это указанием на свое первое восприятие «Ифигении» Глюка.

Или еще один пример «документирования» «Моцарта и Сальери» — пример, который заставил «академических» комментаторов даже упрекнуть поэта — хотя с почтительными оговорками — в поверхностном знании Моцарта. Моцарт рассказывает Сальери:

...Слепой скрипач в трактуре
Разыгрывал voi che sapete...

Комментатор М. П. Алексеев пишет: «Показательно, что Пушкин даже как будто допустил ошибку, свидетельствующую о поверхностном знакомстве его с творчеством

Моцарта¹: заставив Моцарта (сцена 5, ст. 75) рассказать Сальери об исполнении слепым скрипачом арии «Voi che sapete», т. е. известной арии Керубино из «Женитьбы Фигаро» (*Le Nozze di Figaro*, либретто Давонте), Пушкин делает ремарку: «старик играет арию из «Дон-Жуана» (Пушкин, *Драматические произведения*. Академия наук СССР, т. VII, стр. 534).

¹ Тот же упрек в свое время сделал Пушкину музыкальный критик «Нового времени» М. Иванов, которого Б. В. Томашевский цитирует в том же VII томе Полного собрания сочинений, где помещена статья М. П. Алексеева.

Б. В. Томашевский полемизирует с Ивановым. Но полемика-то эта весьма странная. Б. В. Томашевский пишет: «Здесь можно бы возразить против точности цитаты (об арии «Voi che sapete» Моцарт только рассказывает; старик в трактире мог исполнить другую арию), но согласимся, что Пушкин ошибся. Ведь популярнейшую арию Керубино он все-таки знал и вряд ли мог не знать по содержанию, откуда она. Но, с другой стороны, возможно, что отдельные арии, хотя и хорошо ему известные, Пушкин относил не к той опере, к которой они принадлежали. Это признак знакомства с музыкой по концертному и домашнему исполнению любимых популярных арий» (565—566).

Б. В. Томашевский здесь так «прокомментировал», что трудно сказать, согласен или не согласен он с Ивановым, что Пушкин плохо знал «Дон-Жуана». Б. В. Томашевский пишет: «Об арии «Voi che sapete» Моцарт только рассказывает; старик в трактире мог исполнить другую арию». Но на чем основано предположение о том, что Моцарт мог спутать? Моцарт говорит:

...проходя перед трактиром, вдруг
Услышал скрипку... Нет, мой друг, Сальери!
Смешнее от роду ты ничего
Не слыхивал... Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал voi che sapete. Чудо!

Кажется, ясно. А почтенный пушкинист возражает: на рассказ Моцарта нельзя положиться: «старик в трактире мог исполнить другую арию».

Дальше уступчивый пушкинист не настаивает на своем возражении: «согласимся, — пишет он, — что Пушкин ошибся». Ну, хорошо, ошибся, так ошибся. Нужно ли тогда спорить с критиком Ивановым, «открывшим» эту «ошибку»? Но Б. В. Томашевский продолжает: «Ведь популярнейшую арию Керубино Пушкин все-таки знал и вряд ли мог не знать по содержанию, откуда она». В чем же дело? Если по самому содержанию арии Пушкин мог знать, что она не из «Дон-Жуана», то Пушкин опять-таки не ошибся. Зачем тогда дальнейшие рассуждения о том, что Пушкин знал музыку Моцарта только по концертному и домашнему исполнению.

Комментарий имеет целью разъяснять. О комментариях М. П. Алексеева и Б. В. Томашевского этого сказать нельзя.

М. П. Алексеев считает, будто Моцарт просит старика еще раз повторить «Voi che sapete» и Пушкин, таким образом, принял эту арию из «Женитьбы Фигаро» за арию из «Дон-Жуана». М. П. Алексеев здесь с начала до конца все перепутал.

Во-первых, если еще можно допустить, что Пушкин недостаточно знал вообще Моцарта, то едва ли мыслимо, чтобы он, столь высоко ценивший «Дон-Жуана» Моцарта, мог спутать арию из «Женитьбы Фигаро» с арией из «Дон-Жуана». Между тем в авторской ремарке указано: «старик играет арию из «Дон-Жуана».

Слишком «Женитьба Фигаро» была популярна в ту эпоху, чтобы Пушкин мог не знать, что ария, напеваемая Керубино, не из «Дон-Жуана».

Во-вторых, комментатор, углубившись во всякого рода архивные изыскания, невнимательно прочел текст Пушкина. У Пушкина сказано, что Моцарт обращается к слепому старику со словами:

Из Моцарта нам что-нибудь!

Если Пушкин в данном случае имел бы в виду, что Моцарт требует у старика повторить уже сыгранную им в трактире арию «Voi che sapete», то Моцарт не мог бы тогда просить сыграть «что-нибудь», а должен был бы указать, что именно. Фраза должна была звучать хотя бы так: «Из «Женитьбы Фигаро»!..»

Но дело в том, что, увлекшись формальным комментаторством, М. П. Алексеев проглядел смысл всего эпизода со слепым стариком: вошедший Моцарт весьма оживленно рассказывает удрученному своими мрачными мыслями Сальери о смешном старике. Для Моцарта случай со стариком тем более забавен, что он играл арию из оперы на текст Бомарше, автора, столь близкого Сальери.

Однако Пушкин заставляет старика в трактире исполнить арию Керубино, а не что-нибудь другое, даже и не потому только, что дружба Бомарше с Сальери придает этому эпизоду больше правдоподобия. То, что слепой скрипач играет в трактире арию из «Женитьбы Фигаро», а затем у Сальери арию из «Дон-Жуана», строго обусловлено всем дальнейшим развитием действия. Ни одна из этих арий не могла быть дважды повторена, каждая из них выполняет свою очень четкую и абсолютно необходимую функцию в развитии действия.

Разговор о Бомарше заставит Моцарта бросить столь поразившую Сальери фразу:

...А гений и злодейство
Две вещи несовместные...

История с арией из оперы, созданной по комедии Бомарше, подготавливает этот диалог. Тема о Бомарше, старом друге Сальери, становится как бы привычной темой бесед Моцарта и Сальери. Тем самым расспросы Моцарта о том, был ли Бомарше убийцей, и вытекающая из этих расспросов сентенция Моцарта о гении и злодействе лишаются какой бы то ни было нарочитости.

Еще более необходима другая деталь. Дальнейшему углублению переживаний Сальери служит исполнение стариком арии Моцарта именно из «Дон-Жуана», которая в данном случае не может быть заменена арией ни из какого другого произведения Моцарта. Для всего характера отношений Сальери к Моцарту чрезвычайно важно то, что Моцарт, по мнению Сальери, сам не понимает, кто он такой, и не сознает высокую ценность своего творчества. Он может, шутки ради, заставить слепого старика пилить своего «Дон-Жуана». Эта беззаботность Моцарта, это, по мнению Сальери, озорство «гуляки праздного» в отношении собственного искусства вызывает у Сальери глубокое возмущение и усиливает в нем сознание великой несправедливости небес, подаривших Моцарту его талант и обделивших Сальери. Он не может равнодушно слушать, а тем более забавляться, как Моцарт, чьей-то профанацией искусства. Он гневно восклицает:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

Он поэтому завершает свои слова окриком: «Пошел, старик».

Не ясно ли, что для выражения всего этого комплекса переживаний Сальери необходимо было введение Пушкиным в первом случае арии из «Женитьбы Фигаро», во втором — арии из «Дон-Жуана» — из того произведения Моцарта, которое по своему совершенству всего больше будило вражду Сальери к Моцарту.

Этот факт невнимательного чтения пушкинского текста и неверного его истолкования является результатом того.

что исследование содержания трагедии Пушкина, углубление в сущность его идей и образов подменяется спорами о том, откуда Пушкин позаимствовал тот или иной факт, ту или иную строчку, что было первоисточником той или иной детали.

Но все эти детали: и упоминание о Мадонне Рафаэля, и пародия на Данте, и ария из «Женитьбы Фигаро», и музыкальные споры вокруг Глюка и Пиччини, и история с безвестным заказчиком «Реквиема», — все они вошли в трагедию «Моцарт и Сальери» вовсе не в результате специального историко-архивного или всякого иного скрупулезного изучения документов.

Их источник — сама литературная, художественная и музыкальная действительность, которая окружала Пушкина, вся та духовная атмосфера, в которой он жил.

Обращаясь к культуре той эпохи, сопоставляя книги, воспоминания, отдельные факты, с которыми Пушкин мог бы быть знаком и которые он мог использовать в работе над трагедией, надо помнить, что поэт использует все эти документы и вводит их в свою трагедию совсем не потому, что он поставил себе задачей точно воспроизвести исторические факты, а только в силу стремления дать правдивые художественные образы, лишь для обоснования определенных творческих и социально-психологических проблем и сложных конфликтов.

Широкое использование фактов личной жизни Моцарта и Сальери, их музыкальной деятельности, а еще того больше — фактов, характеризующих музыкальную и общую духовную культуру, которая их окружала, было продиктовано поэту его миросозерцанием реалиста и вытекавшими из него требованиями художественной правдоподобности.

И поскольку для Пушкина вопрос здесь был в конфликтах философского, творческого, морального и психологического порядка, а не в конкретной судьбе Моцарта и Сальери, Пушкин, документируя детали, отнюдь не заботился о документации, казалось бы, основного утверждения, что Сальери был убийцей.

Неоднократно приводилась запись Пушкина, сделанная уже после создания «Моцарта и Сальери» летом 1832 года и относящаяся к вопросу о том, был ли Сальери убийцей: «В первое представление Дон-Жуана, в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолв-

но упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с изумлением и негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы в бешенстве, снедаемый завистью. Сальери умер лет восемь тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освидетельствовать Дон-Жуана, мог отравить его творца» (Заметка о «Моцарте и Сальери», 1833 г. «Пушкин — критик». «Академия», 1934, стр. 310).

Неопределенность ссылки на «некоторые немецкие журналы», как и условность формулировки, что Сальери «на одре смерти признался будто бы в ужасном преступлении», свидетельствуют о том, что Пушкин слабо интересовался фактической стороной этого вопроса и не придавал ему значения.

В литературе, посвященной истории создания Пушкиным «Моцарта и Сальери», однако, пользуется известной популярностью мнение, будто отправным пунктом замысла Пушкина были действительные взаимоотношения Моцарта и Сальери. Так, например, Е. М. Брауде в своей работе «Моцарт и Сальери» писал: «Обрисовка обоих действующих лиц в трагедии настолько соответствует взглядам, установившимся в конце двадцатых годов как на Сальери, так и на причину смерти Моцарта, что никак нельзя сделать предположения о свободном вымысле поэта, не направляемом никаким историческим материалом» («Столица и усадьба» № 45, 1915, стр. 14).

Дело, явно, не в том, что Пушкин базировался не на чистом вымысле, а использовал «исторический материал», имевший известное хождение в то время. Дело в том, что в выборе этого «исторического материала» поэт исходил не из его фактической солидности и серьезной обоснованности, а из соответствия ходячей легенды об отравлении Моцарта Сальери своему замыслу.

Е. М. Брауде не прав, говоря, что «обрисовка обоих действующих лиц в трагедии... соответствует взглядам, установившимся в конце двадцатых годов как на Сальери, так и на причину смерти Моцарта».

П. А. Катенин, человек, с мнением которого Пушкин во многих случаях очень считался, писал: «Есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его на показ в ко-

ротком предисловии или примечании уголовною прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?» (Цитирую по «Литературному наследству», 1934, № 16—18, стр. 641.) Стало быть, мнение о том, что Сальери совершил преступление, далеко не было столь общепризнанным.

Но все, на что П. А. Катенин указал, как на «основной порок» трагедии, в глазах Пушкина не имело особого значения: ходячая легенда о их взаимоотношениях оказалась лишь материалом, чрезвычайно пригодным для воплощения той идеи, которая его волновала. Моцарт и Сальери оказались лишь наиболее подходящей натурой для его картины особенно потому, что оба композитора в действительности представляли собой два различных типа художников. При этом, однако, нужно отметить, что если трудно было заменить Моцарта другим гением такого же типа, то Сальери легко можно было заменить любым другим современником того же масштаба.

Но точно так же, как ценность картины определяется не степенью фотографического сходства с натурой, а тем, в какой мере художник сумел, пользуясь натурой, дать свое обобщение действительности, — таким же образом ценность трагедии Пушкина определяется не степенью точности и достоверности его рассказа о гибели Моцарта и преступлении Сальери, а тем, в какой мере он выразил и раскрыл проблемы и коллизии, которые по его замыслу должны были составлять сущность «Моцарта и Сальери».

Некоторые дискуссии последних лет дают нам повод опасаться, что найдется такой литературный критик, который не преминет поставить вопрос: Пушкин отверг свое первоначально намеченное название трагедии «Зависть» и назвал свою трагедию именами двух композиторов — «Моцарт и Сальери». Таким образом, Пушкин непосредственно самым заглавием подчеркнул содержание своей трагедии. Как же можно говорить, что не судьба и переживания этих двух композиторов были основным содержанием произведения Пушкина и не их жизнь была в первую очередь отражена в этой трагедии?

Мы дальше вернемся к вопросу о том, почему Пушкин отказался от первоначального заглавия «Зависть» и заменил его более общим заглавием «Моцарт и Сальери». Но возможность и вероятность такого вопроса за-

ставляет поставить более общую проблему об адекватности художественного образа историческому прообразу.

Оставляем в стороне систему романтического показа исторических образов. Художник-романтик обычно с самого начала заявлял, что его меньше всего интересует вопрос о том, каким был данный человек в живой исторической действительности. Его занимал лишь его вымысел. Он игнорировал историческую быль. На такой позиции стоял Виктор Гюго, когда писал свою драму «Мария Тюдор»: В предисловии к этой драме он заявлял, что, отвлекаясь от того, какой Мария Тюдор была в действительности, он покажет ее величественной королевой, прекрасной женщиной и тем сделает ее достойной своей поэтической фантазии.

Нас в данном случае интересуют писатели-реалисты, которые стремились воспроизвести объективно историческое прошлое и были убеждены, что портреты изображаемых ими исторических деятелей наиболее адекватны, с наибольшей полнотой и объективностью воплощают в себе исторические прообразы. Однако писатели-реалисты не раз ошибались в оценке объективности своих образов. Нередко великие художники, а подчас и мировые гении становились жертвами своих неверных идей и создавали портреты, глубоко отличные от их исторических прообразов.

Я ограничусь лишь двумя примерами, взятыми из русской литературы.

Реалистический роман, а тем более исторический реалистический роман мало знает во всей мировой литературе произведений, равных «Войне и миру» по своей познавательной значимости. Все же портрет Наполеона, созданный Толстым, не может быть признан ни одним марксистским историком объективным изображением знаменитого полководца. В этом портрете, конечно, много изумительных догадок, с исключительным блеском освещающих отдельные стороны личности Наполеона. Но в целом — это портрет, искажающий и снижающий образ Наполеона.

Если сравнить портрет Наполеона, данный акад. Тарле в его популярной книге «Наполеон», с толстовским образом Наполеона, то все преимущества в смысле объективности и исторической полноты портрета будут на стороне талантливого историка, а не гениального художника.

Дело здесь, конечно, не в каких-то преимуществах науки пред искусством. Искусство умеет быть не только

объективным, но и столь же точным, как и наука. И не в том дело, что историк Гарле изучил материал лучше и пользовался им с большей тщательностью, чем художник Толстой.

Дело в том, что различно их отношение к изображаемому.

Возьмем другой пример:

Алексей Толстой не впервые в своем романе «Петр I» подошел к образу Петра. Когда Алексей Толстой много лет тому назад писал о Петре, он уж и тогда был зрелым мастером с большими историческими знаниями. Однако как далеко в «Петре I» он отошел от ранних своих образов Петра! Нет нужды доказывать, что последний из созданных им образов несравненно более объективен, чем все предыдущие.

За пройденные годы возрос талант Алексея Толстого. Увеличились его исторические знания. Но главное и основное заключается в том, что Алексей Толстой — критический реалист — стал социалистическим реалистом. Новое понимание исторического прошлого, вытекающее из его нового отношения к современности, дало ему возможность с несравненно большей объективностью показать историческую фигуру.

Стало быть, вопрос заключается не в одном знании материала. Реалистический метод воспроизведения исторических событий сам по себе еще не гарантирует объективности исторического показа. Решающим фактором является здесь характер данного реалистического метода, качество идей и мирозерцания реалиста. Ими определяется степень объективности изображения исторического прошлого.

Пред Л. Н. Толстым и А. Н. Толстым с самого начала стояла задача дать объективные портреты Наполеона и Петра, но фаталистический детерминизм Л. Н. Толстого, как и особый характер критического реализма дореволюционного Алексея Толстого не дали им возможности с достаточной объективностью воссоздать образы исторических деятелей.

Задача Пушкина с самого начала заключалась не в создании портретов конкретных исторических фигур, а в постановке определенного комплекса проблем, в раскрытии ряда сложных конфликтов, участниками которых он избрал Моцарта и Сальери.

Но чтобы идея обрела свою глубину, чтобы проблема стала остро волнующей, а замысел убедительным, нужно, чтобы образ жил, чтобы ощущалась живая пульсация крови в тканях произведения. Типическое должно получить свое индивидуализированное конкретное наполнение. В этом бесспорное требование реализма. В соответствии с этим законом реалистического искусства Пушкин дал не абстрактный философский диалог, не символизированную персонификацию идей, а конкретные образы с их живой кровью и плотью. Он наполнил всю трагедию атмосферой жизни Моцарта и Сальери, достаточно ему известной не по каким-то специальным исследованиям и архивным данным, а по всей той музыкальной и поэтической культуре, которая его окружала.

Это чувство реальности, жизненная полнокровность достигается тем, что слепой скрипач в трактире разыгрывал «*Voì che sapete*» — арию, которую напевает персонаж оперы, написанной по комедии Бомарше, друга Сальери, а не какую-нибудь другую популярную итальянскую арию.

Чувство реальности сказывается в том, что Сальери не ограничивается только тем, что для выражения своего возмущения легкомысленными, по его мнению, забавами Моцарта говорит:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля.

Он прибавляет и другой аргумент, поясняющий ту же мысль и выражающий то же его возмущение:

Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

Аргумент о «Мадонне» Рафаэля можно было бы привести и в конце XVI и в начале XIX века. Он еще не свидетельствует о той живой атмосфере, в которой этот спор происходил, и не говорит о той конкретной обстановке, в которой живут люди, ведущие этот спор. Тем самым этот аргумент сам по себе еще не придает необходимой убедительности чувству возмущения Сальери.

Другое дело — аргумент с пародией на Данте. Это факт современной Моцарту и Сальери действительности. «Защита Данте» Гоцци, как и нападки на Данте, поддержанные в свое время самим Вольтером, были волнующей зло-

бой дня для современников Моцарта и Сальери, которые жили интересами литературы и искусства.

Ссылка на «Мадонну» Рафаэля придает мысли Сальери большую обобщающую силу. Это аргумент общеобязательный ввиду безусловной признанности Рафаэля и ввиду того, что Европа была наводнена бесконечным количеством копий с картин Рафаэля и многие из них были такой же профанацией искусства, как и исполнение слепого скрипача было профанацией шедевра Моцарта. Ссылка на пародирование Данте, в которой слышен отзвук очередной литературной дискуссии, придавала чувству Сальери ту страстность и убедительность, которая черпается из волнующей злобы дня.

Таким же образом реалистическая насыщенность и убедительность достигается в трагедии Пушкина тем, что переживания Сальери даны в их живой связи с конкретной музыкальной действительностью второй половины XVIII и начала XIX века.

Сальери уже был автором ряда опер, доставивших ему некоторую популярность, когда встретился с Глюком; под влиянием Глюка Сальери порвал со своим прошлым и стал его преданным учеником и последователем. Как ученик Глюка, он впоследствии и прославился.

В соответствии со своим замыслом Пушкин делает успехи Сальери более скромными, чем они были на самом деле. Он наделяет его лишь «глухою славой», тогда как на самом деле его опера «Данаиды», написанная по заказу Парижской академии, имела громадный успех. Затем его давно забытая опера «Асур» имела несравненно больший успех в Вене, где Сальери был первым придворным капельмейстером, чем «Дон-Жуан» Моцарта.

Все эти факты Пушкин игнорирует. Но он для мотивировки отношения Сальери к Моцарту использует путь, пройденный Сальери в качестве ученика Глюка. Тем самым он делает особенно страстными и убедительными слова Сальери о его беспредельной преданности искусству.

В этой насыщенности трагедии музыкальной атмосферой эпохи — такая же реалистическая правдивость и естественность, как и в том, что музыкант Сальери говорит:

. Для меня
Так это ясно, как простая гамма, —

а не как дважды два четыре.

Но опять-таки эта реалистическая правдивость лишь результат того, что весь материал стал органической частью накопленной поэтом культуры.

В своем докладе на первом Всесоюзном съезде писателей А. М. Горький говорил: «Творчество — это та степень напряжения работы памяти, когда быстрота ее работы извлекает из запаса знаний, впечатлений наиболее выпуклые и характерные факты, картины, детали и включает их в наиболее точные, яркие общепонятные слова» (Стенографический отчет, стр. 14).

«Из запаса знаний, впечатлений», накопленных всей своей творческой жизнью, а не из специально изученных книг Пушкин извлекал «наиболее выпуклые и характерные факты, картины, детали» и, включая «их в наиболее точные, яркие общепонятные слова», творил свою трагедию «Моцарт и Сальери».

Этот вопрос имеет для нашей литературы актуальное значение.

Для того, чтобы написать исторический роман, поэму или драму, советскому художнику, конечно, необходимо со всей тщательностью изучить весь материал, относящийся к данному вопросу. Но эпоха встанет пред нами, как волнующая злоба дня, образы эпохи будут дышать живыми человеческими страстями, и проблемы ее предстанут во всей их глубине и значимости лишь тогда, когда материал перестанет быть для писателя коллекцией цитат, хотя бы и хорошо систематизированных и отлично поданных, а войдет в его память, как факт его собственной жизни.

Особенность творческой системы Пушкина заключалась в том, что у него

Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

С этой точки зрения споры о том, каким материалом Пушкин пользовался, а тем более, в какой мере он имел право утверждать, что «Сальери из зависти отравил Моцарта» (Катенин), лишены смысла.

Пред исследователем этой трагедии стоит другой ряд вопросов: в чем сущность конфликтов, определяющих трагедийность этого произведения? Как Пушкин пришел к разработке своего комплекса проблем и почему он дал им такое разрешение? В чем общая вековая значимость этой трагедии для истории искусства, для мастеров искусства?

Форма Пушкина неощутима. Она неотделима от содержания. Слово совершенно потому, что оно является лишь максимально адекватным раскрытием содержания. Сила формы в ее реализме.

То же самое относится и к мысли Пушкина.

Пушкин один из наиболее глубоких и универсальных поэтов-мыслителей. Его мысль — это правда самой действительности в ее конкретности и обязательности.

Сальери начинает:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше.

Это не сентенция и не тезис, который в дальнейшем будет доказан. Это горестный вздох, крик неутолимой боли. Это вопль отчаяния.

Бесконечное множество раз Сальери уже продумал свое положение. Боль нигде и никогда его не оставляет.

Сальери всей своей жизнью доведен до этого сознания:

. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Как же он пришел к этому убеждению? Оно выросло из мучительного противоречия между его способностью воспринимать музыку и неспособностью ее творить. В этом источник трагедии Сальери.

Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

Он отказался от всех обольщений жизни. Как в монастырскую келью, укрылся он от всех жизненных соблазнов «и предался одной музыке».

Но все его прилежание, весь его изнуряющий беспрерывный труд, все его неустанное напряжение привели к тому, что он лишь овладел техникой искусства, но не приобрел к душе искусства. Он проник во все тайны ремесла, но никогда не сливался с гармонией музыки:

. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху...

Совершенства, техники — гибкости пальцев, точного слуха — еще мало, чтобы войти в царство искусства.

Техника без вдохновенья и без большой мысли лишь убивает искусство, превращает его в бездушную схему:

. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп...

Сальери установил математическое соотношение аккордов, «поверил алгеброй гармонию», но не познал гармонии алгебры, гармонии бытия, одним из изумительнейших проявлений которой является гармония звуков.

Он пытался формальными данными, техническими средствами, которыми он овладел, вынудить искусство раскрыть ему свои тайны, но терпел неудачи:

...дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.

Отрекшись от мира для своего творчества,

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу, —

Сальери вкушал подчас

...восторг и слезы вдохновенья...

Но достигнутые результаты были неизменно ничтожны.

Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденные,
Пылая, с легким дымом исчезали.

В этом акте опять выступает основное трагическое противоречие Сальери, сознание немоцности своих творческих сил и верное чувство искусства, которое позволяет ему быть объективным к собственному творению. Даже первые восторги и слезы вдохновенья не ослепляют его и не обманывают насчет ценности созданного.

Всем существом преданный искусству, он способен не только уничтожить не удовлетворяющую его работу —

результат своих усилий, восторгов и упований. Он способен расстаться со всем достигнутым, когда пред ним раскрывается иной, более верный путь к искусству. Он пускается в этот путь, не страшась его трудностей, не останавливаясь пред жертвами, без сожаления об оставленном:

...Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

И жертвы Сальери оказались не напрасны. Его усилия оправдались.

Уильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой...

Но явился Моцарт, и он лишился своего счастья, потерял свой покой.

Почему? Из страха потерять свою популярность? (Слава Моцарта ее затмит?)

Он любит славу и наслаждается ею. Но он вообще никогда не переоценивал свою популярность. Дело не в его «глухой славе».

Не жажда славы и страх потерять ее, не чувство зависти к чужому успеху и подавно не его неспособность насладиться чужим творчеством, — не эти и не подобные им чувства лишили его покоя и породили его страшные замыслы против Моцарта.

Выражаясь словами другого русского поэта, Сальери мог бы сказать о себе, что он знал

Одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть.

Он во власти «одной лишь думы» — как овладеть тайнами творчества? Его единая пламенная страсть — в любви к искусству.

Не раз жизнь казалась ему «несносной раной». Близ-

кий к самоубийству, Сальери не раз противостоял соблазну смерти и удерживал себя от того, чтобы принять давно приготовленный яд, лишь потому, что, как он говорит о себе:

. быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайдн сотворит
Великое — и наслажуся им...

«Творческая ночь и вдохновенье» не пришли к нему. Но Моцарт дал ему эту безмерную, столь долгожданную радость. Моцарт наполнил звуками своего «Реквиема» его душу. И он не только не благословляет судьбу за то, что дана ему радость упиваться музыкой Моцарта, наоборот, он самое существование Моцарта считает великой несправедливостью небес.

Потому ли, что он терпит лишь существование таких же посредственностей, как он сам?

Нет. Ни Глюк, ни Гайдн не являются мастерами его уровня. Он знает их несравненное превосходство над собою. Он восхищается их музыкой и не только не бунтует против них, но благословляет их и ждет лишь прихода нового Гайдна, чтобы насладиться его музыкой.

Но между ними и Сальери — количественное отличие, а не качественное. Сальери и великий Глюк — мастера различного уровня, но одного и того же типа. Сальери воспринимает Глюка, Гайдна в их преэминентности, как великих продолжателей своих не менее великих предшественников, как новый закономерный этап в естественном ходе развития музыки.

Он всегда довольствовался своей «глухой славой» и не только не завидовал славе других, наоборот, он даже умел всегда радоваться и наслаждаться

Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.

Наедине с собой он с полной искренностью и большой взволнованностью восклицает:

Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальным звуки.

Сальери с выстраданным возмущением бросает вызов;

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?

Полный уверенности в невозможности такого обвинения, он восклицает: «Никто!»

Но сейчас он отравлен той страстью, которой он никогда не знал.

...А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую...

Почему Моцарт отравил его этой страстью?

Великий Глюк новые «глубокие, пленительные тайны открыл», но ученики и продолжатели усвоили и постигли эти тайны

Усиленным, напряженным постоянством.

Сальери, пойдя «вслед за ним безропотно»... «в искусстве безграничном достигнул степени высокой».

Сальери рядом с Гайдном и Глюком довольствовался своею «глухой славой», не завидуя, а, наоборот, радуясь их блистательному успеху. Он считал его вполне заслуженным. Он довольствовался скромной ролью их ученика и продолжателя или даже трудолюбивого подражателя. Даруя его радостью своего творчества, они не лишали его спокойствия, ибо, как ни велико расстояние между ними и им, он, Сальери, чувствовал себя с Гайдном и Глюком в одной сфере. Но дышать воздухом Моцарта он не способен. На моцартовых высотах Сальери задыхается.

Для Сальери Моцарт вне традиции, вне закономерной преемственности, вне ее органических процессов:

Он несколько занес нам песен райских...

Подражание Глюку заглушает в Сальери сознание ограниченности своих сил, боль контраста между чувством гармонии звуков и неспособностью творить эту гармонию. Моцарт с предельной очевидностью обнажает этот контраст и тем бесконечно углубляет у Сальери сознание своей трагедии.

Моцарт никому не наследует и никого не продолжает. И никто не только его продолжить не сможет, но и сохранить созданное им не сумеет.

Муки творчества — самые страшные и в то же время мучительно сладостные человеческие муки. Творить — значит укротить зверя стихии. Творить — значит вырвать из бесформенной массы таящуюся в ней гармонию, обнажить сокровенный смысл и совершенство бытия.

В этом та совершенная гармония, которой живет искусство. Сальери примет эти муки, ибо он знает, как велика награда за них. Высшая награда за муки творчества — это найти и воплотить гармонию.

Моцарт ее воплощает. Он получает высшую награду, не заслужив ее, и в этом вопиющая несправедливость.

...бессмертный гений — не в награду
Любви горячей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

Эпизод со слепым скрипачом должен подтвердить обвинение Сальери и укрепить в нем его возмущение, убеждение в своей правоте: как Моцарт может находить забавным такое святотатство — профанацию своего «Дон Жуана»?

Возмущение Сальери переходит в изумление, когда Моцарт после ухода старика играет пред Сальери свою новую «безделицу», которая, повидимому, является эскизом «Реквиема».

Сальери поражен глубиной, смелостью и стройностью сыгранного Моцартом. Но он еще в большей мере изумлен отношением Моцарта к созданному им, его непониманием значения и ценности своего творения:

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостойн сам себя.
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Сальери сознает величие Моцарта, ибо он знает цену искусства, знает, каких жертв оно требует, с каким самоотвержением оно связано.

Бессмертный гений дан Моцарту не в награду за великие жертвы искусству. Он — «гуляка праздный». Поэтому его гений — фатальное подтверждение того, что «правды нет — и выше». Но мало того. Искусство, рожденное

без жертв, обречено исчезнуть бесследно. Несправедливость искупается его эфемерностью. В этом убеждении — утешение Сальери. В нем он ищет и находит самооправдание.

«Бессмертный гений» Моцарта — дар несправедливый, а потому, по мнению Сальери, и порочный. Его порочность в том, что он лишен всеобщности.

Для Сальери искусство существует только в своей нормативности. Сальери отказывается признать необходимость Моцарта для искусства из-за того, что он вне нормы:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем?..

Дар незаслуженный — творчество Моцарта, по убеждению Сальери, не способно оплодотворить искусство, двинуть его вперед.

Допустим, что Сальери прав: Моцарт пройдет без следа, как чудное видение, никого не обогатив и никого до себя не подняв. Но чем и кому мешает его существование? Ведь тому же Сальери он дает своей музыкой чудные мгновения неизведанных радостей гармонии. Когда Моцарт играет свой «Реквием», Сальери до слез умилен его красотой. Он плачет и молит Моцарта:

. Продолжай, спеш
Еще наполнить звуками мне душу...

Если нельзя ни продолжать, ни подражать Моцарту, то почему не упиваться великой силой и красотой его гармонии? Как человек, столь способный воспринимать гармонию звуков и чувствовать их неизъяснимую прелесть, мог притти к мысли, что раз нельзя последовать за Моцартом в его творчестве, то должно уничтожить это творчество и самого творца?

Один из биографов Моцарта рассказывает, что Сальери будто бы после смерти Моцарта однажды сказал: «Живи он дольше, наши композиции перестали бы приносить нам кусок хлеба».

Однако у Пушкина речь идет не о том, что Сальери беспокоится о своих материальных интересах или мате-

риальных интересах своей группы музыкантов. Нет, Пушкин показывает Сальери способным многим пожертвовать для своей музыки, слишком любящим искусство, чтобы он мог погубить гения гармонии из-за материальной конкуренции. Мотив Сальери другой:

... я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...

Не себя одного Сальери защищает, не свои личные интересы он оберегает. Он убежден, что его долг уберечь от гибели всех служителей музыки. Своими «песнями райскими» Моцарт, «возмутив бескрылое желанье в... чадах праха», тем самым погубит их. «Чада праха», к которым принадлежат Сальери и все ему подобные «служители музыки», никогда не подымутся до гармонии «песен райских» Моцарта. Но, отравленные гармонией звуков Моцарта, они будут неспособны удовлетвориться своими земными напевами и не смогут больше наслаждаться, как раньше, «мирно своим трудом, успехом, славой».

Здесь мы подходим к основному мотиву действий Сальери.

Сальери полон вражды к Моцарту за то, что тот «гуляка праздный». Сальери считает великой несправедливостью небес то, что Моцарту дано без всяких усилий и жертв достичь таких высот, каких ни он, ни другие служители музыки достичь не могут никаким трудом и никакими жертвами.

И все же Сальери губит Моцарта не за то, что он «гуляка праздный», а за то, что, «возмутив бескрылое желанье в ... чадах праха», он лишил их спокойствия и удовлетворенности собой.

Сальери забывает, что вне беспокойства нет творчества. Довольство собой — смерть искусства. «Бескрылое желание» не ведет в царство гармонии.

Порочность Сальери не в том, что творчество дается ему лишь в результате огромного труда, напряжения и усилий. Порочность его в том, что он не хочет знать дерзаний и беспокойства Моцарта. Больше того. Он страшится потерять тот душевный покой, который, казалось, был обеспечен ему подвижничеством, хотя и «бескрылым» тру-

дом. Он потому и лишен смелости, глубины и стройности, которыми восхищается у Моцарта.

Сальери мнит, что он призван спасти всех служителей музыки, погубив Моцарта. На самом деле он, оберегая довольство достигнутым, тем самым готовит гибель всех служителей музыки. Его представление о норме — порочно. Искусство требует не спокойствия, а беспокойства, общей всем служителям искусства тревоги и мятежности.

Этой тревоги и мятежности страшится Сальери. Они ему чужды потому, что он не творец, а ремесленник. Он забыл о том, что ремесло может служить лишь имитации искусства, подражанию, но оно недостаточно для того, чтобы постичь гармонию искусства.

Порок Сальери не в том, что он не гений, а в том, что он лишен великой мятежности и великой тревоги, без которых немислим гений. Сальери весь в личном и в беспокойстве за личное, за свою неспособность творить, а не за судьбы искусства. Сальери своим преступлением оберегает покой средних талантов, охраняет нерушимость их «бескрылых желаний».

Сальери привелось вкусить «восторг и слезы вдохновенья», но вдохновенье его оказалось бесплодным. Он с холодным спокойствием бросал в огонь анемичные плоды своего вдохновения.

В нем жило огромное чувство музыки. Сам Моцарт мечтает о том, как прекрасно было бы, «когда бы все так чувствовали силу гармонии», как Сальери.

В самом контрасте между силой чувства гармонии и бессилием выразить и воплотить ее мощь и прелесть таятся те муки творчества, которые приобщают Сальери к великой и прекрасной трагедии всех гениев творчества.

Философы и поэты, ученые и музыканты, каждый на свой лад, жили вечным стремлением к наиболее глубинному, наиболее полному познанию мира и человека. Они проводили свою жизнь в неутомимой жажде познать непознанное, постичь непостижимое. Их никогда не оставляло мучительное стремление найти те единственные слова, те неповторимые звуки, которые выразили бы сущность бытия, неизъяснимую прелесть жизни.

И не раз после величайших побед своего познания они в великом отчаянии восклицали: «Я знаю, что я не знаю». Не раз те, кому слово было особенно послушно и пред

кем оно с великой покорностью раскрывало свои сокровеннейшие тайны, с безумной тревогой восклицали:

Мысль изреченная есть ложь.

Ложь, поскольку слово лишь слабая тень и бессильный отзвук того сложного и тонкого комплекса человеческих чувств и переживаний, который оно должно выразить.

Но, преодолев свое отчаяние, поэты и композиторы, философы и ученые бросались в тысячу первый раз в бой и одерживали все новые и новые победы над непознанным миром, над не выраженной до того и не воплощенной в точном слове и гармоническом звуке стихией действительности.

Это отчаяние знал Толстой. Работая над «Войной и миром», он жаловался на нечеловеческие муки, когда из миллиона возможных комбинаций нужно выбрать ту единственную, которая воплощает в себе правду искусства и правду действительности. Он десятки раз переделывал главы «Войны и мира» в поисках того слова, которое «мысль изреченную» делает неоспоримой художественной правдой. Этим бесконечным трудом он не «разъял, как труп», свое искусство, не «поверил алгеброй гармонию», как ремесленник, а, наоборот, раскрыл «гармонию алгебры» и воодушевил живой жизнью труп прошлого, воскресил минувшие дни и одарил их жизнью непреходящей.

Таким же образом философы и ученые, подобно легендарному доктору Фаусту, преодолевая отчаяние своих поражениях, с новой силой, решимостью и отвагой бросаются в бой познания, врываюются в казавшиеся несокрушимыми крепости и тем превращают непознанные «миры в себе» в познанные «миры для нас».

Но в минуты самых больших тревог и беспредельного отчаяния подлинные гении науки и искусства томилась общими вопросами о пределе и беспредельности человеческого знания, ограниченности и мощи человеческого гения, а не вопросами о возможностях и пределах своего личного дарования.

В этой всеобщности их запросов — основное различие мук творчества подлинных гениев, с одной стороны, и терзаний Сальери, с другой.

Пред Сальери стоит вопрос не о том, что еще не разрешено и не достигнуто человеческим гением, а лишь о неразрешенном и недостигнутом им самим. Самое существ-

вание гения, постигающего гармонию звуков, лишает его спокойствия и воспринимается им, как жизненная опасность, поскольку «песни райские» гения «возмущают бескрылые желания».

Слова — «бескрылые желания» имеют для Сальери двойной смысл: они бескрылы из-за своей плоскостности. Они лишены той глубины и смелости, которые столь восхищают Сальери в произведениях Моцарта. Но желания Сальери бескрылы и в другом смысле. В смысле своей земной прикованности. Сальери бессилён поднять их на высоты творческого осуществления.

Сальери способен постичь мысль, «желания» гения. Способен воспринять и насладиться той глубиной, смелостью и стройностью, с которой мысль выражена гением в его творчестве. Но его собственные желания бескрылы по своим устремлениям и еще больше по своей немогущности смело, стройно воплотить их в искусстве.

Гений — в непрерывном бунте Фауста против своей ограниченности. В этом бунте — путь от ограниченного познания человека к безграничному познанию человечества. Беспредельными поисками познания гармонии мира жив гений. В этой мечте душа фаустианства.

Своей окрыленностью гений противостоит бескрылым Вагнерам.

Вагнер у Гете — ограниченный, не подозревающий своей ограниченности и потому довольный собой человек.

Сальери чужд самодовольству Вагнера. Недовольство собой дает Сальери возможность постичь величие Моцарта. В этом его возможность приобщиться к Фаусту.

Но мучительное сознание ограниченности своих устремлений и неспособности подняться до высот моцартовского вдохновения, мучительное сознание непреодолимости дистанции между долиной, где ютятся его желания, и горными вершинами, где свободно витает Моцарт, делает несносным его существование, отравляет его мыслями о самоубийстве. Так самый факт бытия Моцарта лишает Сальери покоя.

Он вспоминает, как прекрасно жилось ему, пока не было Моцарта. Он «в искусстве безграничном» до безграничного никогда не доходил. Но «степени высокой» он достигнул — и был тем доволен. Он «наслаждался мирно своим трудом, успехом, славой». Большого никто из его друзей не делал. Они его «бескрылых желаний» не будили.

Он и их «трудами и успехами наслаждался». Но явился Моцарт и нарушил покой, «возмутив бескрылое желанье».

Именно это приводит Сальери к преступлению. Он губит гения, ибо сам лишен подлинной любви к гению. Возмездие поэтому в том, что преступлением против гения он доведен до сознания того, что сам лишен гениальности.

...Гений и злодейство
Две вещи несовместные...

Сам Сальери никогда не задумывался над вопросом о совместимости гения и злодейства, как он и не задумывался над вопросом о совместимости гения и самоубийства. Это обстоятельство должно быть отмечено. Не случайно Пушкин заставил Сальери переживать соблазн самоубийства, не случайно сделал он Сальери потенциальным самоубийцей. Поставленная Пушкиным проблема о совместности гения и злодейства тесно связана с проблемой совместности гения и самоубийства.

Не раз гений имел право сказать, что жизнь для него была «несносной раной»; не раз гений мучился соблазном «испить напиток истребления», как говорил Фауст. Но гений никогда самоубийством не кончал. Гений превращает самые соблазны самоубийства в источник и объект творчества.

Гете мучительно переживал свою несчастную любовь, но он от самоубийства был далек. Самоубийством при аналогичном испытании окончил его товарищ юности Иерузалем, который, по всему судя, был только Сальери, но никак не Моцарт. Гибель Иерузалема, скорбь по поводу собственной неудачной юношеской любви послужили Гете при создании «Вертера».

Чаще мысль о самоубийстве рождалась у гения не в результате личного неустройства, а в результате неустройства мира. Так Толстой сам прятал от себя топор не потому, что семейная жизнь не удалась — он тогда был счастлив в своей семейной жизни, тем более не потому, что созданное им его не удовлетворяло. Он тогда уже сознавал, что место ему уготовано рядом с величайшими гениями искусства. Его «несносная рана» образовалась от мучительных сомнений в смысле жизни. Но самые эти мучительные сомнения в последнем счете стали для него источником творческого восхождения на новые высоты.

В роковые минуты пред гением, как пред Фаустом, «новый мир вставал в душе», и он, как Фауст, восклицал:

О, нет! не сделаю я рокового шага:
Воспоминанием все муки смягчены!
О, звуки дивные! гремите ж надо мною!
Я слезы лью, мирюсь я с жизнью земною!

Гений носит в себе беспредельную любовь к жизни, которая дает ему возможность сносить ее удары. Сальери мало жизнь любит. Гений—жизнелюбец, а не себялюбцец. Точно так же гений любит искусство, а не свой успех. Гений в единстве с миром, с человечеством. Сальери—одиноч и отрешен от мира. Поражение, которое он терпит в жизни, внушает ему мысль о самоубийстве. Эти мысли—от художнического эгоцентризма. В самоубийстве, как и в эгоцентризме, всегда заключается известная доля аморальности, индивидуалистического своеволия. Поэтому поражение в творческом соревновании не только вызывает у Сальери упорные мысли о самоубийстве, но и заражает его жаждой убить и тем отомстить за свою обиду.

Сальери «осьмнадцать лет» носил при себе яд, помышляя о самоубийстве и готовый отравить врага.

Он не отравлял никого не потому, что считал необходимым сразиться с врагом в открытом бою и невозможным предать доверившегося ему врага, севшего с ним за одну трапезу. Он не убивал не потому, что убийство для него акт морально неприемлемый. Он лишь берег свой яд, боялся как бы не продешевить его.

Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты—
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

В самых мыслях о самоубийстве и его мотивах, а тем более в его мыслях об убийстве, в характере оберегания орудия смерти выступает еще одна существенная особенность Сальери: его этическая ущербность, его способность из-за личной обиды убить, его коварство: он убьет из-за угла, а не в открытом бою.

Сальери всегда боится быть обиженным, встретить высокомерное отношение к себе. Это не тревога человека внутренне гордого, независимого, который в мире всеобщего раболепия живет в вечном беспокойстве—быть униженным. Такая гордость была присуща живому Моцарту.

Гордость гражданина и чувство социальной независимости—вне сознания Сальери. Постоянные опасения, что

«злейшая обида... с надменной грянет высоты», — это для него боязнь оказаться побежденным в творческом соревновании.

Сознание своей творческой ограниченности порождает постоянный страх и бессильную жажду мести. Так у Сальери творческая ущербность сливается с этической порочностью.

Сальери годами вынашивает сознание, что «правды нет — и выше». Это убеждение он так выстрадал, что оно стало для него «ясно, как простая гамма». Он свое бессилие принял за несправедливость. Слепленный своей болью, он никогда не в состоянии был подумать о том, что он сам готов совершить страшную несправедливость в отношении того, кто ничем не повинен в его бессилии.

Поэтому вначале до него и не доходит ни вопрос Моцарта: был ли убийцей Бомарше, ни последующее утверждение Моцарта о несовместимости гения и злодейства. Эгоцентрическая погруженность в себя делает его с самого начала глухим к вопросам Моцарта.

Когда Моцарт спрашивает его о Бомарше, Сальери не возмущен тем, что о его друге распространяется такая клевета. Он не говорит о нравственных качествах Бомарше, которые исключают такое подозрение. Он говорит лишь об одной особенности Бомарше, которая лишала его возможности совершить преступление:

. . . Он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Затем Сальери, не вникая еще в смысл сказанных Моцартом слов о несовместимости гения и злодейства, отделяется несколько пренебрежительным вопросом:

Ты думаешь? —

и тотчас же «бросает яд в стакан Моцарта».

В словах: «Ты думаешь» — пренебрежение к Моцарту, не подозревавшему даже о том сокрушительном аргументе, который имеется в распоряжении Сальери и который безусловно опровергает утверждение Моцарта.

Этот аргумент — в следующих рассуждениях Сальери: если он, Сальери, вот уже «осьмнадцать лет» носит с собой яд затем, чтобы опустить его в стакан обидчика, и сейчас осуществляет свой давнишний замысел, — стало быть, гений и злодейство — две вещи совместимые.

Потому и опускает он, не медля, яд в стакан, что сейчас отступить перед лицом высказанного Моцартом утверждения или даже отложить исполнение преступного замысла — обозначало бы признать, что он, Сальери, не гений.

Сальери никогда ранее не задумывался над вопросом о совместимости гения и злодейства как из-за своей этической ущербности, так и потому, что никогда до своего знакомства с Моцартом он не ставил перед собой по-настоящему вопрос об ограниченности своего дарования. Мало того, Сальери убежден в совершенной по отношению к нему несправедливости именно потому, что он слишком верил раньше, пока не знал Моцарта, в свою гениальность. Убийство Моцарта для него — акт исправления этой несправедливости.

Любовь к искусству и способность чувствовать силу гармонии в такой же мере всегда питали в Сальери его преклонение перед Моцартом, как бессилие возвыситься до Моцарта отравляло его враждой к гениальному сопернику.

Через это противоречие Пушкин приводит Сальери к его роковому финальному вопросу.

Опуская яд в стакан Моцарта, он хочет не только исправить высшую несправедливость, но и таким образом себе самому доказать свою гениальность.

Момент, когда он опускает яд, это момент наибольшей уверенности Сальери в своей правоте, в справедливости того, что он сделал, в превосходстве, которое он обретает над Моцартом, совершая свое преступление, в своей безусловной гениальности, доказанной тем, что он посмел отравить Моцарта и тем восстановить нарушенную приходом Моцарта справедливость.

Торжествуя, он торопит Моцарта:

Ну дей же.

Но Моцарт поднимает стакан и провозглашает:

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

Тогда Сальери тревожно говорит Моцарту: «Постой, постой, постой!..» В этот миг он готов спасти Моцарта, но Моцарт уже выпил. Свершилось. Задача сейчас в том,

чтобы не выдать себя. Сальери продолжает свою коварную игру и завершает свое обращение к Моцарту словами притворной досады: «...Ты выпил!.. без меня?»

Отравленный Моцарт играет свой «Реквием», и Сальери побежден. Он плачет.

Его, способного всегда отдаваться во власть музыки, чудесная гармония лебединой песни Моцарта, его предсмертного «Реквиема», так захватывает, что он впервые плачет, слушая Моцарта:

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!..

Сальери каждый раз слушал Моцарта с двойным чувством: великой радости за искусство и мучительной боли за себя.

Сейчас он в последний раз слушает Моцарта с этим двойным чувством. Ему «и больно и приятно». Но боль и радость сейчас другого характера. Радостно было всегда слушать музыку Моцарта. Но эта радость обычно отравлялась убеждением Сальери, что, если не остановить Моцарта, тогда

. мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой..

Теперь Сальери совершил свой долг, выполнил веление судьбы и спас тем самым всех «служителей музыки».

Он сопротивлялся велению судьбы, как только мог, и свершил ее приказ, когда не стало больше мочи сопротивляться. Сальери так и говорит:

. не могу противиться я доле
Судьбе моей...

Заметьте: убить Моцарта — значит совершить тот долг, для которого он избран судьбой. При этом долг для него не в заботе о судьбе музыки, а о судьбе «служителей музыки». Это чрезвычайно характерно: Сальери всегда обеспокоен не столько судьбой искусства, сколько положением служителей искусства. Но то живое чувство искусства, которое живет в Сальери, заставляло его сопро-

тивляться велению судьбы, чувству долга. Чувство долга вступило в конфликт со страстью к губительной, но столь упоительной музыке Моцарта. Сейчас он долг выполнил. Он Моцарта остановил. Он спешит в последний раз насладиться музыкой Моцарта. Поэтому он молит умирающего Моцарта:

. Продолжай, спеш
Еще наполнить звуками мне душу...

Простодушный Моцарт, не подозревающий чудовищного смысла слов и слез Сальери, глубоко тронут беспримерной способностью Сальери чувствовать «силу гармонии». Но он страдает. Он прерывает себя словами:

. Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Сальери, однако, продолжает свою коварную игру. Он озабочен еще тем, чтобы ничем себя не выдать и ничем не возбудить ни тени подозрения у Моцарта. Он прощается с Моцартом навеки и на слова Моцарта: «Прощай же!» — он отвечает:

До свиданья.

Моцарт ушел. Сальери один. Сейчас он может сбросить истомившую его маску. Он бросает мефистофельски-торжествующую реплику:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт!..

Но, отравив Моцарта физически, Сальери отравлен его «Реквиемом» духовно. Звуки «Реквиема», исполненного умирающим Моцартом, сейчас, когда уже поздно, когда роковое уже свершилось, впервые потушили в Сальери чувство зависти к Моцарту.

Его впервые озаряет светлая мысль, что музыкой Моцарта он не унижен, а поднят до вершин «искреннего союза», к которому звал его Моцарт. Тогда он проникается всем страшным для него смыслом утверждения Моцарта о гении и злодействе.

Точившие Сальери всегда пред лицом Моцарта сомнения в своей гениальности сейчас прорываются со всей их страшной силой:

. Но ужель он прав,
И я не гений?..

Сальери отмахивается от этого вопроса, как от занесенного над ним ножа. Он, как пред раскрывшейся бездной, вопит:

Неправда! А Бонаротти?..

В этом вопросе последняя надежда на спасение. Это соломинка утопающего. Он вспоминает Бонаротти, а не Бомарше, более близкого ему, не потому, что он действительно убежден в невинности Бомарше. Слухи о том, что Бомарше отравил своих двух жен, были в те годы достаточно упорными, и Пушкин заставляет Сальери привести в опровержение этих слухов лишь сомнительный психологический аргумент. С другой стороны, в гений своего друга Бомарше Сальери безусловно верит. Стало быть, мысль о том, что Бомарше был убийцей, могла бы сейчас оказаться очень утешительной.

Но ссылка на Бомарше в данном случае была непригодна по другой, более глубокой причине.

Бомарше если и убил своих жен, то сделал это из корыстных, личных целей. Легенда же о Микель-Анджело гласила, что он убил натурщика для большего торжества искусства. То было злодейством во имя искусства. Это — именно мотив Сальери и необходим. Он ведь тоже убеждал самого себя, что он совершит свое преступление не из личной обиды, а во имя искусства: существование Моцарта грозит гибелью всем жрецам, служителям музыки.

Но сейчас, когда душа Сальери наполнена звуками «Реквиема» умирающего, им загубленного Моцарта, Сальери чувствует беспредельную этическую и — одновременно — творческую правоту Моцарта, для которого гений и злодейство несовместны, и приходит к своему последнему, полному отчаяния и трагической безысходности, вопросу:

. или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Пушкин утверждал: «Завистник, который мог освистать Дон-Жуана, мог отравить его творца».

Заставив Сальери уже после того, как он отравил Моцарта, впервые проливать слезы, Пушкин как бы говорил: кто плакал впервые в своей жизни, слушая «Реквием», тот мог осознать беспримерность своего преступления против Моцарта, преодолеть в себе завистника, прийти к осознанию своей посредственности и дойти до того предела отчаяния, которое явилось бы справедливым возмездием за совершенное им преступление против искусства.

Ибо источник трагедии Сальери — разлад между безграничной его любовью к музыке, его безграничным чувством гармонии и ограниченной возможностью творить эту гармонию.

Этим своим разладом он трагически прекрасен. В муках этого разлада — то прекрасное недовольство собой, которое роднит Сальери с гением. Эти муки — глубоко и прекрасно человеческие.

Эти его муки лишают его иммунитета против искушений и соблазнов самоубийцы и убийцы. Но они еще не делают его самого убийцей и не являются причиной совершения Сальери злодеяния.

Причина того, что он становится убийцей, лежит в том, что при всем своем творческом беспокойстве он, в конце концов, способен все же удовлетвориться достигнутой «глухой славой», готов принять удел «чад праха». Потеря своего ограниченного счастья — вот та рана, которая отравляет его ядом зависти, оскорбленной гордости маленького человека.

Бунт бессилия всегда неотделим от аморального своеволия. Утеря покоя воспринимается, как высшая несправедливость, которую Сальери, бессильный себялюбец, стремится исправить, — вот основной источник и основной двигатель его злодеяния.

Человечески прекрасное лежит в основе конфликта Сальери между чувством гармонии и способностью творить гармонию, обывательски-ничтожное — в его страхе потерять покой и счастье, достигнутые осуществлением «бескрылых желаний», в его эгоцентрической прикованности к своей «глухой славе».

Не зависть таланта к гению — основная причина преступления Сальери, а победа себялюбца над талантом. Поэтому эстетическим возмездием за этическую порочность является трагическое осознание Сальери, что он не гений, а посредственность.

Легенда о Микель-Анджело гласила, что Микель-Анджело готов был убить во имя торжества искусства. Сальери убил самое искусство потому, что в нем восторжествовал жаждавший покоя ремесленник над недовольным своими достижениями талантом, рвущимся в высшие сферы гения, где царит высшая правда.

III

Моцарт погибает в расцвете творческих сил. Сальери остается жить. Его преступление не разоблачено. Его имя не запятнано. Он унесет с собой в могилу свою тайну, если он этого пожелает. Он сам «на одре смерти признался будто бы в ужасном преступлении, в отравлении великого Моцарта» (Пушкин).

В чем тогда трагедия? Она — в преступлении Сальери. Он надеялся после исчезновения Моцарта обрести покой. Но гибель Моцарта стала источником его безысходных мук.

Дал ли Пушкин, однако, только трагедию Сальери или он дал также и трагедию Моцарта?

Формально трагедии Моцарта как будто бы нет.

Он счастливо прожил свои дни. Он не знал никогда ни мук творчества, ни сомнений в справедливости этого мира, ни неудовлетворенности делом своей жизни. Он никогда не терзался ни одним из тех вопросов, которые делают для Сальери жизнь «несносной раной».

Пушкин ничего не говорит о семейной жизни Сальери. Ее нет у Сальери или во всяком случае она такова, что не способна уменьшить его боль и терзания. В противоположность Сальери, Моцарт — счастливый муж и счастливый отец. Радость семейной жизни сливается для него с радостью творчества. В своем последнем монологе Моцарт говорит о прекрасном уделе

. . . . избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Он сам — «гуляка праздный», избранный среди избранных, — едва ли не самый счастливый из «счастливых праздных».

Через несколько минут после того, как он говорит эти

слова, он умирает. Умирает со словами о своем счастье, о счастье «единого прекрасного жрецов» — на устах. Можно ли тогда говорить о трагедии Моцарта? Не будет ли тогда вернее говорить лишь о его несчастье, но никак не о его трагедии. Ведь не везде, где наличествует несчастье, есть трагедия в творческом и философском смысле этого слова.

В романе Толстого «Анна Каренина» два человека погибают под колесами вагона: железнодорожный рабочий в день приезда Анны в Москву и сама Анна. В контексте романа гибель железнодорожного рабочего — несчастная случайность. Она не предмет трагедии. Это лишь один из моментов в подготовке того, что с такой фатальностью произойдет с Анной. Гибель же Анны — необходима и закономерна. Она трагедийна.

В философском смысле этого понятия, трагедия — не в голом факте гибели любого человека. Она — в сознании человеком неизбежности своей гибели, в сознании справедливости или несправедливости своей обреченности. Уже отравленный Сальери, Моцарт продолжает думать, что его с Сальери связывает «искренний союз... сыновей гармонии». Он играет Сальери свой «Реквием», растроган тем, как Сальери чувствует «силу гармонии», и никак не подозревает о том, что он волей Сальери уже бесповоротно обречен на смерть.

Не правы ли тогда те, кто утверждают, что произведение Пушкина содержит лишь трагедию Сальери, но в нем нет трагедии Моцарта?

Нет, не правы. Пушкин дал и трагедию Моцарта. Лишь в единстве этих двух трагедий — вся глубина и общезначимость «Моцарта и Сальери» Пушкина. Больше того, там, где возможна трагедия Сальери и до тех пор, пока она возможна, — Моцарт не может быть счастлив, Моцарт не может не быть трагическим лицом.

В чем трагедия Моцарта?

Первопричина трагедии Сальери: в дисгармонии между его чувством гармонии звуков и неспособностью творить эту делеемую им гармонию.

Мир для него — это только мир звуков. Он ограничил свой мир одним искусством. Так как он нашел в искусстве успокоение от всех тревожений жизни, то искусство Моцарта, нарушающее этот его покой, должно погибнуть.

Он, беспредельно любящий искусство, губит его и через эту гибель приходит к сознанию своей чуждости искусству. В этом его трагедия.

Трагедия Моцарта в дисгармонии между миром, в котором он живет, и той гармонией звуков, которую он творит, от которой он неотделим и которую он мыслит и ощущает в единстве с жизнью, миром, человеком в их затаенной сущности.

И подобно тому, как существование гармонически цельного Моцарта приводит Сальери к его трагедии, точно так же и существование творчески ограниченного и этически порочного в своей творческой ограниченности Сальери приводит к трагедии и к трагической обреченности Моцарта. Надо здесь, однако, учесть одно существенное обстоятельство: гибель гармонически цельного Моцарта обусловлена порочностью Сальери. Порочность Сальери обусловлена не самым существованием гармонически цельного Моцарта, а тем миром, дисгармоничность которого порождает трагедию Моцарта.

В конфликте между гармонической цельностью Моцарта и дисгармоничностью мира, в котором он живет, таится закономерность и необходимость его гибели.

В этом сущность и значение образа Моцарта в трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери».

В Моцарте и Сальери — таких, какими их дал Пушкин, обычно видят два типа художников: гений и талант. Белинский в противоположении гения и таланта видел самую идею трагедии Пушкина.

Действительно, Моцарт и Сальери представляют собою два типа художников. Один из них гений, другой — средний талант.

Однако идея трагедии не исчерпывается ни противопоставлением вообще гения и таланта в их «сущности», ни вопросом о «взаимных отношениях таланта и гения».

Среди современников Толстого было достаточное количество талантов, больших и малых. Отношение многих из них к Толстому далеко не всегда определялось ясным сознанием значения гения Толстого для русской и мировой литературы и дистанцией между Толстым и данным писателем. Но меньше всего для отношения всех этих писателей к Толстому было характерно отношение Сальери к Моцарту.

Таким же образом при всей остроте борьбы, которая

происходила между Достоевским и многими его современниками, по своему таланту столь же отличавшимися от него, как Сальери от Моцарта, меньше всего можно было во взаимоотношениях этих писателей с Достоевским найти элементы отношения Сальери к Моцарту.

Да и зачем искать далекие по времени от Пушкина примеры?

В окружении самого Пушкина был целый ряд средних талантов. Но взаимоотношения Пушкина с каждым из них ни в какой мере не напоминали взаимоотношений Моцарта и Сальери в трагедии Пушкина. И. Щеглов высказал гипотезу, что Баратынский в его отношении к Пушкину послужил для Пушкина прообразом Сальери. В этой гипотезе столь же мало вероятия и правдоподобия, как и в пресловутой догадке других пушкинистов, будто скупость отца поэта Сергея Пушкина и его денежные расчеты с сыном подсказали Пушкину его «Скупого рыцаря» и отразились в самом тексте этого произведения.

Само собою понятно, речь здесь идет не о непосредственной готовности кого-либо из этих писателей физически уничтожить их гениального современника, а о той мучительной зависти, когда каждое новое произведение гения ощущается талантом, как «злейшая обида», которая грянула «с надменной высоты».

Многие годы продолжались размолвки между Тургеневым и Толстым. Но отношение Тургенева к Толстому в основном выразилось не в ненависти к Толстому, а в том чувстве, которым было продиктовано знаменитое письмо Тургенева, написанное на смертном одре. В нем Тургенев называл Толстого «великим писателем русской земли» и заклинал его не отказываться от художественного творчества.

Для Тургенева, как и для многих других, значительно более мелких, чем Тургенев, талантов, каждое новое произведение Толстого было не «злейшей обидой», а великой радостью.

Таким же образом Пушкин каждым своим новым произведением «восторгом дивным упоял» любого — и большого и малого — поэта своей плеяды, и никто из этой плеяды не воспринимал «Полтавы» или «Медного всадника», «Скупого рыцаря» или «Моцарта и Сальери» как «злейшую обиду».

Все эти примеры свидетельствуют о том, что отноше-

ния Моцарта и Сальери отнюдь не вытекают из природы гения и таланта в самой их сущности.

Точнее было бы сказать, что в трагедии Пушкина противопоставлены друг другу не гений и талант вообще, а определенный тип гения с определенным типом таланта и дан конфликт, вытекающий из столкновения данного типа гения с данным типом таланта.

Анализируя «Моцарта и Сальери», Белинский и приходит к этой мысли. Он пишет: «В лице Моцарта Пушкин представил тип непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия. Нельзя сказать, чтобы все гении были таковы; но такие особенно невыносимы для талантов вроде Сальери».

Констатируя, что особенности гения Моцарта отнюдь не являются нормой гения, отнюдь не характерны для всех гениев, Белинский дальше объясняет, почему такие гении, как Моцарт, столь невыносимы для талантов вроде Сальери, какими особенностями Сальери питается эта их неприязнь к гению типа Моцарта.

Глубокий смысл всего образа Моцарта у Пушкина и сущность его трагедии выступит лишь тогда, когда мы выясним себе особые качества того типа гения, лучшим воплощением которого является Моцарт, и особые противоречия того типа таланта, к которому принадлежал Сальери.

Сила Сальери как художника — в его технике.

Техникой он способен достичь виртуозности не только в исполнении, но и в композиции. Он не принципиальный формалист. Но его судьба — это судьба любого формалиста. Лишенный мысли и творческого огня гения, он с вершин творчества падает в низину ремесленничества. Беглость пальцев его — сухая, его звук лишен сочности, а его композиция — душевной теплоты, свежести, своеобразия живой волнующей мысли.

Его исполнение, как и его композиция, — результат не вдохновения, а прилежания, большой выучки, настоящего усвоения чужого, упорного овладения «тайнами» великого Глюка.

Сальери усидчиво сочиняет свои композиции. Моцарт же вдохновенно творит. Из этого отнюдь не следует, что у Моцарта творчество не связано с напряженным трудом. Неверно, что Моцарт «гуляка праздный». Он таким пред-

ставляется лишь Сальери, а не Пушкину. Пушкин сам был вдохновенным поэтом. Он знал часы творчества, когда рифмы покорно ложатся под перо. Он знал болдинскую осень, когда он за ничтожно малый срок создал столько и такое, на что писатели мирового масштаба подчас отдавали долгие годы труда и напряжения. И все же Пушкин не был «гулякой праздным». Гений им по существу никогда не бывает. Он проникает в таящуюся в хаосе закономерность и, преодолевая сопротивление хаоса, раскрывает внутреннюю стройность бытия и так создает свою поэтическую гармонию. Пушкин прекрасно сознавал, что меньше всего поэт в этом поединке со стихией сродни «гуляке праздному». От этого поединка — глубина мысли, смелость чувств и страстей Моцарта. Та стройность его творчества и правдивость его образов, которые присущи самой природе.

Гибкость пальцев и верность уха, которыми Сальери так гордится и которые дались ему в результате огромных усилий, для Моцарта как бы являются естественными функциями его творческого организма. Творить для него — значит выразить свою мысль, дать выход своим страстям, воплотить свои образы.

«Ночью бессонница... томила» Моцарта, «...в голову пришли... две-три мысли». Он их набросал. Художник мыслит образами. Эти мысли встают пред ним в их конкретной образности. Садясь за фортепьяно, Моцарт раньше, чем языком звуков продемонстрировать Сальери эти мысли, излагает их Сальери:

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;

Влюбленного — не слишком, а слегка —

С красоткой, или с другом — хоть с тобой, —

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,

Незапный мрак, иль что-нибудь такое...

Ну, слушай же.

(Играет.)

Сальери ошеломлен. Он поражен не техникой, не виртуозностью, не артистической легкостью. Его поражает глубина, смелость, стройность мысли Моцарта.

Действительно, в этой первой записи «Реквиема» дан трагический конфликт, полный глубокого философского смысла.

Ведь в этом метании между радостью молодости и

грозым предчувствием смерти намечена чуть ли не центральная трагическая коллизия Гамлета, одного из наиболее глубоких философских образов мировой литературы. Гамлет влюблен в красу земную. Для него земля — цветущий сад. Но что за радость в нем, когда «мы откармливаем животных, чтобы откормить себя, а себя для червей. Этим все кончается».

Со времен Белинского укоренилась мысль, что «как ум, как сознание, Сальери выше Моцарта; но как сила, непосредственная творческая мысль, он ничто пред ним» (В. Г. Белинский. Киев, 1901, изд. II, т. II, стр. 276). Это неверно. Не только как творческая сила, но и как ум, как сознание, Сальери много ниже Моцарта. Сальери воплощает в себе предрассудки художника. Моцарт — его разум.

К предрассудкам художника относится его равнодушие ко всему миру, ко всему тому, что вне его художественного ремесла, его техницизм и связанный с техницизмом эстетизм, эгоцентризм, артистически мещанская и самовлюбленная жажда покоя, цеховая претенциозность, которая заставляет его думать, что все позволено для охраны спокойствия «служителей музыки».

Поэтому во всей аргументации Сальери логика софиста доминирует над диалектикой живой творческой действительности. Ждавший всю свою жизнь, чтобы новый Гайдн его «восторгом дивно упоил», он вместо того, чтобы упиваться этим восторгом, напоил нового Гайдна ядом.

Белинский, конечно, прав, когда говорит, что Пушкин, заставив Сальери опустить яд в бокал Моцарта непосредственно после его слов о несовместимости гения и злодейства, обнаружил «шекспировское знание человеческого сердца». В простодушных словах Моцарта было соединено все то, что терзает Сальери. Он знал себя, как человека, способного на злодейство, а между тем сам гений говорил, что гений и злодейство несовместны и что, следовательно, он, Сальери, не гений. «А! так я не гений. Вот же тебе, — и яд брошен в стакан гения...» (стр. 277).

Но в самом пренебрежении Сальери глубокой мыслью Моцарта, в его индифферентности к глубокому моральному смыслу этого утверждения — проявление все той же ограниченности интеллекта Сальери. Предрассудки художника доминируют у него над разумом творца.

Полную противоположность Сальери представляет в

этом отношении Моцарт. Мысль Моцарта сильна своей содержательностью и до наивности проста и правдива. Так величие его разума проявляется в том, как он раскрывает сущность трагедийности «Реквиема».

Разум Моцарта бесконечно высится над предрассудками Сальери в постановке вопроса о мире и искусстве.

Моцарт взывает:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии!..

В этих словах — затаенная мечта Моцарта о совершенном и всеобщем счастье, о высшем торжестве искусства.

Но Моцарт не мог знать пути к этому торжеству искусства. Его едва ли знал сам Пушкин. И не потому только, что Пушкин, как и Моцарт или как другие великие современники Пушкина — Гете и Байрон были окружены светской чернью и тратили огромные силы на борьбу с ней, а подчас и на приспособление к ней. Причины здесь более глубокие: всеобщее торжество искусства неотделимо от социалистического торжества гуманизма, реальные пути к которому еще ни одному человеческому гению неизвестны были в болдинскую осень 1830 года.

Не ведая путей для такого торжества искусства, Моцарт не отворачивается с артистическим презрением от мира, а готов признать справедливым это ограниченное внимание мира к искусству:

...но нет —

прерывает Моцарт свои мечты, —

тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни...

Как и само высокое искусство, эта «низкая жизнь» суверенна. Права мира на существование не определяются мерой его признания искусства.

Мир и искусство не являются для Моцарта принципиально непреодолимой антиномией, таящей в себе неразрешимые противоречия. Это противоречие, неразрешимое для художников типа Сальери, снимается этицизмом Моцарта.

Здесь выступает второй основной контраст Моцарта и Сальери.

Духовный строй Сальери характеризуется его аморальностью. Он «осьмнадцать лет» таил при себе яд, лелея коварный план превратить мнимую «чашу дружбы» в чашу мести.

Духовная сущность Моцарта, неотделимая от всего характера его интеллекта, — в его высокой моральной чистоте и прямодушии. Эгоизм Моцарта — в отсутствии эгоцентризма, в отсутствии цеховой надменности, присущей художникам типа Сальери и связанной с его эгоцентризмом.

Моцарт не сознает себя выше всех и не противопоставляет себя всем.

Моцарт — гений, Сальери — средний мастер, усидчивый ремесленник. Так говорят биографы. Так говорят историки музыки. Таков суд потомства над их художественным наследием.

Редкий специалист по истории музыки сможет сказать что-нибудь о том мотиве из «Тарара», который Моцарт любил твердить, когда он был счастлив. Но «Дон-Жуан», «Реквием» продолжают жить, и создатель этих шедевров воспринимается целыми поколениями как их современник. Приговор веков вознес одного на высочайшую вершину славы, другого предал забвению. И этот приговор справедлив. Из него Пушкин исходил в своей трагедии. И все же Пушкин заставляет Моцарта относиться к Сальери, как к равному.

Вспоминая Бомарше, друга Сальери, Моцарт говорит:

Он же гений,
Как ты да я.

Для Моцарта Сальери — равный ему гений.

Моцарт причисляет Сальери, равно как самого себя, к малому числу «избранных».

Он, конечно, чувствует огромную дистанцию между «Тараром» Сальери и своим «Дон-Жуаном», но определяется ли этим его отношение к Сальери? — Нет, его отношение к Сальери определяется тем, что оба они принадлежат к малому числу

. избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Основное для Моцарта не в том, равны ли их дарования. Их «искренний союз», по мнению Моцарта, по-

коится на том, что это союз «двух сыновей гармонии». Этого для Моцарта достаточно.

Слезы Сальери, пролитые при звуках «Реквиема», вызывают у Моцарта восклицание:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии!..

Этой способности Сальери чувствовать «силу гармонии» достаточно, чтобы Моцарт относился к нему, как к равному. Она является для него основой их союза.

Отношение Моцарта к Сальери определяется не тем, что каждый из них объективно может внести в мир музыки, а степенью преданности обоим искусству, тем, что Моцарт верит в полное бескорыстие служения Сальери искусству, в его глубокую искренность в деле искусства.

Здесь пред нами выступает самое примечательное качество Моцарта: искусство превыше всего, гармония — идеал. В искусстве забывается все личное, эгоистическое. В нем личность выступает во всем своем бесконечном величии, поскольку она сама сливается с миром гармонии.

В процессе своего непрерывного устремления к единству с гармонией личность не уничтожается, а возвышается до высот идеала, до совершенства гармонии. Поэтому гению Моцарта присуща такая простота и такая человечность. Моцарт правдив и прост, как сама природа. В его словах и поступках ясность солнечного дня.

От этой изумительной простоты проистекает его чувство юмора. В ответ на риторические утверждения Сальери:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я — .

в которых так выступают претенциозность и эгоцентризм самого Сальери, Моцарт с обаятельной простотой и иронией отвечает:

Ба! право? Может быть...
Но божество мое проголодалось.

Его изумительная простота и человечность — в его способности беззаботно посмеяться над пиликанием слепого скрипача. И как жалок по сравнению с юмором Моцарта пафос Сальери (ах, великое искусство оскверняется!).

Сальери возмущает способность Моцарта забавляться этим комическим искажением своей же музыки. Но когда

дело дойдет до подлинных покушений на великое искусство, то Моцарт выступит с таким орудием защиты против всех его осквернителей, силу которого Сальери не легко и не скоро постигнет.

Сальери не допускает, чтобы Бомарше, его давнишний друг, мог, как его обвиняли, кого-то отравить:

. . . . он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Это жанровое, бытовое опровержение клеветы на Бомарше не удовлетворяет Моцарта. Нет в нем реабилитации художника. Моцарт возмущенно возражает:

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Ведь это так просто! Можно ли в этом сомневаться?
«Не правда ль?»

Моцарт таким образом прокламирует высокую этическую гениальность. Эта этическая вытекает из самой сущности чувства гармонии. Всю силу гармонии можно почувствовать, лишь целиком ей отдавшись и став нераздельно жрецом «единого прекрасного».

Неразрывны этическое и эстетическое начала. Неотделима гармония звуков от нравственной гармонии. Вот в чем глубочайшая убежденность Моцарта, которая не позволяет ему даже заподозрить возможность измены и неискренности Сальери. Моцарт воплощает это единство этического и эстетического сознания. Поэтому ясность и глубина его разума так же высятся над художественными предрассудками и порочной софистикой Сальери, как его стройное и смелое мастерство выситя над технической изощренностью Сальери.

Трагедия Моцарта—в дисгармонии между его миром и окружающим его миром Сальери, в котором Сальери «нашел созвучия своим созданиям», иначе говоря, где он с обывательским самодовольством «наслаждался мирно своим трудом, успехом, славой».

Моцарт погибнет не потому, что он единственный, что «...Как некий херувим, он несколько занес нам песен райских». Его трагизм не в том, что столь огромно расстояние между созданным им и созданным его современниками.

Трагизм Моцарта коренится в пригвожденности Саль-

ери к его привычным и «бескрылым желаниям», в его способности на предательство. В этом, обусловленном самой сущностью окружающего мира, фатальном одиночестве Моцарта таится его обреченность. Отсюда предчувствие Моцартом своей гибели, отсюда и мотив «черного человека».

Некоторые комментаторы утверждают, что Пушкин ввел таинственного «черного человека» потому, что в 1830 году еще не известно было имя заказчика «Реквиема».

Надо ли доказывать, что дело здесь меньше всего в фактической стороне истории «Реквиема»?

«Черный человек» — это знамение угрожающей Моцарту гибели. Это предчувствие не оставляет его и в присутствии Сальери, несмотря на то, что Моцарт предполагает в Сальери истинного друга:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

«Черный человек» — это Сальери, это все те, кому ненавистен гений Моцарта, потому что, возбуждая в них неосуществимые желания, он лишает их покоя. Это все те, кто разуму гения противопоставляют предрассудки художнической черни. Это дисгармоническая действительность, обрекающая на гибель гармонического гения, для которого «единое прекрасное» включает в себе красоту и добро в самой их сущности, что делает несовместимыми гений и злодейство. «Черный человек» — символ дисгармонического мира, источника трагедии Моцарта.

IV

Трагедия Пушкина «Моцарт и Сальери» не была художественной историей взаимоотношений двух знаменитых западных композиторов. Моцарт и Сальери также не были для Пушкина западными псевдонимами для выражения конфликтов современных ему русских поэтов. Мало того, эти образы даже не служили для выражения каких-то проблем одной только русской литературы, одного только русского искусства. В этой трагедии — опыт всей ми-

ровой художественной культуры, в ней проблемы мирового художественного творчества.

Весь комплекс мотивов трагедии «Моцарт и Сальери» не мог возникнуть и найти свое выражение в русской литературе до Пушкина. Да и в дни Пушкина этот комплекс не мог еще быть отображен в образах русской культуры без снижения своей типичности и многозначности.

Русский народ за много веков до Пушкина создал художественные памятники мирового значения. «Слово о полку Игореве» стоит в центре лучших памятников народного творчества, всей мировой художественной культуры. Но индивидуальное русское художественное творчество до Пушкина не знало своих Моцартов, своих мировых гениев.

Моцарты — новая глава в истории мировой художественной культуры. Лучшие мастера русской художественной культуры до Пушкина были еще только высокодаровитыми учениками мировой классики. При всей силе своих огромных дарований, при всей глубине их гения, при всей значимости их творчества для судеб русской художественной культуры, ни один из них до появления Пушкина не мог еще претендовать на мировое значение, ни один из них не мог еще стать в ряду таких гениев мировой культуры, как Леонардо-да-Винчи и Микель-Анджело, как Шекспир и Гете, как Моцарт и Бетховен.

Было у нас до Пушкина немало художественных дарований уровня Сальери. Кое-кому из них далеко не были чужды страсти и пороки Сальери. Но недостаточная интенсивность творческой жизни, недостаточное развитие художественной культуры и общественности не могли придать их переживаниям должной глубины и содержательности, а отсутствие Моцарта лишало их должной трагедийности.

Пушкин был первым русским поэтом, который стал, как равный среди равных, среди величайших гениев мировой художественной культуры. Он органически освоил мировую культуру, помножил западный опыт на русский и открыл новую главу в истории мировой культуры.

Он поднялся над Моцартом, как над всей предшествующей ему культурой, и потому мог поставить трагедию Моцарта и Сальери во всей ее сложности и значительности. Но глубина и сложность проблемы требовали, чтобы в центре трагедии стояли фигуры всевропейские.

Тема «Моцарт и Сальери» в узком смысле этого слова не была разработана до Пушкина. Но ведь Пушкин здесь сомкнулся с мировой культурой не одним только выбором материала. Трагедия «Моцарт и Сальери» включает комплекс сложнейших проблем философии и психологии творчества, сложнейших вопросов этико-эстетического порядка. «Моцарт и Сальери» — это своеобразная, художественно-выраженная эстетика Пушкина. В этом широком смысле трагедия «Моцарт и Сальери» ставит ряд вопросов, которые неоднократно до Пушкина ставились мировой культурой, а самые образы Моцарта и Сальери углубляют и усложняют родственные образы, ранее созданные на Западе.

М. П. Алексеев в его уже упомянутом комментарии к «Моцарту и Сальери» пространно цитирует книгу Ваккенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком». Он видит в этой книге основной источник, который служил Пушкину при разработке и постановке всех основных проблем своей трагедии.

Если поверить М. П. Алексееву, то Пушкин лишь дал поэтический пересказ книги Ваккенродера: «В первых главах ее (книги Ваккенродера. — И. Н.) поставлены — хотя в несколько ином сочетании — две основных проблемы, интересующие Пушкина в «Моцарте и Сальери»:

1. Проблема гениальной одаренности в противопоставлении напряженному прилежанию талантливого художника, гениальной легкости и инстинктивности творчества и сложного рационалистического процесса творческого усилия и

2. Проблема зависти талантливого и прославленного мастера к побеждающей его гордыню «божественной гениальности» художника-соперника.

В третьем отрывке книги «Ученик и Рафаэль» дана история творческого развития живописца... На примере Рафаэля хотел Ваккенродер показать, что научиться творчеству нельзя: можно усвоить внешнюю технику искусства, но нельзя перенять творческого духа; та же проблема интересует и Пушкина, причем его Сальери стоит в таком же соотношении к Моцарту, как Антонио к Рафаэлю у Ваккенродера: «божественный дар» противопоставлен бесплодному трудолюбию во имя искусства. Но в таком противопоставлении еще нет движущей силы для

развития сюжета, для драматической катастрофы; Пушкин нашел приводящую его в движение силу в чувстве зависти одного типа творческого сознания к другому» (Пушкин. Драматические произведения. Академия наук СССР, т. VII, стр. 540—541).

Однако эта «находка», по свидетельству М. П. Алексеева, не является продуктом творческой самостоятельности Пушкина, ибо «нашел»-то Пушкин эту «движущую силу» в книге того же Ваккенродера: «Характерно, что та же тема зависти, притом в такой же «статической» постановке, как и в только что указанном случае, находится в соседней (2-й) главе книги Ваккенродера. Там рассказывается про художника Франческо Франчио, который умер из зависти к «божественному Рафаэлю».

Следование Пушкина за Ваккенродером, по мнению М. П. Алексеева, доходит до того, что он воспроизводит даже отдельные частности: «Типичная для Ваккенродера мысль..., что музыка «говорит нам языком самих небожителей», также воспроизведена у Пушкина в словах Сальери о Моцарте: «...Как некий херувим, он несколько занес нам песен райских» (там же, стр. 541).

Пушкин, надо думать, знал книгу Ваккенродера, которая вышла в русском переводе в 1826 году. Однако плоским упрощением было бы сведение сложнейших проблем «Моцарта и Сальери», с их тончайшей поэтической и глубокой психологической разработкой, к заимствованиям из книги Ваккенродера. Такое упрощение объясняется общей установкой М. П. Алексеева, по мнению которого «первый монолог Сальери, — его автобиография и вместе с тем исповедь, — также внушен Пушкину не столько реальными фактами из жизни исторического Сальери, сколько готовой поэтической схемой ранней немецкой романтической литературы в ее русском освоении» (стр. 538).

Один из наиболее волнующих, страстных, сложных и напряженных монологов в мировой драматической литературе — является для Алексеева лишь копированием «готовой поэтической схемы ранней немецкой романтической литературы», к тому же еще в ее русском освоении, иначе говоря, — схемой схемы.

Да ведь если называть вещи своими именами, то это — превращение самого Пушкина в Сальери, который с большим прилежанием «воспроизводит» вычитанное у

Ваккенродера и послушно следует за готовыми поэтическими схемами.

Не Пушкин, а М. П. Алексеев исходил из готовой и притом механистической схемы внешних сопоставлений и заимствований без учета глубочайших принципиальных различий между Пушкининым и теми источниками, на которые указывает.

По Ваккенродеру, любая музыка «говорит нам языком своих небожителей». Романтики видели в этом основное отличие музыки от других видов искусства: от литературы, от скульптуры, даже от живописи. Это, по их мнению, следует из самой «нематериальности» звука. Этой «нематериальностью» музыка возвышается над другими видами искусства. Пушкин в данном случае не только не воспроизводит Ваккенродера, но говорит нечто глубоко и принципиально отличное от Ваккенродера.

Да это и естественно. Пушкин не считал, что «язык небожителей» является только уделом творцов музыки. Пользуясь такой характеристикой творцов искусства, он применял ее и в отношении поэта, которого «божественный глагол» требует «к священной жертве». Но, с другой стороны, Пушкин и в отношении музыки пользуется в «Моцарте и Сальери» этой характеристикой в весьма отличном от Ваккенродера смысле. Слова Сальери о «песнях райских» относятся не к музыке вообще, а только к музыке Моцарта в ее противоположности к музыке всех остальных «чад праха», которым неведом «язык самих небожителей».

Почтителен в данном случае и другой пример из Ваккенродера — случай с художником Франческо Франчио. Первоисточником для самого Ваккенродера здесь является Вазари. Вазари рассказывает: прославленный мастер Франческо Франчио всю свою жизнь прожил в Болонье и не имел случая познакомиться с картинами молодого Рафаэля. Когда он уже был глубоким стариком, молодой Рафаэль прислал ему свою картину, на которой была изображена святая Цецилия, написанная для одной церкви в Болонье, вместе с письмом. «Франчио был в восторге, что ему представилась возможность удовлетворить мучившую его жажду видеть произведения Рафаэля. Как только он прочел письмо Санцио, в котором Рафаэль просил его исправить повреждения, которым картина могла подвергнуться, а также недостатки, если он найдет та-

ковые в картине, он с невыразимой радостью велел открыть немедленно ящик. Но оцепенение, которым он был охвачен при виде этого шедевра, лишившего его всех иллюзий и доказавшего ему его немощность, быстро свело его в могилу.

...Франчио с большой заботливостью поместил картину в часовню святого Джiovани на Горе; но он не нашел в себе сил победить скорбь, которая его охватила, когда он почуствовал себя столь далеким от цели, которая казалась ему достигнутой» («Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes par Giorgio Vasari». Paris, 1840, tome troisième, стр. 329—330).

Считая, что Пушкин действовал по уже готовой схеме немецких романтиков, М. П. Алексеев не только снижает великого поэта, но и чрезвычайно упрощает те источники, из которых, по его мнению, Пушкин черпал материал для своего «Моцарта и Сальери». М. П. Алексеев сводит переживания Франческо Франчио все к той же зависти Сальери. Он пишет: «Характерно, что та же тема зависти, притом в такой же «статической» постановке, как и в только что указанном случае (с Антонио, корреспондентом Рафаэля. — И. Н.), находится в соседней (2-й) главе книги Ваккенродера», в которой речь идет о приведенном Вазари случае с Франческо Франчио.

На самом деле ни Вазари, ни, как мы сейчас увидим, Ваккенродер не говорят ни о какой зависти Франческо Франчио. Из процитированного текста Вазари совершенно ясно, что Франческо Франчио переживает глубокую боль разочарования в своих силах. Картина Рафаэля «вырвала у него все его иллюзии» насчет ценности своих произведений. Он всю жизнь мнил, что он достиг цели, к которой стремился; сейчас он убедился, что это был мираж. Не зависть к Рафаэлю его убивает, а горечь своего бессилия, боль за свою ограниченность.

Франческо Франчио был не ремесленник, не способный ученик, а подлинно большой художник. Вазари говорит о нем с восторгом и признает его исключительную славу вполне заслуженной. Высокие качества искусства Франческо Франчио признавал сам Рафаэль, который почтительно просил Франческо Франчио своей кистью исправить шедевр «Святая Цецилия», если старик найдет это нужным. Но «взыскательный художник», озаренный светом гения Рафаэля, творя «сам свой высший суд», су-

мел «всех строже оценить... свой труд» и безжалостно осудил его.

В полном соответствии с Вазари Ваккенродер отрицает, что Франческо Франчио погиб от зависти. Ваккенродер пишет, что Франческо Франчио «умер жертвою своего художнического восторга». В этом чувстве — величие Франческо Франчио, а не зараженность пороками Сальери. Мало того, с чувством восторга у Франческо Франчио связано раскаяние в своей гордыне, стыд за удовлетворенность собой. Опять-таки тут речь идет о чувствах и переживаниях, глубоко отличных от тех, которые волнуют Сальери. В Сальери — бунт обиженного гордеца, в Франческо Франчио — отрицание собственной необоснованной гордости. «О, бедный Франческо, — восклицает Ваккенродер, — с какой высоты величия он упал внезапно! Каким тяжким покаянием должно очистить ему грех той гордости, в которой он надеялся даже до звезд достигнуть, стать выше его, выше божественного Рафаэля. Он ударил себя по седой своей голове, плакал горькими слезами прискорбия и думал сам с собою: так я провел всю жизнь в суетных замыслах честолюбия, час от часу становился безумнее, и теперь, на краю гроба, осужден смотреть на целую жизнь свою, как на жалкую, недоконченную картину какого-нибудь грешного художника!..» («Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изд. Л. Тиком». Москва, 1826, стр. 18—19).

Сальери убивает Моцарта за то, что тот возмутил его «бескрылые желания». Франческо Франчио переживает после ознакомления с живописью Рафаэля чувство стыда за былую удовлетворенность своими совсем не бескрылыми желаниями.

Наконец, последний пример глубочайшего расхождения между Пушкиным и теми источниками, следование за которыми приписывается Пушкину. У Ваккенродера в его этюде «Ученик и Рафаэль» Ученик обращается к Рафаэлю с мольбой: «Научите меня, — вам должно быть это известно, — что я должен делать, чтобы хоть несколько вам уподобиться? О, как глубоко врезался бы ваш урок в моей памяти! с каким старанием я б его выполнил! Признаюсь вам, поистине великодушно, я даже иногда осмеливался думать, что вы владеете какой-нибудь

чудесной тайной, о которой никто другой не может иметь понятия» (стр. 26—27).

Рафаэль ему отвечает: «Милый Антонио! Твоя пламенная любовь к живописи, твое неутомимое трудолюбие весьма похвальны; ты меня душевно порадовал, друг мой. К сожалению, я сам не могу отвечать тебе на вопрос, не потому, чтоб это была у меня заветная тайна: нет, я всей душой рад бы открыть ее и тебе и каждому, но потому, что она для самого меня остается загадкой.

Знаю вперед, ты мне не поверишь, а все-таки скажу сущую правду. Спроси певца: откуда у него взялся грубый или приятный голос? Может ли он отвечать тебе? Так и я не могу сказать, почему изображения под моей рукою ложатся так, а не иначе.

Мир ищет чего-то особенного в моих картинах: коль мне заметят ту или другую красоту в моем изображении, я с улыбкой смотрю на нее и сам удивляюсь, как удалось мне так хорошо сделать. Это совершилось в каком-то приятном сне; во время труда я более думал о предмете, нежели о том, как мне изобразить его.

Если ты в своих снимках не можешь передать собственного выражения моих картин, то вот тебе совет мой, любезный Антонио: возьми себе за образец одного из славных живописцев нашего времени; каждый из них по особенному достоинству заслуживает подражания: я с большою пользою у них учился и теперь еще часто люблюсь их разнообразными красотами. Что касается до рода моей живописи, то каждый должен иметь свой собственный; мой дала мне природа; я нимало над ним не трудился; этому никакими усилиями научиться невозможно. Итак, любезный Антонио, продолжай с любовью упражняться в своем искусстве — прости!» (стр. 28—30).

М. П. Алексеев обрывает цитирование письма Рафаэля на словах «род моей живописи... дала мне природа; я нимало над ним не трудился; этому никакими усилиями научиться невозможно» и прибавляет от себя: «рассказ на этом обрывается, но Антонио на письмо Рафаэля мог ответить именно так, как говорит Сальери у Пушкина:

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

Но, во-первых, нельзя здесь пройти мимо заключительной фразы ответа Рафаэля, где он настойчиво советует Антонио все же трудиться, продолжать «с любовью упражняться в своем искусстве».

Эти слова Рафаэля как раз сближают его с Пушкиным. У каждого свой род искусства. При всей своей многоопытности старик Франческо Франчио не может постичь «рода живописи» молодого Рафаэля. Но следует ли из этого, что не надо учиться у великих мастеров? Нет, отвечает Рафаэль. Учиться надо, причем особенно плодотворна учеба у родственных себе гениев. Если Антонио, советует Рафаэль, не удастся по-своему выразить то, что он находит в его, рафаэлевских, картинах, то пускай возьмет себе за образец другого какого-нибудь «из славных живописцев нашего времени; каждый из них по особенному достоинству заслуживает подражания».

И еще одно, чего не только М. П. Алексеев не заметил, но и что сам Ваккенродер недостаточно вскрыл: Рафаэль пишет: «Коль мне заметят ту или другую красоту в моем изображении, я с улыбкою смотрю на нее и сам удивляюсь, как мне удалось так хорошо сделать... во время труда я более думал о предмете, нежели о том, как мне изобразить его».

Но в этом и состоит основная тайна искусства! Создать шедевр — это значит наиболее совершенно, наиболее глубоко, полно, правдиво и целостно воплотить явление жизни. А для этого необходимо раньше всего и больше всего знать действительность, проникнуться ею, думать и помнить о ней, когда ее изображаешь.

Во всем этом Пушкин сродни Рафаэлю. Но ответ Рафаэля Пушкин углубляет этической проблемой. М. П. Алексеев говорит, что Антонио мог бы ответить на письмо Рафаэля вопросом Сальери у Пушкина: «Где же правота?» Но М. П. Алексею следовало задуматься над следующим: почему, несмотря на то, что уже до Пушкина существовала «готовая поэтическая схема ранней немецкой романтической литературы в ее русском освоении», ни Ваккенродер и никто другой до Пушкина не вложил в уста ученика такого ответа Рафаэлю?

Но в том-то и гениальность Пушкина, что он осветил эту проблему так, как никто до него. Он усложнил ее глубокой этической проблемой, которую положил в основу всего комплекса вопросов о взаимоотношении таланта и гения.

Не книга Ваккенродера, не русские истолкования немецких романтиков, точно так же как не взаимоотношения живых Моцарта и Сальери определяли создание Пушкиным его трагедии. Она выросла из огромного опыта Пушкина, из его органического усвоения всей истории мировой художественной культуры.

Любая эпоха была богата драмами и конфликтами, родственными драме Сальери. Их особенно много знала эпоха Возрождения.

Вспомним основные черты художественной жизни эпохи. Сотни талантливых, глубоко преданных своему искусству мастеров, образующих школу. Десятки-другой маэстро, художников первого ранга, руководителей и создателей школ, учителей. Над ними высятся гении, представляющие по глубине, смелости и стройности своего мастерства недостижимый идеал не только для всей массы художников, но и для руководителей школ: таковы Рафаэль, Микель-Анджело, Леонардо-да-Винчи, Тициан, Боттичелли.

Художники умели тогда, с великой любовью к искусству, наслаждаться «трудами и успехами друзей, товарищей... в искусстве дивном». Они умели восторгаться прелестью и силой созданного более крупными мастерами, а тем более гениями первой величины.

Но в то же время взаимоотношения всех этих трех основных групп друг с другом, как и взаимоотношения художников внутри каждой из этих групп между собой, характеризовались нередко враждой, порожденной взаимной завистью, бессилием соревноваться со счастливым соперником, глубокой субъективной уверенностью в незаслуженности успеха другого, а подчас даже мелким корыстолюбием. Изумительным документом для характеристики этих взаимоотношений является «Автобиография Бенвенуто Челлини», которую Гете так ценил, что сам перевел ее на немецкий язык.

Бенвенуто Челлини не был Моцартом, не был и Глюком в своей области. Он один из тех талантов, которых современники очень ценят и о которых потомство вспоминает лишь в юбилейные даты. Но он воплотил в себе ту изумительную любовь к искусству и творческое горение, то умение радоваться великим произведениям искусства, созданным другими, тот изумительный культ созидания, который был характерен для мастеров Возрождения.

С другой стороны, он воплотил в себе и тот характерный для эпохи дух соперничества, переходящего в зависть и вражду, в котором несравненно больше элементов родовой мести, чем творческого соревнования.

Другой пример той же эпохи: отношение к Рафаэлю уже упомянутого Франческо Франчио и другого его современника — Андреа-дель-Сарто.

Франческо Франчио чуть ли не с какой-то религиозностью верил в свой гений и почти не допускал мысли о том, что кто-нибудь из его современников выше его. Но он увидел «Святую Цецилию» Рафаэля, и чувство восторга восторжествовало в нем над чувством зависти. Иное дело Андреа-дель-Сарто. Он пользовался большой славой. Его баловали власть имущие. Современники любили его изящно написанных «Мадонн». Он был проникнут завистью и ненавистью к Рафаэлю. Чем яснее становилось всем, что Рафаэль владеет такими тайнами искусства, которые недоступны Андреа-дель-Сарто, тем больше возрастало раздражение Андреа против Рафаэля.

У каждого из художников эпохи, за очень небольшими исключениями, восхищение прекрасным заставляло забывать о том, кем прекрасное создано; но подчас зависть ослепляла и лишала возможности увидеть то прекрасное, что было создано другими, заставляла отрицать ценность созданного.

Когда «божественный глагол» касался художника, пред ним было искусство в своей красе и неотразимости. Когда он погружался в самолюбиво-личное, именно искусство являлось основной причиной того, что «меж людей ничтожных мира» художник становился «всех ничтожней».

В различных комбинациях и сочетаниях столь противоречивые взаимоотношения между гениями и средними художниками были характерны для всей истории искусства в классовом обществе. Они и получили свое обобщение и глубокое разрешение в трагедии «Моцарт и Сальери».

Трагедия «Моцарт и Сальери» выросла из всего опыта русской и мировой культуры, но вместе с тем она сохранила свое огромное актуальное значение и для нашей эпохи.

Сам Пушкин был Моцартом, окруженным многочисленными Сальери. Но то были Сальери в смысле дистанций между ними и Пушкиным, а не по их взаимоотношениям с Пушкиным. Чувства Пушкина к Дельвигу, к Баратынскому и другим были именно моцартианскими.

Пушкин прекрасно сознавал, что слух о нем «пройдет по всей Руси великой». Едва ли он не сознавал, что его современники будут в той или другой мере преданы забвению. Пушкин не мог не видеть огромной объективной дистанции между его созданиями и тем, что было написано ими. Но в той мере, в какой они бескорыстно служили делу искусства, ставили служение гармонии выше придворных постов, чинов и орденов, в той мере, в какой искусство возносило их на те высоты, где они сами становились высшими судьями, он всех их считал гениями — «как ты да я», всем им подобно Моцарту говорил с трогательной любовью:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Вместе с ними Пушкин пил «за искренний союз... связующий... сыновей гармонии».

Но трагедия Моцарта была также уделом Пушкина, как она была уделом всех гениев классового общества, как она продолжает быть уделом творцов искусства пяти шестых капиталистического мира.

Как и у Моцарта, трагизм Пушкина, трагизм всех гениев классового общества — в роковом конфликте с дисгармонической действительностью, в роковом одиночестве жрецов «единого прекрасного» в мире людей, готовых предать это «единое прекрасное» во имя «презренной пользы», в мире посредственностей, жаждущих покоя, довольствующихся осуществлением своих «бескрылых желаний».

В классовом обществе трагедия Моцарта непреодолима. Гармонический поэт всегда погибал в дисгармоническом мире. Он погибал физически, как Пушкин, как Лермонтов, как многие другие лучшие гении человечества. Он был в духовном плену у поработителей, и нередко они его в той или в иной мере отравляли своими пороками, доводили его иногда до состояния, когда «меж людей ничтожных мира» он становился, «быть может, всех ничтожней». Слова Энгельса о филистерстве Гете, величайшего из немцев, относятся не только к тому, что Гете был подчас законопослушным чиновником своего герцога, но к ряду произведений Гете, которые были написаны им по

непосредственному заказу сиятельных повелителей и повелительниц.

Власть собственнического мира сказывалась в отравлении даже иных Моцартов страстями и пороками Сальери, а тем более в формировании самих Сальери. К великой чести Моцарта, послужившего прообразом Пушкину, он был человеком исключительно гордым, умевшим ненавидеть унижавшую его знать.

Ромен Роллан пишет в своем этюде «Моцарт»: «Тем, кто осмеливается задеть его гордость, он отвечает с республиканским высокомерием современника Руссо: «Человека облагораживает сердце; пусть я не граф, но в душе у меня может быть больше гордости, чем у иного графа: будь он лакей или граф, раз он меня оскорбляет, — он мерзавец...» Когда его гордость бывает задета, Моцарт умеет яростно ненавидеть. Он страдает оттого, что находится на службе у принца. «Эта мысль для меня нестерпима», — говорит он (15 октября 1778 г.). После оскорблений со стороны архиепископа Зальцбургского «он дрожит всем телом, идет по улице, шатаясь как пьяный, принужден вернуться домой и лечь в постель; он болен в продолжение всего следующего утра» (12 мая 1781 г.)... «Я ненавижу архиепископа до бешенства» (9 мая 1781 г.)... «Когда кто-нибудь меня оскорбляет, я должен отомстить; если бы я причинил ему то же самое, что он мне, это было бы простой оплатой, а не наказанием» (20 июня 1781 г.) (Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней. Музгиз, 1938, стр. 350—351).

Все же, — рассказывает Ромен Роллан, — «он спокойно и тщательно собирает и приводит все лестные отзывы, которые слышит о себе», хотя бы эти отзывы принадлежали этим столь малоуважаемым им вельможам... «Принц Кауниц сказал про меня эрцгерцогу, что подобные люди рождаются раз в сто лет» (12 августа 1782 г.).

Дань мелкому эгоизму, зависти, мстительности, взаимной интриге отдавали многие гении прошлого. И в той мере, в какой они оказывались во власти пороков, выросших на почве угнетения человека человеком, они изменяли своей природе гения.

Величайшие гении искусства отличались четырьмя основными качествами: они были людьми больших знаний, впитавшими в себя всю предшествующую им культуру, критически переоценившими ее и по-своему ее син-

тезировавшими. Они были живыми носителями преемственности творчества и культуры человечества.

Они отличались исключительным знанием людей, действительности, мира. В этом сказывалось всегда их единство с миром. Это был источник их реализма. Без такого знания действительности, знания людей были немыслимы Сервантес и Шекспир, Гете и Пушкин, Толстой и Достоевский. Такое знание действительности было присуще А. М. Горькому.

Все эти гении отличались большой культурой труда. Конечно, без большой творческой фантазии, без исключительно богатой интуиции, которая, собственно, заключается в исключительной способности чувствовать бесконечное многообразие и единство действительности,—немыслим гений.

Но извлечение из памяти необходимых элементов, их комбинирование, которое образует то, что обычно называется богатством фантазии художника, невозможны без огромного систематического труда. Гений — не «гуляка праздный», хотя он и не надумывает свои произведения. Поэтому Пушкин сам нигде не подтверждает слова Сальери о том, что Моцарт «гуляка».

Наконец, гений способен вне глубокого мирозерцания, без общей творческой идеи. Последнее качество, широта мирозерцания, включает в себе этичность в самом широком смысле этого понятия.

Творчество — высшее проявление личности, высшее утверждение «я» в его единстве с миром, а не в его эгоцентризме. Творчество — это отрицание эгоцентризма.

В этом смысл слов Пушкина, что поэт, который вне творчества «меж людей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней», является «сам себе высшим судьей», когда творит.

Он сам высший судья, ибо в момент творчества он чужд всего эгоцентрического, мелко-личного, антиобщественного. Он весь полон человеческого, мирового. Он человек, слитый с человечеством, он человек человечества, как говорил Горький о Толстом.

Правда мира, жажда раскрыть и утвердить эту правду, красота действительности и искусства, неутомимое стремление в искусстве воплотить и выразить гармонию жизни — все это доминирует над вопросом о том, что красота «мною выражена», правда «мною высказана». Моцартовское упоение торжеством «вольного искусства»

побеждает боль Сальери, что не им это искусство создано.

Однако собственнический мир не раз заражал подлинных гениев «сальеризмом», и они тогда изменяли своему моцартианству.

Когда Достоевский, предвкушая накануне пушкинских празднеств успех своей речи, писал из Москвы своей жене в Старую Руссу, что после этой речи он станет популярнее Толстого и Тургенева, то он весь был во власти «сальеризма». Предвкушая впечатление, которое произведет его речь на тех, кого он считал своими недругами, он забыл про те идеи, которыми эта речь была проникнута. Он в ту минуту «меж людей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней», потому, что слишком велик контраст между его целями и средствами. Для торжества мещанина здесь служила не ловкая торговая сделка, а идеи, слова о правде, даже субъективное стремление к утверждению истины, в которую Достоевский верил в те минуты, когда готовил свою речь.

Будучи во власти «сальеризма», Достоевский сам не замечал глубочайшего противоречия между его проповедью: «смирись, гордый человек» и антиобщественной, аморальной сущностью его писем к жене, проникнутых злобной надеждой отомстить наконец за обиду, грянувшую «с надменной высоты» Тургенева и Толстого. В самых его письмах меньше всего было смирения и покорности, которые он так проповедывал. Но зато гордость свободолюбивого и правдолюбивого человека сменилась в них чванством обиженного и мстительного мещанина. Не потому ли Достоевскому, стремившемуся своей «новой правдой» сразить своих врагов, пришлось столь исказить подлинную правду о Пушкине, что жажда победы над врагами идейными так переплеталась с жаждой посрамления тех, кого он считал своими конкурентами?

Так искусство всегда мстит тому, кто моцартовски-пушкинскую преданность гармонии подменяет враждой Сальери к творцам гармонии. Так каждый раз, когда вопрос о личных выгодах, о славе, о материальных благах, о тщеславном торжестве над соратниками по искусству начинает довлеть над радостями творчества, над горением правды, поэт становится ничтожным из ничтожных, его искусство перестает быть «божественным глаголом» и превращается в рупор мещанина.

Сальери — не тот, кто создает не «Дон-Жуана», а «Тарара», Сальери — тот, кто в самом своем искусстве видит средство отравить жизнь соратника по искусству. С другой стороны, моцартианство не только в способности создать «Реквием», но и в способности восторгаться «Тараром»:

. . . . Там есть один мотив...
Я всё твержу его, когда я счастлив.

Отношение Моцарта к Сальери определяется не уровнем таланта Сальери, а степенью предполагаемой Моцартом преданности Сальери искусству. Моцартианство в этом смысле имеет не только всеобщую и всеобъемлющую эстетическую значимость, но и универсальную социально-этическую.

Такое моцартианство было в предельной степени присуще А. М. Горькому. Оно делало Горького столь привлекательным, столь неотразимым не только для всех писателей и мастеров культуры, но и для всех мастеров действительности, от крупнейших исторических фигур до скромных прорабов последней пристройки нашего социалистического здания.

А. М. Горький в течение почти полувека всей силой своего сарказма и презрения неустанно клеймил каждого, кто искусство превращал в «кочку», чтобы, став на нее, показаться немножко выше, чем человек на самом деле. Он всю силу своего внимания неизменно направлял на заблуждения о таланте, как бы мал ни был этот талант.

Изданная им в годы реакции работа о писателях-самочуках, писателях из народа говорит о том, как заботился он всегда о любом проявлении таланта и какая жила в нем вера в рост талантов из народа, когда народ будет освобожден. Но в дни второй пятилетки, когда революция создала условия для расцвета затаенных талантов, он издевается над «молодыми пистолетами», которые стреляют в читателя сразу — романом. «Когда же их за неудачный выстрел более или менее грубо облают, они более или менее неискренне начинают писать кому-нибудь покаянные письма: «Сам вижу и знаю недостатки книги моей». В сущности, сам-то он до поры, пока его не ткнут носом в кисель его сочинения, ничего не видят, не знают, да и не обнаруживает охоты знать, а покаянные письма обиженно сочиняет с тем расчетом, что малограмотность ему простят, потому что он молод, «был пастухом», «куз-

нецом», «грузчиком» и т. д. Чем ты был, это читателям — особенно нашим — не интересно: они сами в большинстве сегодня не то, чем были вчера, а завтра будут не теми, чем являются сегодня. И если ты становишься литератором, так должен понять: литература дело глубоко ответственное, а читатель наш имеет право требовать от писателя работы совершенно честной, чистой и отношения к нему более бережливого, более уважительного, чем к железу или корове.

Установившееся у нас отношение к литературе, как к ремеслу легкому и быстро одевающему писателя в халат славы, повело, [как вам известно, к тому, что нам сказано: «учитесь писать у беспартийных», и эти слова, кажется, многими поняты как признание банкротства партийной науки, что, разумеется, говорит лишь о тупоумии или же о жульническом естестве тех, кто верные и вполне своевременные слова понял, как разрешение на искажение литературы.

Выходит у меня что-то очень ворчливо, но — увя! Рад бы пес не лаять, да чужой идет» (неопубликованное письмо от 1 января 1933 г. «Правда» 18 июня 1938 г.).

Понятно, что Горький, как и Пушкин, не вкладывал в понятие гармонии формально эстетский смысл. Гармония включает в себя огромное и глубокое содержание. Гармония звуков немислима для Горького вне стремления к социальной гармонии.

Для него «искренний союз, связующий... сыновей гармонии», мыслим лишь на основе бескорыстной преданности идеалу социальной гармонии.

Это союз не тех, кто входит «в обойму» толстых журналов и многотиражных переизданий. Это союз всех тех, кто в силу своего, пускай скромного, дарования всю свою волю направляет на то, чтобы быть «единого прекрасного жрецом».

Моцартовское восхищение Сальери за его способность так чувствовать «силу гармонии», моцартовское почитание Сальери, безотносительно к тому, что объективно Сальери способен создать, как и весь комплекс взаимоотношений Моцарта и Сальери, включает в себе и более общую проблему о характере взаимоотношений гения человеческой мысли, гения социального идеала с его соратниками и последователями.

М. Горький однажды охарактеризовал взаимоотноше-

ния Толстого и толстовцев так: «Стоит величественная колокольня, и колокол ее неустанно гудит на весь мир, а вокруг бегают маленькие осторожные собачки, визжат под колокол и недоверчиво косятся друг на друга — кто лучше подвыл».

Взаимоотношения между любым учителем буржуазной философской школы и его последователями в той или иной мере определяются этой характеристикой взаимоотношений Толстого и толстовцев. Все это выступает в различных сочетаниях и на различный лад, в зависимости от размеров и качеств этой «величественной колокольни», но принципиально характер взаимоотношений все тот же.

Свою оценку отношения толстовцев к Толстому Горький основывает на таких своих наблюдениях: «И яснополянский дом, и дворец графини Паниной эти люди насквозь пропитывали духом лицемерия, трусости, мелкого торгашества и ожидания наследства».

Вот эта атмосфера чрезвычайно характерна для многих и многих буржуазных творческих объединений и подавно для всех буржуазных политических направлений и партий.

Здесь пред нами выступает глубоко принципиальное различие между Лениным и ленинцами, между гениями созидания социалистического мира и рядовыми строителями социализма, с одной стороны, и между творцами идеалистических систем и их последователями, с другой.

Ленин и ленинцы представляют собой творческое и моральное единство, как моральное единство с партией Ленина—Сталина представляют собой народы СССР, преданные идеям Ленина—Сталина. Внутри коммунистического коллектива взаимоотношения между людьми определяются не тем, что один создает проект шедевра социалистической техники, а другой с трудом напишет заметку для стенной газеты данной социалистической стройки. Деятельность и того, и другого глубоко важна для социалистического дела. Человеческие взаимоотношения определяются здесь тем, в какой мере и тот и другой чувствуют силу гармонии социализма, в какой мере и тот и другой способны пренебречь презренной личной пользой и беззаветно бороться и служить «единому прекрасному» гуманистическому идеалу социализма, в какой мере они способны жить лишь непрерывным стремлением к торжеству совершенной гармонии мира социализма, хотя это отнюдь не значит, что социализм предполагает отказ от

личности или даже безразличие к потребностям и интересам индивидуума.

Этот «искренний союз... связующий... сыновей гармонии» социализма, отнюдь не снимает вопроса о глубочайшем значении для творчества социализма гения мысли, гения воли, гения творчества.

Но такими принципиально новыми взаимоотношениями Ленина, Сталина, Горького со своими соратниками, со всеми созидателями социалистической культуры снимается казавшаяся неразрешимой коллизия Сальери и Моцарта.

Освобождение Моцарта от своего одиночества, преодоление своей обреченности и своего трагизма, осуществление его мечты о том, чтобы «все так чувствовали силу гармонии», как Сальери, возможно тогда, когда Сальери с максимальным напряжением своих, пускай ограниченных, творческих сил служит только идеалу, помнит только о гармонии эстетической, этической и социальной и радуется любому торжеству этой гармонии, независимо от того, кем из служителей «единого прекрасного» оно достигнуто.

Говоря о глубоко принципиальном различии положения интеллигенции при капитализме и социализме, товарищ Сталин отметил, что интеллигенция «раньше должна была служить богатым классам, ибо у нее не было другого выхода. Теперь она должна служить народу, ибо не стало больше эксплуататорских классов» (Доклад о проекте Конституции Союза ССР).

Необходимость служить богатым классам была первой и основной причиной отравления гениев прошлого духом и нравами хозяев жизни и их прислужников. Тем более были отравлены всеми этими пороками Сальери.

Философствующий мещанин и мещанский философ отсюда и делал вывод, что раз таким порокам были подвержены наиболее прославленные люди, то, стало быть, свинство есть извечный и непреодолимый закон человеческой природы: никаким социализмом тут не поможешь. Для мещанина это была самая подходящая философия оправдания своей смердяковщины.

Но всем этим философствующим мещанам следует, во-первых, напомнить ответ того же Моцарта обывателям, посмеивавшимся над его орденом «Золотой шпоры». Моцарт говорил им: «Вот что, однако, забавно: мне легче получить все ордена, которые вы в состоянии добывать,

чем вам сделаться такими же, как я, даже если б вы дважды умерли или воскресли».

А во-вторых, и это самое главное, сам мещанин не вечен. Не он выражает сущность человека, человека по самой его природе. Человек — существо социальное, и сама его природа социальна. Она изменяется вместе с социальной системой, в которой человек живет и которую он творит.

Социальные системы, основанные на классовом господстве, на эксплуатации и унижении человека человеком, породили пороки человечества. Даже многие лучшие таланты и гении человечества в той или другой мере были отравлены этими пороками.

Эгоизм и индивидуализм, неотделимые от собственности, сделали невозможным для классового мира разрешение проблемы личности и общества: личность и общество выступали как вечные антагонисты. Проблема «я» и «не я» стала для всех веков классового общества неразрешимой антиномией.

Искусство по самому своему существу глубоко социально. Искусство всегда выражает чувства, мысли и переживания коллектива. Те рассказы, стихи или воспоминания, которые сообщают только о жизни личности и никак и ничем не касаются жизни общества, в котором жил их автор, — не искусство. Их значимость ничтожна. Художественная ценность поэмы, симфонии, картины, произведения архитектуры тем больше, чем шире круг людей, мысли и переживания коих воплощены в этих произведениях. Поэтому мерилу художественной ценности произведения заключается в степени его народности и высшей оценкой поэта, художника, музыканта является признание их народными мастерами.

Это глубокое противоречие между социальностью искусства и антисоциальностью собственности, народностью искусства и антинародностью системы классового господства, между коллективистической и антииндивидуалистической сущностью искусства и эгоцентрическим характером классового общества привело к столь типичному для художников прошлого моцартианскому одиночеству. Конфликт творческого «я» и «не я» классового мира стал источником художнического одиночества и индивидуализма, проистекавших от бунта художника против соб-

ственности общества. Но этот индивидуализм художника многократно сливался с эгоцентризмом мещанской ограниченности. Самая страшная форма этого собственного эгоцентризма проявляется в Сальери, и именно потому, что в нем ограниченный эгоцентризм принимает характер конфликта чисто творческого порядка.

Наиболее яркое выражение в этом конфликте нашло, однако, не одиночество художника в собственническом мире, а капитуляция художника перед этим миром, перед его представлениями и нормами. В «сальеризме» — то противопоставление «я» и «не я», которое проистекает из самой сущности собственнического мира, из его основного принципа общежития: «человек человеку волк».

Социализм приносит искусству освобождение.

Успехи каждого являются источником гордости и величия всех. Наоборот, любая человеческая подлость предаёт всех, идет в ущерб общему благу.

Социализм снимает проблему «я» и «не я» и до конца разрешает проблемы личности и общества.

Каждая победа народов нашего Союза является источником глубочайшей радости каждого преданного социализму человека во всем мире. Всякая угроза благополучию народов нашего Союза будит глубочайшую тревогу в каждом из нас, — тревогу, глубоко-родственную волнениям, связанным с наиболее интимными переживаниями.

Коллективизм, народность социализма освобождает художника от одиночества. Народность искусства сливается с народностью нашей социальной системы.

Единство народности искусства и народности социализма уничтожает эгоцентризм художника.

Точно так же, как социалистическое соревнование чуждо элементам собственнической конкуренции, чуждо тщеславию капиталистического рекордсменства, а является формой социалистического сотрудничества, точно так же наше творческое соревнование чуждо зависти Сальери. Социалистический художник глубоко этичен, как этично по самому существу своему социалистическое искусство. Он этим глубоко чужд Сальери, как чужд он формализму и ремесленничеству, замкнутости в своем искусстве и оторванности от жизни.

Социалистический художник жив великим разумом социалистического коллектива. Этим опять-таки он антагонистичен Сальери и родственен Моцарту.

Эгоцентризм Сальери в конце концов лишает художника способности наслаждаться чужим искусством, губит заложенное в нем чувство гармонии, отравляет его восторг. Удача другого художника является для него злой обидой.

Для социалистического художника каждое новое идейно и художественно полноценное произведение, кем бы оно ни было создано, является великой радостью; она возрастает постольку, поскольку способность чувствовать силу гармонии является в социалистическом обществе не уделом небольшого круга «избранных счастливых праздных», а уделом все большего и большего числа строителей новой жизни: человек, воспитанный этим обществом, пренебрегает личной выгодой — «презренной пользой», весь предан осуществлению «единого прекрасного» идеала социалистического гуманизма.

Сальеровское оправдание преступления против Моцарта тем, что он возмутил «бескрылые желания», этот бунт таланта против гения является капитуляцией таланта перед мещанином, больше всего ценившим удовлетворение своих ограниченных, эгоцентрических стремлений.

Норма социалистического человека — не всеобщая самоудовлетворенность и самоуспокоенность, а всеобщая жажда познать непознанное, овладеть тем, чем мир никогда не владел, достичь высот и глубин, которых человек никогда не достигал. Всем этим опять-таки социалистический художник, в единстве с Моцартом, преодолевает «сальеризм».

Он полон глубочайшего презрения к «бескрылым желаниям» мещанина. Он полон бесконечных дерзновений гордого социалистического человека.

Социалистический художник повторяет слова Фауста:

ясен предо мной
Конечный вывод мудрости земной:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!

Этой мудростью жили лучшие гении человечества: Гете, который всю свою жизнь до последних дней глубокой старости каждый день шел на бой, который после «Гецца фон-Берлихингена», «Страданий молодого Вертера», «Эгмонта», «Торквато Тассо» воздвигал такие памятники, как «Вильгельм Мейстер» и «Фауст».

Пушкин, который после катастрофы декабристов нашел в себе силы провозгласить:

Я гимны прежние пою...

и который в одну болдинскую осень создал свои «маленькие трагедии», «Повести Белкина» и другие поэтические шедевры, полные моцартовской творческой глубины.

А. М. Горький, который, больным стариком, заново написал «Вассу Железнову» и создавал четвертый том своего монументального произведения «Жизнь Климса Самгина».

Продолжателями этих фаустовских дерзновений лучших гениев человечества должны стать и становятся создатели социалистической культуры, которым дано впервые в человеческой истории до конца изжить «сальеризм» и освободиться от трагедии Моцарта.

Проблема Моцарта и Сальери в ее пушкинской трактовке имела огромную значимость для всей мировой культуры, для всего мирового искусства. Эта проблема имеет огромную актуальную значимость для нас потому, что, неразрешимая в условиях угнетения человека человеком, она разрешается в условиях социализма, в пределах социалистического искусства.

Она разрешима, но еще не разрешена. Разрешить ее до конца нам еще предстоит. От степени и полноты преодоления «сальеризма» и торжества моцартианства зависит степень и полнота выполнения нашим искусством своих социалистических задач.

«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»

Анализ «Каменного гостя» Белинский начинает словами: «Теперь мы приблизились к перлу созданий Пушкина и к богатейшему роскошнейшему алмазу в его поэтическом венке... Для кого существует искусство как искусство, в его идеале, в его отвлеченной сущности, для того «Каменный гость» не может не казаться, без всякого сравнения, лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина».

В «Каменном госте» Пушкину не впервые пришлось иметь дело с культурой чужой страны, с мотивами и образами, разработанными до него в мировой литературе. За пять лет до «Каменного гостя» Пушкин написал «Сцену из «Фауста»; в ту же болдинскую осень 1830 года он создал также «Скупого рыцаря».

Среди поэтов и драматургов, с которыми Пушкин соревновался в разработке темы «Дон-Жуана», не было гениев, равных Гете или Шекспиру, с которыми он встретился, работая над проблемами Фауста и Скупого. Но в «Каменном госте» мы имеем более непосредственное соревнование Пушкина со своими предшественниками, чем с Гете и Шекспиром при создании «Сцены из «Фауста» и «Скупого рыцаря».

В «Сцене из «Фауста» Пушкин не противопоставлял своей концепции Фауста — концепции Гете. Он лишь, — как я это старался показать, — провел Фауста через такое испытание, которое немислимо было в годы, когда Гете работал над первой частью «Фауста», и которое не было характерно для той эпохи, когда у Гете в основном сложился образ Фауста. Пушкин лишь обогатил этот образ опытом своей эпохи и тем углубил его.

В «Скупом рыцаре» общее у Пушкина с Шекспиром,

да и с другими авторами, писавшими о скупом, было лишь в самой доминирующей страсти — скупости. Но произведение Пушкина отличалось от «Венецианского купца» Шекспира и т. п. произведений других авторов мотивировкой этой страсти, причинами, приведшими к господству этой страсти. Герой Пушкина — человек иной среды, иных традиций, иного окружения, а поэтому и весь конфликт Барона носит иной характер, чем конфликты скупых у других авторов. «Скупой рыцарь» — трагедия, тогда как другие произведения, посвященные проблеме скупости, не были трагедиями, хотя и содержали значительные элементы трагедийности.

В отличие от указанных произведений, Пушкин в «Каменном госте» вместе с традиционным образом Дон-Жуана унаследовал для своей трагедии традиционную обстановку (Испания), традиционные образы Донны-Анны и Командора и традиционный финал — гибель от рукопожатия статуи.

Целый ряд произведений о Дон-Жуане, в особенности произведения, созданные в эпоху Пушкина и после него, сохранили от Испании только названия персонажей или места действия, между тем как Пушкин воссоздал «волшебную страну, где ночь лимоном и лавром пахнет» (Белинский). Сохранив своеобразие страны Дон-Жуана, сохранив традиционные образы и традиционный финал, Пушкин дал свое разрешение конфликту.

Что же представляли допушкинские образы Дон-Жуана и что Пушкин внес в этот образ?

Я ограничусь здесь рассмотрением лишь основных произведений, посвященных Дон-Жуану, причем таких, которые сами по себе представляли более или менее значительное новое слово в трактовке образа Дон-Жуана.

I

Испанская литература обогатила мировую литературу двумя образами, которые варьировались гениями последующих веков: образами Дон-Кихота и Дон-Жуана.

В них были художественно закреплены многие элементы действительности феодальной эпохи, но классические концепции этих образов были направлены на преодоление феодального строя. Созданные на грани новой

эпохи, они были порождением гуманизма и служили его утверждению.

По своим доминирующим страстям Дон-Кихот и Дон-Жуан предельно контрастны:

Дон-Кихот знаменует собой отречение от личных радостей, от эгоизма. Его пафос — в служении правде, в защите слабых и униженных, в безграничной жертвенности во имя ближнего. Он — торжество альтруистического начала.

Дон-Жуан знает только личные радости; он органически слеп и глух к страданиям и болям другого. Смысл его жизни — в наслаждении. Он — утверждение эгоистического начала.

Дон-Кихот — отказ от земного. Дон-Жуан — торжество гедонизма, прославление чувственно-земных радостей.

Действия Дон-Кихота приводят всегда к результатам обратным и противоположным его стремлениям и намерениям. Усилия и жертвы Дон-Кихота неизменно отягчают положение и ухудшают судьбу тех, ради которых они были принесены. Удары Дон-Кихота повисают в воздухе, стрелы, посылаемые им в лагерь врагов, неизменно попадают в него самого и в его подзащитных. Он отважен, но его отвага никого не пугает. Он неустрашим, но его неустрашимость всех смешит. Он воюет против всех, никто не воюет против него. Все видят его бессилие.

Действия Дон-Жуана всегда приводят к торжеству тех целей, которые он пред собою ставит. Его выстрел всегда попадает в цель. Его удар неизменно поражает врага. Его отвага соединена с силой и меткостью удара. Его неустрашимость неотделима от его непобедимости. Он не знает поражений и неудач. Он никого не судит, он со всеми расправляется. Все признают его силу и отвагу.

Формы и методы действия и поведения Дон-Кихота — от феодального прошлого. Но эти средневековые формы приняла у него не защита реакционной старины, а борьба с отрицательными явлениями нового мира.

Сама его антибуржуазность проникнута тем гуманизмом, который взрывает феодальный мир. В нем торжество антифеодального начала, разрушение тех феодальных устоев, которые породили данную форму неприятия Дон-Кихотом мира зла и насилия. В этом — его великий гуманизм, который фигуру испанского Гидальго превратил в мировой образ, полный глубокой значимости для последующих веков.

Поведение Дон-Жуана тоже целиком определено феодально-рыцарским бытом, его турнирами и дуэлями, его культом любви и его представлениями о чести. Но оно связано также с феодальным произволом; для Дон-Жуана характерно средневековое равнодушие к судьбе личности. Дон-Жуан целиком в феодальных нормах. Но в самом проявлении и осуществлении этих норм он антифеодален. Он выражает протест против феодального отрицания личности, против католическо-церковных представлений о греховности земной жизни, о справедливости и блаженстве потусторонней жизни. Он — утверждение земного, человеческого-чувственного, как единственного и высшего содержания жизни. В этом смысле он — утверждение гуманизма.

В этом глубокое родство и историческое единство обоих образов: Дон-Кихота и Дон-Жуана. Они оба выросли из феодального прошлого. В прошлом оформлялся рыцарь, уверовавший в рыцарские нормы, в их непреходящее значение и моральную силу. В прошлом, с другой стороны, корни аристократа-эпикурейца. Бытовое формирование этих образов — в устоях прошлого. Их устремленность к гуманистическому будущему (их художественное рождение) — факт борьбы против прошлого, знамение и фактор торжества нового. Их художественное воплощение поэтому связано с торжеством культуры Возрождения, с торжеством гуманизма.

Отсюда двойственность Дон-Жуана: его феодально-церковное, средневековое рыцарское происхождение и антифеодальная, антицерковная, антирыцарская направленность пронизывают всю литературу о Дон-Жуане и раньше всего те произведения о Дон-Жуане, которые были созданы до падения «старого порядка» на Западе.

Средневековая литература пела гимны культу «неземной» платонической любви. Она создала легенду о рыцаре, полном почти религиозного почитания своей дамы, готовом за ее честь отдать свою жизнь, способном ради ее прославления пойти на величайшие жертвы. Любовь такого рыцаря к своей даме лишена греховных помыслов и желаний. Средневековая литература творила и другую, родственную первой, легенду о вечной любви до гроба, о влюбленных, которых никакие препятствия не могут побудить отказаться друг от друга.

Поэзия эта была порождена всей сущностью церковно-рыцарской идеологии.

Но таким же бытовым явлением, как культ дамы, как турниры и дуэли в честь избранной, были любовные интриги рыцаря. Отдавая дань культу, рыцарь выполнял, так сказать, ритуал служения небесной любви — затем, чтобы потом предаваться любви земной в ее средневековых, феодально-крепостнических формах.

Рыцарь пользовался беззащитностью женщины из народа, своей безнаказанностью по отношению к ней, чтобы ее обмануть, чтобы ею овладеть. Он пользовался своим превосходством над крестьянином, чтобы обольстить крестьянскую девушку, соблазнить ее в тех случаях, когда он не мог ее взять своей властью или насилем.

Не менее разнообразны любовные похождения рыцаря с дамами своего феодального круга или с горожанками. О земной, весьма далекой от рыцарской галантности и жертвенности, любви средневековых хозяев жизни весьма красочно повествуют новеллы Возрождения.

В бытовой реалистической практике средневекового дворянина, придворного коренится немало историй о Дон-Жуане.

Это живой, развратный, изворотливый придворный, который всякими правдами и неправдами соблазнил и обманул немало женщин всех рангов. Он грешник, обманщик, бесчестный соблазнитель невинных девушек, а потому богопротивный человек, которого в конце концов постигает божья кара за все его преступления. Рассказ о его гибели должен вызвать нравственное удовлетворение у читателя и служить назиданием другим грешникам.

Как и ряд других историй, которые стали первоисточниками больших художественных произведений огромной значимости, история о богопротивном обманщике, губителе женских сердец, — легенда, прикрепленная к определенному лицу, которое жило в середине XIV века и было придворным одного испанского короля.

Надо думать, что прикрепление ряда легенд к определенным лицам, как то имело место с легендой о Шейлоке, о Фаусте, в данном случае о Дон-Жуане, имело целью подчеркнуть, что перед нами не выдумка, а быль. Это придавало данной истории более поучительный характер. Не выдуманно, а факт. Стало быть, тот, кто пойдет по стопам жившего там-то и тогда-то чернокнижника доктора Фауста, кто будет поступать подобно такому-то бесчестному придворному такого-то испанского короля XIV века,

претерпит ту же участь и будет подвергнут тем же наказаниям, что Фауст или Дон-Жуан. Фактичность должна была увеличить житейскую значимость.

Первоначально существовала легенда о распущенном придворном XIV века, которого монахи заманили в монастырь и там убили, а потом объявили народу, что Дон-Жуана черти утащили. В дальнейшей обработке темы «Дон-Жуана» история с монахами, расправившимися с соблазнителем, была отброшена. Дон-Жуан погибает от руки человека, убитого им же, причем мотивировка убийства заимствуется из другой легенды — о Каменном госте.

Первоначально Дон-Жуан только развратный рыцарь. Он с богом не воюет, не богохульствует. Но, поскольку он фактически занимается богопротивными делами, он третируется, как грешник, заслуживающий сурового наказания. Затем его богопротивное поведение начинает расцениваться, как сознательный акт его богоборчества. И тогда трактовка мотива о богопротивном грешнике усложняется мотивом Каменного гостя.

Одним из первых вариантов о Каменном госте был рассказ о юноше, который непочтительно обращался с черепом и дерзко приглашал к себе на ужин покойника, черепом которого играл. Покойник, оказавшийся дедом хулителя, явился на зов и в наказание за святотатство своего внука и его неверие в бессмертие души увлек его с собой в потусторонний мир.

Мотив о Каменном госте с совершенно иной трактовкой имеется в пьесе Лопе-де-Вега «Вот что создает положение», написанной примерно в те же годы, что и первое классическое произведение о Дон-Жуане — «Севильский проказник или Каменный гость» Тирсо-де-Молина. В драме Лопе-де-Вега юноша вступает в единоборство со статуей короля, который своими войнами разорил его деда. Из гробницы выходит король, который вступает в спор с дерзким юношей. В конце спора покойник сжимает руку юноши, и тот падает в обморок.

Надо думать, что первоначально соединение этих двух мотивов о наказанном богом развратнике и грешнике, который надругался над покойником, и служило для большего подчеркивания, что грех влечет за собой грех: грех распутства, который сам по себе противен богу, влечет за собой грех святотатства — дерзкие речи, неверие в рай и ад. Таким образом углублялась назидательность

изобличения грешного развратника, получающего свою кару и за распутство и за богохульство.

Все эти элементы послужили Тирсо-де-Молина для создания первого классического литературного произведения, посвященного Дон-Жуану, драмы «Севильский проказник или Каменный гость».

Тирсо-де-Молина создает сюжетную схему, которая с известными вариациями легла в основу целого ряда последующих наиболее значительных разработок сюжета о Дон-Жуане. Он создает ряд основных образов, которые, подвергаясь тем или иным изменениям, становятся традиционными для данной темы.

Таковы образы: Дон-Хуана Тенорио и его слуги Каталинона, Командора и Донны-Анны, группы женщин — жертв Дон-Хуана, причем эти женщины принадлежат к самым различным общественным слоям. У Тирсо-де-Молина — это Тисбея — рыбачка, Аминта — крестьянка, сама Донна-Анна — дочь аристократа, Изабелла — дукесса.

В сюжетном плане пред нами основная линия, столь многократно использованная впоследствии для завязки и развязки драмы: Командор выступает в защиту чести своей дочери, но погибает от меча Дон-Хуана, а впоследствии мертвый мстит обидчику.

Но если в выборе образов и ведущего драматического действия Тирсо-де-Молина в основном предупредил большинство последующих авторов, то в обрисовке характеров, в аргументации поведения своих персонажей и раньше всего в обрисовке самого Дон-Хуана Тирсо-де-Молина чрезвычайно отличается от своих продолжателей.

Во-первых, Дон-Хуан Тенорио еще не столько победитель сердец, сколько ловкий обманщик.

К дукессе Изабелле он пробирается под видом ее возлюбленного — дука Октавио. Она узнает про этот обман, зовет на помощь. Дон-Хуан пытается ее запугать, сыграть на ее боязни скандала:

Себя ты
Губишь. Тс-с-с... мне руку дай.

Но Изабелла гонит его:

Прочь, мужик, прочь, негодяй!
О король, народ, солдаты!¹

¹ Тирсо-де-Молина. Театр. «Академия», 1935, стр. 314. Последующие цитаты по данному изданию.

Таким же образом Дон-Хуан под чужим именем, под видом маркиза де-ля-Мота пробирается к Донне-Анне. Но она разгадывает обман до того, как он овладевает ею. Спасаясь от нее, он убивает ее старика-отца, командора Дон-Гонсало.

Крестьянке и рыбацке он обещает на них жениться, и они уступают ему лишь после клятв, когда они обе уверены, что «не минет нарушителя божья кара».

Лишь у одной рыбацки Тисбен Дон-Хуан вызывает чувство любви. Но и это мотивируется тем, что сама рыбацка дана в идиллических тонах эллинизированной простоты, и тем, что ее любовь к Дон-Хуану подготавливается необычностью их встречи.

Он попадает к ней после кораблекрушения и на ее коленях приходит в себя, — мотив, который, кстати сказать, будет впоследствии повторен Байроном в его «Дон-Жуане».

Победа Дон-Жуана над своими соперниками опять-таки результат не его смелости, рыцарства и отваги, а его хитрости и бесчестья. Шпагой он побеждает лишь старика Дон-Гонсало. Молодых соперников он не побеждает в бою, а оставляет их в дураках своей изворотливостью. В этом смысле он действует одинаковыми приемами как по отношению к дуку и маркизу, так и по отношению к крестьянину Патрисио. Да и к Командору он является не столько вследствие своей неустрашимости, сколько из страха, что тот его опозорит.

Слуга убеждает Дон-Хуана не ходить на «ужин с мертвыми».

Д о н - Х у а н .

Знаешь ты, что дал я слово

.....

Он может

Перед всеми «подлеца» мне
Кинуть.

Явившись на зов Дон-Гонсало, Дон-Хуан вначале афиширует свое мужество:

В этом теле
Сердце крепко, без страха!

Но его поведение отнюдь не оправдывает его слов. За сценой поют:

Всякий, богом присужденный
К тяжкой каре, пусть узнает:
Есть предел для всех отсрочек
И по всем долгам уплата!

Дон-Хуан (в сторону).

Жмет мне сердце холод лдяный.

Он затем пытается смягчить гнев Дон-Гонсало признанием:

Дочь твоя осталась чистой,
Мой обман открыла раньше.

Дон-Хуан надеется таким образом вымолить прощение. Но гибель надвигается, и он в последнюю минуту отказывается от своего неверия и молит Дон-Гонсало:

Ты позвать бы,
Дабы мог я причаститься,
Приказал духовника мне.

Покаяние Дон-Хуана подготовлено тем, что он и раньше пред лицом неблагоприятно складывающихся обстоятельств готов был покаяться перед отцом и королем, жениться на Донне-Изабелле и тем искупить свои проказы. Все это придает образу Дон-Хуана скорее характер озорника, чем протестанта, бунтаря.

Самое заглавие также подчеркивает, что этот озорник — нарушитель норм, а не протестант против застывших форм жизни.

Такой вывод должен следовать из счастливого для всех конца: мало того, что озорник наказан, все его жертвы торжествуют. Маркиз женится на Донне-Анне, чья честь восстановлена рассказом слуги Дон-Хуана. Дук Октавио женится на Изабелле, Патрисио на своей невесте.

Все же драма Тирсо-де-Молина не столько была направлена на изобличение нарушителя норм, сколько возвещала надвигающийся протест против этих норм. Это была не охранительная драма. В ней мы находим уже предвосхищение бунта. Особые условия власти церкви и короля, слабость третьего сословия в Испании начала XVII века заставляли автора приглушать мотивы протеста, затушевывать новое.

Не следует в оценке социально-исторического смысла драмы игнорировать такие реплики крестьянина Патрисио, как —

Чудится дурной мне знак:
Дворянин сюда прибудет,
Удовольствия убудет.

Эта неприязнь Патрисио к дворянину служит как бы утвердительным ответом на изумленный, наивно-простодушный вопрос Аминты:

Кавалерством ли в Испании
Называется бесстыдство?

(Стр. 409)

Для крестьянина Патрисио Дон-Хуан не исключение. Он не нарушитель нормы, а воплощение дворянской нормы. Всякий «дворянчик» несет несчастье бедному люду.

При всей преданности своему господину Каталинон тоже далек от того, чтобы одобрить поведение Дон-Хуана:

Хоть ругай, —
Твой не будет попугай... —

говорит он Дон-Хуану, попрекая его за обман Тисбей.

Однако для осмысления этой драмы важнее реплик людей из народа то отношение к жизни, к действительности, к религии, которым Дон-Хуан отличается от окружающего его общества.

Никто не подчеркивает безнравственности, неэтичности Дон-Хуана. Никто ему не говорит о том, что его нечестность и плутовские проделки недостойны рыцаря. Все говорят ему лишь, что его поведение грозит ему божьим наказанием.

Знай, до смерти
Короток к лучшей жизни
Путь, — там и ад за смертью.

Издеваясь над ними, над их страхами и запугиваниями, Дон-Хуан беспечно им отвечает:

После смерти!
Долгий же мне срок даете.
Дальняя туда дорога.

(Стр. 381)

Бесчестности своей Дон-Хуан не страшится. Стыдиться ему не перед кем. Боль и стыд обмана чувствует только молодой крестьянин Патрисио:

Мне ж, поверьте,
Жизнь в обмане горше смерти:
Поскорей бы той дожидаться.

Все эти чувства и переживания Патрисио чужды Дон-Хуану, как они чужды и его обществу. Расставшись с Патрисио, Дон-Хуан с привычным для него цинизмом говорит:

Честь его задел — и буду
Победитель. Мне не страшно,
Что крестьяне постоянно
С честью носятся повсюду.
Нынче — иначе, чем в древний
Век, и нечего дивиться,
Что, покинувши столицы,
Честь нашла приют в деревне...

(Стр. 408)

Суда людей Дон-Хуан не боится. Где нет чести и честности, нет и справедливости. Стало быть, с мнением людей нечего считаться и нечего страшиться наказания за несправедливые поступки. Поскольку в жизни нет ни чести, ни справедливости, остается лишь наслаждаться жизнью и предаваться своим прихотям. В жизни реальны, а потому ценны лишь собственные ощущения.

Этот эгоцентрический сенсуализм связан у Дон-Хуана с его рационалистическим неверием в потустороннюю силу.

После первой встречи с Командором он, успокаивая себя, говорит:

Знаю, все воображенье,
Знаю, страхом внушено
Все мне; страх пред мертвецами —
Страх, достойный мужиков.
Мне, кому тела живые,
Одаренные душой,
Силой и умом, не страшны, —
Мне бояться мертвецов...

(Стр. 440)

Отсюда и сомнение Дон-Хуана, его неверие в ад и в кары, которые будто бы его ждут после смерти, его издевка над мертвым Командором. Надпись на гробнице Командора гласит:

Здесь рыцарь строгий
Кары за поступок низкий
Ждет предателю от бога.

(Стр. 426)

Дон-Хуан находит, что это — «препотешная записка». Он потому и потешается над статуей, тащит ее за бороду и приглашает ее к себе на ужин. Он саркастически издевается над стариком, который столь терпеливо ждет часа мести Дон-Хуану.

До смерти еще далеко, ибо земную жизнь и ее радости Дон-Хуан жадно и настойчиво будет отстаивать:

Пусть Дук мечтает,
Что возьмет меня измором,
Я за жизнь хватаюсь жадно.

Жадность к жизни, радость каждой данной минуты жизни является для Дон-Хуана высшим аргументом. Скорбящей Аминте он со спокойным торжеством отвечает:

Этот час — он мой.

Дон-Хуан отрицает честь и справедливость феодально-королевской власти. Он отвергает католическо-церковную аскезу, пренебрежение к земному и прославление потусторонней жизни. Он утверждает начала сенсуализма и рационализма. Он реабилитирует земную жизнь. В земных радостях он видит высшую ценность жизни. Во всем этом был положительный смысл и прогрессивный характер драмы Тирсо-де-Молина. Проказы Дон-Хуана были провозглашением приближающегося бунта и протеста нового буржуазного сознания против старого, феодального.

Однако испанская действительность времени Тирсо-де-Молина обусловила ограниченность отрицания Дон-Хуаном принятых норм, ограниченность его критики, как и сдержанность людей из народа в их критике бесчестности и несправедливости хозяев жизни.

По остроте социальной критики драма Тирсо-де-Молина, конечно, еще много уступает драме Мольера «Дон-Жуан или Каменное пиршество», но все же неверно видеть в этой драме лишь морализующие тенденции, как это в свое время делал Н. А. Котляревский. Драматический Тирсо-де-Молина он причислял к тем драмам о Дон-Жуане, которые имели «чисто моральную... назидательную тенденцию и должны были предостерегать людей от излишней пылкости их темперамента». Н. А. Котляревский считал, что «вся драма — довольно грубо написанная, сплошь назидательная картина» (Пушкин, под редакцией Венгерова, т. III, стр. 139).

Художественно-эстетическая недооценка испанского драматурга Котляревским соответствует уровню его понимания философско-исторической сущности этой драмы. Повидимому, то, что к концу драмы Дон-Хуан погибает (порок, стало быть, наказан, и добродетель торжествует), и заставило Нестора Котляревского притти к его столь плоской оценке этой драмы.

Но, во-первых, многие другие произведения новейших авторов, писавших о Дон-Жуане, также заканчивались его гибелью. Стало быть, концовка сама по себе не может служить признаком голой «назидательности». Во-вторых, нельзя забывать, что в начале XVII века не только в архикатолической Испании, но и в странах, несравненно более свободомыслящих, едва ли был мыслим иной финал драмы. Но, что всего важнее, нельзя из-за этого финала просмотреть те стержневые мотивы пьесы, в которых выразился ее прогрессивный смысл: утверждение начал сенсуализма и рационализма, демонстрация сомнений в потусторонней силе. Вспомним, что борьба за материализм и рационализм прошла этап подчас сдержанного скептицизма. Этот скептицизм имел огромное революционизирующее значение даже в тех случаях, когда сомневающийся включал самые свои сомнения в систему утверждения бытия божия, как это имело место у Декарта.

Дон-Хуан Тирсо-де-Молина был провозвестником борьбы за права земного человека. Он отвергал церковный нигилизм по отношению к земной жизни и реабилитировал эту жизнь. Всеми этими своими сторонами и качествами драма Тирсо-де-Молина включалась в борьбу за новое сенсуалистическое и рационалистическое сознание, за права личности против феодально-католических устоев.

В этом было большое положительное значение этой драмы. Здесь предпосылки того, что драма Тирсо-де-Молина стала значительным литературным и театральным явлением, что драматургу удалось объединить в ней целый ряд мотивов и конфликтов, которые бытовали в предшествовавшей ему литературе и частично в драматургии его великих современников.

II

То, что у Тирсо-де-Молина, по особым социально-историческим условиям Испании, было лишь намечено, нашло

свое дальнейшее продолжение и развитие у великого драматурга третьего сословия — у Мольера.

В соответствии с большей зрелостью новых социальных отношений во Франции, с большей развернутостью борьбы за новое — буржуазное — сознание, с большей заостренностью критики старого порядка Мольер изменяет и углубляет тему Дон-Жуана. Дон-Жуан не столько нарушитель общепринятых норм, сколько воплощение отрицательных сторон этих норм. Сама порочность его поведения является лишь своеобразным проявлением порочности господствующих классов. Дон-Жуан — аномалия. Люди его круга, его класса недовольны его поведением, но они не сознают, что его поведение — закономерный результат существующих общественных норм. Это прекрасно сознают люди из народа, крестьяне, слуги, — все те, кто издавна являются жертвами произвола и распущенности дворянства.

Шарлотту очень прельщают заверения Дон-Жуана в любви:

«Верить вам — страсть как хочется».

Но она знает, что дворянина надо остерегаться: «Мне всегда внушали, что господам верить нельзя, что вы, знатные щеголи, большие подлипалы — только и норовите, как бы обмануть девушку» (Мольер. «Дон-Жуан или Каменное пиршество». Серия русских и мировых классиков. ГИЗ, стр. 155).

Не один только Дон-Жуан Тенорио такой «жених на все руки», как его прозывает Сганарель, но все «знатные — щеголи». Всем господам «верить нельзя», а не одному какому-то Дон-Жуану Тенорио. Сганарель полон глубочайшего возмущения и презрения к Дон-Жуану. Однако дело не только в его отрицательной характеристике. Пожалуй, Каталинон у Тирсо-де-Молина тоже не очень высокого мнения о своем хозяине. Новым у Мольера является то чувство собственного достоинства, которое просыпается в Сганареле. Моральное возмущение поведением Дон-Жуана углубляется сознанием своего глубокого унижения: приходится служить такому лживому человеку и не смеешь сказать ему правды: «Страшная вещь: хочешь не хочешь, смотри ему в глаза, хоть дрожи, да усердствуй, всякое чувство затаиваешь в себе и подчас даже восхищаешься тем, от чего с души воротит...» (стр. 140).

В другой раз, видя, с каким цинизмом Дон-Жуан реагирует на отношение к нему Эльвиры, Сганарель, оставаясь один, с горечью и обидой восклицает: «О, какому гнусному господину обязан я служить!»

Сганарель отрицательно относится к поведению Дон-Жуана не потому только, что он опасается, как бы ему не пришлось расплачиваться за грехи своего господина. Он морально протестует. В его сознании своего унижения — бунт не против одного его хозяина, а осуждение всей системы. С полным основанием В. М. Фриче ставил однажды вопрос: «Не голос ли Фигаро, этого Сганареля XVIII века, слышится в отдельных репликах слуги Дон-Жуана?»

Да, Сганарель — предтеча Фигаро. Он изворотлив и подчас лжив, как Фигаро. Но эти пороки столь же ему навязаны произволом Тенорио, как изворотливость Фигаро привита ему произволом графа Альмавива.

В оценке, даваемой Сганарелем Дон-Жуану, сказывается пробуждающееся сознание третьего сословия, протест плебейских элементов этого сословия против произвола и аморальности «первого» сословия. Дон-Жуан не урод в семье, а наиболее уродливый отпрыск уродливой семьи — таков смысл всех реплик Сганареля.

Поскольку разработка мотивов Дон-Жуана служит раньше всего изобличению старого порядка, образ Дон-Жуана дан в заостренно-сниженных тонах. Сганарель говорит о нем конюшему Эльвиры — Гусману: «Это пройдоха».

Сущность Дон-Жуана Мольера не в том, что он целиком во власти своих порывов и страстей. В применении к такому Дон-Жуану слова Пушкина, что «у Мольера типы такой страсти, такого-то порока», означали бы, что любовные истории Дон-Жуана являются лишь наиболее частой формой проявления его общей порочности и аморальности.

У ряда авторов Дон-Жуан — человек, обманывающий самого себя. Заверяя каждую встретившуюся ему женщину в своей любви, он сам верит в искренность своих слов. Ему в данную минуту действительно кажется, что он любит очередную женщину, как никогда до того никого не любил.

У Мольера Дон-Жуан всегда откровенно лжив. Он сознательно и намеренно изворачивается.

Но его моральное снижение у Мольера идет не только по этой линии. Он лишен той храбрости и отваги, которые так часто приписывались Дон-Жуану. Мы его ни разу не видим наносящим ловкие и дерзкие удары. Однажды, «кладя руку на рукоятку шпаги», он горделиво заявил: «Да, я Дон-Жуан, и хотя вас много, это не заставит меня утаить мое имя». Но то лишь горделивая поза. Он называет себя потому, что он уже узнан Дон-Алонзо, братом Эльвиры. До этого он совсем не намерен проявлять такой отваги и выступать один против многих. Когда он узнает от своих слуг, что брат Эльвиры его преследует, он готов перерядиться в платье своего слуги и в этом платье бежать, ибо, — говорит он Сганарелю, — «при неравных силах одно спасение — военная хитрость: нужно ловко увернуться от погони».

Все это изобличает привычные для Дон-Жуана изворотливость и эгоизм.

Мольер заставляет в одном случае Дон-Жуана броситься на защиту человека, на которого трое напали. Но этот эпизод понадобился Мольеру лишь для того, чтобы затем показать благородство врагов Дон-Жуана.

Дон-Жуан также не проявляет особой смелости при встречах с Командором. Спасаясь от преследований Эльвиры и ее братьев, Дон-Жуан попадает в рошу, где находится гробница убитого им Командора. Дон-Жуан хочет осмотреть эту гробницу. Сганарель не одобряет этого намерения: «Невежливо итти смотреть на человека, которого вы убили».

Дон-Жуан настаивает на своем. Во время осмотра гробницы Сганарель бросает слова: «А смотрит на вас так, что, будь я один, испугался бы наверное. Сдается мне, что не очень-то приятно ему видеть нас» (стр. 175).

Этими словами Сганарель выражает свою досаду на невежливый поступок Дон-Жуана. Он как бы вкладывает в уста статуи дерзость, которую он не смеет сказать Дон-Жуану от своего имени — прием, неоднократно используемый Сганарелем и заключающийся в том, что он как бы от третьего лица говорит Дон-Жуану свое мнение его поведении.

Чтобы отклонить эту несколько завуалированную дерзость Сганареля, Дон-Жуан отшучивается: «Спроси его, хочет ли он со мной поужинать?»

Сганарель уклоняется от этого поручения. Привыкший

к беспрекословному повиновению своих слуг, Дон-Жуан приказывает. Сганарель передает приглашение. Статуя утвердительно кивает головой. Сганарель говорит об этом Дон-Жуану. Дон-Жуан не верит. Он кричит: «Берегись. Я уличу тебя в трусости. Не желает ли высокопочтенный Командор отужинать со мной?.. (Статуя снова кивает головой)» (стр. 175).

Дон-Жуан спешит удрать: «Назад. Уйдем отсюда».

Сганарель торжествует над перепугавшимся и ретирующимся Дон-Жуаном.

Когда статуя потом приглашает Дон-Жуана к себе на ужин и спрашивает: «Хватит ли у тебя храбрости на это?» — Дон-Жуан отвечает: «Да. Я приду с одним Сганарелем». На другой день он и не подумает исполнить свое обещание.

В этом сказывается неверие Дон-Жуана, его безбожие, о чем речь будет ниже. Но Мольером это дано раньше всего для показа его недостаточной смелости, его лживости, отсутствия чувства чести.

Здесь надо отметить, что, углубляя пороки Дон-Жуана, расширяя круг этих пороков, Мольер лишает его обычных дворянско-рыцарских добродетелей: храбрости, отваги, гордости, чувства чести. У Тирсо-де-Молина Дон-Жуан на вопрос Дон-Гонсало:

Ты свою исполнишь волю,
Как исполнил я свою? —

отвечает:

Я уже сказал, — исполню,
Ибо я — Тенорио, род
Древний мой.

(Стр. 439)

Дон-Жуан Мольера тоже Тенорио. Но он никогда не говорит о своем древнем роде и отнюдь не считает для себя обязательным сдержать данное им слово. У других авторов Дон-Жуан не верен только слову, которое он дает женщинам. Это вытекает из всего характера его отношения к женщинам. В своих взаимоотношениях с мужчинами (конечно, с мужчинами из своей дворянской среды) он хранит верность слову. Это вытекает из его представлений о рыцарской чести и рыцарской гордости, которыми он дорожит.

Дон-Жуан Мольера ни при каких случаях не считает себя связанным словом. Вопросов чести для него не существует, и не потому, что он представляет исключение из своей среды, а потому, что он впитал в себя всю порочность своей среды. Осознание порочности общества позволяет ему с особым цинизмом отстаивать свою собственную порочность. Но в основном он пользуется в целях своего преуспеяния привычными для его класса средствами и приемами.

Дон-Жуан откровенно подл. Вслед ушедшему отцу он говорит: «Эх, убирались бы скорее к вашим предкам, это самое лучшее, что вам остается сделать... Каждому свой черед, и нестерпимо видеть, когда отцы живут дольше, чем им полагается...» (стр. 182).

Дон-Жуан решает поправить свои пошатнувшиеся дела тем, что надевает на себя личину святоши. Когда он начинает входить в свою роль, Сганарель в отчаянии вопит: «Что за чорт, сударь, какую вы повадку взяли! Это гораздо хуже всего остального, и вы больше мне нравились таким, каким были прежде».

Следует вспомнить тот факт, что «Дон-Жуана» Мольер написал через несколько месяцев после первой редакции «Тартюфа». «Тартюф» в первой редакции был впервые поставлен 29 ноября 1664 года, «Дон-Жуан» — 15 февраля 1665 года.

Превращение Дон-Жуана в Тартюфа подчеркивало их социальную близость. В этом сказалось единство идейных целеустремлений Мольера: оба образа служили изобличению старого порядка. Тартюф был для Мольера воплощением пороков второго сословия — духовенства. Дон-Жуан изобличал пороки первого сословия — дворянства. Оба вместе они символизировали старый порядок, указывали врага, против которого третье сословие должно выступить.

Недаром обе пьесы претерпели столько преследований. Недаром «Дон-Жуан» был скоро запрещен и больше не увидел сцены при жизни Мольера¹.

¹ Запрещенный в 1666 году, «Дон-Жуан» был поставлен снова в Париже лишь в 1841 году. До падения старого порядка комедия не шла из-за своей резкой антифеодалной направленности. Примечательно, что политическим врагам Мольера удалось создать легенду о ее художественной неполноценности. Эта легенда столь упрочилась, что еще в XVIII веке ее отстаивал Вольтер. Комедия

Но Мольер сделал Дон-Жуана не только носителем пороков старого общества, но и представителем новых идей. Точнее говоря, не столько идей третьего сословия, сколько проповедником того отрицательного отношения ко всем принятым старым обществом нормам, которое должно было выработаться в результате осознания порочности старого режима.

Сознание этой порочности, убеждение, что господствующий класс лишен каких бы то ни было моральных устоев и святынь — вот что делает Дон-Жуана циником.

Он надевает на себя личину святоши и лицемера не потому, что он таков по своей природе. Он намеренно играет Тартюфа, с холодным цинизмом копирует его и пользуется намеренно его бездушием. Но по своей природе он отнюдь не Тартюф. Лишь привычка лгать и изворачиваться прекрасно подготовила его к исполнению роли Тартюфа. Но все это для него лишь хорошо усвоенная «новая повадка», как говорит Сганарель, а не его страсть, не его основной порок.

Наоборот, он решил прибегнуть к методам Тартюфа потому, что «теперь этого не стыдятся: лицемерие — модный порок, а все модные пороки сходят за добродетель. По нынешнему времени роль добродетельного человека — из всех ролей самая благодарная и ремесло лицемера — из всех ремесел самое выгодное... Словом, это — верное средство безнаказанно совершать все, что ни вздумается. Я объявляю себя блюстителем общественной нравственности, ни о ком не скажу доброго слова, а возведу в образец добродетели одного себя» (стр. 189—190).

Лицемерная добродетель феодально-католической Франции принимает преимущественно христианско-церковную окраску. Дон-Жуан, отказываясь дать Дон-Карлосу обещанное удовлетворение, нарушает элементарные нормы дворянской чести. Но он при этом вздыхает и ссылается на самое небо: «Еще сегодня испрашивал я у неба указания по этому поводу и услышал голос, возвестивший

«Дон-Жуан» была реабилитирована мадам де-Сталь в ее книге «О Германии» (гл. 24 — Комедия). Но и после революции «Дон-Жуана» Мольера долго не ставили из-за переоценки образа Дон-Жуана. На фоне трактовки этого образа в западной литературе первой половины XIX века комедия Мольера воспринималась как упрощенно тенденциозная.

мне, что с вашей сестрой я не обрету спасения и потому должен забыть о ней» (стр. 192).

Порочность общества, его лицемерие и ханжеское прикрывание религией своих откровенно эгоистических, наиболее безнравственных и антиобщественных делишек — вот что привело Дон-Жуана к его безверию и к его рационалистическому практицизму.

Чрезвычайно важно отметить, что материализм и безбожие представителей третьего сословия были проникнуты этическим идеализмом. Их пафос в изобличении дворянско-церковного лицемерия и святости был неотделим от прославления гражданской добродетели. Таким же образом рационализм, направленный против церковной метафизики, был насквозь альтруистичен. Рационалистический утилитаризм служил проводником общественного блага, а не оправданию антиобщественного эгоизма.

В отличие от атеизма рационалистов, представителей третьего сословия, безбожие Дон-Жуана проникнуто откровенным эгоизмом, а его рационализм питается лишь соображениями личной выгоды. Он насквозь узко утилитарен и эгоистичен.

Поскольку безбожию и рационализму Дон-Жуана были присущи доходящие до бесстыдства цинизм и аморальность, постольку самое его безбожие, самый его рационализм были изобличением безнравственности и распущенности того класса, костью от кости которого является Дон-Жуан.

Своей безнравственностью, — тем, что он «пройдоха», от поступков которого воротит даже плутоватого Сганареля, — Дон-Жуан олицетворял произвол и безнравственность первых двух сословий.

С другой стороны, своим неверием он служил не только изобличению лжи католической церкви, но и отрицанию всякой религии, утверждению материализма, рационализма и безбожия. В этом смысле образ Дон-Жуана входит в галерею провозвестников торжества нового буржуазного сознания над старым, феодальным. С антифеодальной, антикатолической направленностью «Дон-Жуана» Мольера связаны и некоторые другие особенности этого произведения: раньше всего то, что это — комедия, а не драма, а тем более не трагедия; затем то, что написано оно не в стихотворной форме, что в ней нарушены каноны классицизма. Все эти формальные элементы также были

обусловлены задачами снижения образа, изобличительным характером замысла.

Проводя параллель между «Дон-Жуаном» Мольера и «Севильским проказником или Каменным гостем» Тирсо-де-Молина, Б. Томашевский пишет: «В то время как у Тирсо Командор умирает в течение развития действия и в первой части пьесы фигурирует как живое лицо, в пьесе Мольера, в силу требований единства времени, он появляется только в качестве статуи: смерть его (он тоже убит Дон-Жуаном) предшествует на полгода действию пьесы. В этом близость сюжетного положения пьес Мольера и Пушкина. Сжав действие в силу того же принципа, Мольер ограничил основную нить историей покинутой Дон-Жуаном жены его Эльвиры и вмешательством ее братьев Дон-Карлоса и Дон-Алонсо, вступившихся за поруганную честь семьи» (Пушкин. Драматические произведения. Академия наук СССР, т. VII, стр. 558).

Дело здесь отнюдь не в требованиях классических форм. Мольер, как мы уже отметили, их всячески нарушает. Дело в другом: Мольер устраняет картину смелого поединка Дон-Жуана с Командором, как и показ любви Дон-Жуана к дочери Командора, опять-таки в целях снижения образа Дон-Жуана. Показ любовных походов Дон-Жуана Мольер сводит к его браку с Эльвирой. В своих взаимоотношениях с Эльвирой Дон-Жуан выступает не как увлекающаяся натура, а как холодный и бездушный циник и себялюбец. Уже к концу первого действия при первой встрече с бросившейся в погоню за ним Эльвирой он пускает в ход методы Тартюфа, которые он впоследствии делает нормой своего поведения. Он старается воздействовать на нее разговорами о своем мнимом раскаянии и страхе небесного гнева и спрашивает ее: «Захотите ли вы, сударыня, противодействовать столь святому намерению? Захотите ли вы возложить на меня тяжкую ответственность пред небом, если бы я вздумал удерживать вас?» (стр. 148).

Мольер не только отказывается от показа смелого поединка Дон-Жуана с Командором. Дон-Жуан в своих встречах со статуей проявляет не отвагу и бесстрашие, а лишь спокойствие и хладнокровие неверующего человека. Дон-Жуан спокоен, потому что он не допускает и мысли о возможности появления потусторонней силы и все время как бы уверен, что кто-то его разыгрывает.

«Тут, правда, есть что-то, чего я не понимаю», — говорит он с Сганарелем после прихода статуи к нему на ужин. Но все же он не допускает мысли о реальности угрожающей ему со стороны статуи опасности. Когда статуя, приглашая его на ужин к себе, спрашивает его: «Хватит ли у тебя храбрости на это?» — он отвечает: «Да. Я приду с одним Сганарелем».

Словами: «С одним Сганарелем» он как бы подчеркивает, что рассчитывает там встретить лишь одного противника, с которым ему придется сражаться один-на-один, и будет нечестно со стороны статуи, если она ему там подготавливает засаду, в которой он будет окружен группой врагов. Понятно, если бы Дон-Жуан предполагал, что пред ним там будет потусторонняя сила, то его условие об единоборстве было бы лишено смысла.

Следуя традиции, Мольер заставляет безбожника Дон-Жуана погибнуть от потусторонней силы. В этом финале, конечно, была известная дань господствующей системе. Не мог же Мольер в условиях XVII века во Франции сделать безбожника победителем и тем подтвердить его безбожные речи. Но в этом финале было также моральное осуждение Дон-Жуана и тех условий, которые порождают его пороки и аморальное поведение.

Изобличение старого порядка неотделимо от утверждения новых идеалов третьего сословия. В самом цинизме и безбожии Дон-Жуана — провозглашение этих идеалов. В них — требование раскрепощения человеческой личности от церковных уз, в них — борьба за реабилитацию земной жизни. Материализм и рационализм Дон-Жуана служили срыванию старых масок и утверждению новых ценностей. Во всем этом заключался глубоко гуманистический характер комедии Мольера.

Мольер углубил и заострил те изобличительные моменты, которые были в Дон-Жуане Тирсо-де-Молина. В комедии Мольера с большей остротой выступила та противоречивость Дон-Жуана, которая его роднит с другим многовековым образом испанской литературы — с Дон-Кихотом: Дон-Кихот и Дон-Жуан — оба изобличают, каждый на свой лад, феодальный мир. В Дон-Кихоте остро выразилась борьба за новую социальную справедливость, за народные стремления к правде. Народность его — в критике тех несправедливостей, которые связаны со складывающимися буржуазными отношениями. Дон-Жуан утвер-

ждает гуманистический гедонизм, противопоставленный католическо-церковному аскетизму. В Дон-Жуане провозглашено—«я хочу» гуманистической личности и отрицание феодально-средневекового завета: «ты должен», то есть должен повиноваться нормам и канонам суверена. В Дон-Жуане утверждение человеческого разума, как мерила всех вещей.

Но отличаются оба эти образа от многих других образов эпохи гуманизма тем, что они вышли из прошлого и связаны с этим прошлым. Дон-Жуан — горожанин, но не буржуа. Дон-Кихот — деревенский житель, но не крестьянин. Оба они — дворяне, рыцари, то есть принадлежат к главенствующему сословию старого порядка.

В связанности обоих этих образов с прошлым, нам кажется, лежит причина того, почему оба эти образа нашли свое наиболее заверщенное выражение в Испании, в стране, где с такой остротой выступали порочность старого порядка, произвол и преступность королевской власти и католической церкви. Здесь резко выступало противоречие между христианской проповедью и живой, лицемерной и жестокой практикой инквизиции и иезуитизма. Здесь выступало во всей своей обнаженности противоречие между церковно-аскетическими канонами и упоением власть имущих земными благами и земными страстями.

В то же время при исключительно обнаженной порочности старого порядка, что было одной из причин экономической деградации и потери политической мощи феодально-королевской Испании, здесь, сравнительно с Италией, Англией, Францией той же эпохи, было весьма слабо третье сословие, исторически призванное разгромить старый порядок и обновить мир.

Глубокое недовольство исключительной порочностью старого порядка стимулировало создание образов гуманистических бунтарей, изобличителей и провозвестников новой жизни, какими были Дон-Кихот и Дон-Жуан.

Слабость третьего сословия была причиной того, что это — бунтари и гуманисты, в той или иной мере связанные с прошлым.

Именно потому оба образа — Дон-Кихот и Дон-Жуан сложились на испанской почве. Испанский гений дал наиболее заверщенное выражение Дон-Кихота и впервые раскрыл художественную значимость образа Дон-Жуана.

Как только эти образы были созданы, они перешагну-

ли границы Испании и стали всеевропейскими. В них сквозь особенности испанского феодализма и испанского гуманизма было выражено общеевропейское отрицание феодализма, общеевропейское утверждение идей гуманизма.

Отсюда и их общеевропейское и общечеловеческое значение. «Дон-Кихот» Сервантеса и «Дон-Хуан» Тирсо-де-Молина не только были переведены на все европейские языки, но и вошли, говоря современным термином, в культурный минимум читателей всех народов Европы наряду с шедеврами их национальных гениев. Писатели по крайней мере основных европейских литератур создали свои вариации темы «Дон-Кихот» и «Дон-Жуан».

Но во всей огромной литературе на тему «Дон-Кихот» ни одно из последующих произведений не может сравниться по глубине, синтетичности и художественному совершенству с «Дон-Кихотом» Сервантеса.

С другой стороны, при всем мастерстве и значительности драмы Тирсо-де-Молина «Севильский проказник или Каменный гость» — это произведение было превзойдено последующими авторами, разрабатывавшими эту тему. Уже Мольер чрезвычайно углубил и заострил как изобразительные тенденции образа, так и его проповедь новых идей.

В самом характере образов Дон-Кихота и Дон-Жуана была заложена причина того, почему Дон-Кихот нашел в условиях Испании XVII века более полное и синтетическое выражение, чем Дон-Жуан. Не лишена основания такая гипотеза: пафос Дон-Кихота — в его народности, которая придает его критике не только антифеодалный, но и антибуржуазный характер. Дон-Кихот выражал народный, крестьянский, протест против социальных несправедливостей всех богатых и власть имущих. В нем была народно-патриархальная вера в справедливость. Но эта патриархальность именно и делает Дон-Кихота человеком, связанным с феодальным прошлым. Больше того, она могла быть выражена только благодаря его связи с прошлым.

Иное дело — Дон-Жуан. Положительное гуманистическое значение этого образа — в его материализме и рационализме. У Дон-Жуана с этим связано отрицание райских воздаяний, разрушение церковной веры в потусторонние силы и реабилитация земной жизни. Эти начала ма-

териализма и рационализма насквозь антифеодалны. В них основа нового буржуазного сознания. Наиболее полное выражение эти начала могли получить не в образе человека, связанного с феодальным прошлым, а в образе представителя третьего сословия, который и стал в центре просветительской литературы.

При всем гедонизме третьего сословия, при всей хищнической практике молодой буржуазии, мирознание которой выражал рационализм, гуманист XV—XVI веков, материалист и рационалист XVII—XVIII веков были носителями альтруистических начал, неотделимых от прогрессивных исторических функций третьего сословия.

Гедонизм и рационализм Дон-Жуана носят сугубо эгоистический характер. Безбожие Дон-Жуана неотделимо от его эгоцентризма и цинической аморальности.

Этот аморальный характер гедонизма Дон-Жуана связан с его принадлежностью к старому порядку и мог быть выражен лишь в образе представителя этого старого порядка. Но этот образ не был пригоден для достаточно полного выражения идей материализма и рационализма в той форме, которую они получили у представителей третьего сословия.

В противоречии между аморальным и эгоцентрическим характером гедонизма Дон-Жуана, служившего изобличению старого порядка, и его гуманистическим рационализмом, в котором была проповедь нового буржуазного сознания, лежит причина, почему образ Дон-Жуана не мог найти в испанской литературе такого полного выражения, как Дон-Кихот.

Здесь кроется причина и того, почему Мольер, гений страны и народа, которому предстояло провести классическую буржуазную революцию, столь углубил и заострил образ, воспринятый им у Тирсо-де-Молина. Он обнажил до конца изобличительные тенденции этого образа, его антифеодалный характер. Он предельно усилил его проповедь реализма и материализма.

III

Мольер включил Дон-Жуана в галерею образов разрушителей старого порядка, изобличителей и протестантов против старого порядка.

Он был, однако, переосмыслен и стал выполнять иную

функцию, глубоко отличную от той, какую выполнял в комедии Мольера, в конце XVIII и в особенности в первой половине XIX века, когда старый порядок погиб и восторжествовала новая социальная система.

Здесь опять-таки чрезвычайно поучительна аналогия между судьбой образов Дон-Кихота и Дон-Жуана и характером их истолкования.

За «Дон-Кихотом» Сервантеса с исключительной для того времени и для тех культурных связей быстротой установилась слава всевропейской книги. При этом до конца XVIII века книга Сервантеса и его образ Дон-Кихота воспринимались в конкретно-историческом, конкретно-социальном плане: в шедевре Сервантеса видели осмеяние рыцарского романа, отжившего свой век, избличение рыцарских отношений и рыцарских представлений, ставших историческим хламом.

Книга Сервантеса входила в арсенал орудий идеологической борьбы со старым порядком на одинаковых основаниях со многими другими антифеодальными книгами, которые тогда и впоследствии расценивались лишь как произведения, порожденные распадом феодального порядка и борьбой третьего сословия против этого порядка. Основной смысл «Дон-Кихота» Сервантеса видели в критике старины и в подготовке умов для борьбы за новые буржуазные отношения. С конца XVIII века, а тем более с первой трети XIX века, когда задача борьбы со старым порядком в основном была разрешена и когда роль избличительной, просветительской литературы уменьшилась, социальная трактовка Дон-Кихота Сервантеса в критике и философии уступила место внеисторической и внесоциальной философско-идеалистической интерпретации этого образа. Дон-Кихот больше не рассматривается как антифеодальный образ. Он мыслится как вечный, общечеловеческий образ¹.

Такова же в основном была судьба другого образа испанской литературы, столь победоносно вошедшего в мировую литературу — образа Дон-Жуана.

У Тирсо-де-Молина, у Мольера, как и вообще у их продолжателей и подражателей XVIII века, Дон-Жуан

¹ Подробнее об истолковании «Дон-Кихота» Сервантеса до и после падения старого порядка, как и о последующих вариациях этого образа в художественной литературе, см. мою книгу «Вечные образы»: глава «Дон-Кихот».

был фигурой конкретно-исторического и ограниченно-социального смысла. Его качества и практика соблазителя связывались с дворянско-рыцарским укладом и производом. Его показ в большей или меньшей степени служил изобличению порочности «первого» сословия. С другой стороны, его безбожие и рационализм были демонстрацией нового сознания, отрицающего вековые феодально-католические нормы и авторитеты.

Стало быть, и своими отрицательными, и своими положительными качествами Дон-Жуан был дан как фигура конкретно-историческая, порожденная началом крушения феодально-католического мира и служившая обличению старого мира и формированию нового буржуазного сознания.

Первое наиболее значительное произведение на эту тему было создано, как мы знаем, в Испании. Но истоки легенды о Дон-Жуане существовали не только в Испании, так же, как последующая разработка этой темы имела место не только в Испании. Этот образ имел всеевропейское значение именно потому, что борьба с феодализмом и с католицизмом за новые буржуазные нормы была задачей всеевропейской.

Но с конца XVIII века, когда старый режим сходил со сцены и восторжествовали новые буржуазные отношения, когда задача борьбы с феодальным порядком и его авторитетами потеряла свое прежнее значение, функции образа Дон-Жуана изменились, — изменилось и его осмысление.

Конкретно-историческая социальная трактовка этого образа уступила место психологической и эстетической оценке. Он был провозглашен общечеловеческим, «вечным».

В этом смысле при всем своем внутреннем многообразии литература о Дон-Жуане, начиная с конца XVIII века, принципиально отлична от художественной трактовки Дон-Жуана до конца XVIII века, до торжества нового буржуазного сознания.

Любопытно, что это переосмысление Дон-Жуана, как, впрочем, и аналогичное переосмысление Дон-Кихота, произошло преимущественно за пределами Испании: в Англии, в Германии, во Франции, поскольку в этих странах торжество нового буржуазного сознания было несравненно полнее, чем в Испании.

Изобличительная антифеодальная трактовка образа Дон-Жуана пошла по двум линиям — по линии заострения

его антирелигиозного свободомыслия (эта линия была представлена и второстепенными драматургами Италии и Франции) и по линии еще большего снижения его морального облика, обнажения его распутства и порочности. В этом плане дал Дон-Жуана Карло Гольдони в своей драме «Дон-Джовани Тенорио или распутник» (1736). Здесь любопытно самое изменение названия героя. Для Тирсоде-Молина Дон-Хуан еще только «озорник» (Burladar), для Карло Гольдони Джовани — «распутник». Пьеса Карло Гольдони отличается большим реализмом, драматические элементы вытеснили в ней комедийные. Гольдони отказывается от традиционного образа слуги и от традиционно-комических элементов, связанных преимущественно с этим образом. Но, что еще важнее, Гольдони отказывается также от традиционного финала со статуей. Распутство Дон-Жуана выступает в самом низменном виде. Его образ лишен каких бы то ни было привлекательных черт, поднимающих его над дворянской средой. Он — отрицательное бытовое явление.

Продолжением реалистически-бытовой линии Дон-Жуана являются в европейской литературе XVIII века такие образы, как Ловелас Ричардсона («Кларисса Гарлоу») и герой эпистолярного романа Шодерло-де-Лакло «Опасные связи».

В обоих этих произведениях выведены, если можно так выразиться, «безыдейные» Дон-Жуаны, которые ни в какой мере не являются протестантами, они только носители наиболее отчетливо выраженных пороков своего общества.

Однако между этими двумя образами существует глубоко принципиальное отличие. Образ Ричардсона был целиком направлен на изобличение дворянства и прославление добродетельного буржуа. Роман «Кларисса Гарлоу» был едва ли не вершиной той просветительской буржуазной литературы, которая построена на противопоставлении добродетелей буржуа порокам дворянина.

Буржуа — трудолюбив, бережлив, добросердечен. Он — альтруист, он — хранитель семейных традиций. Дворянин — расточителен, распутен и бессердечен. Ловелас — выражение всех этих пороков. В распутстве его концентрируются наиболее отрицательные черты, присущие его классу. Ловелас — образ антидворянский и изобличительный.

Иную литературную традицию устанавливает книга Шодерло-де-Лакло. Это не изобличение дворянских поро-

ков, а утверждение гедонизма старого общества. Единственный смысл жизни — в чувственных наслаждениях. Герои «Опасных связей» познали эту «мудрость». Отсюда — наивность их цинизма. «Поэзия» Шодерло-де-Лакло перекликается с «правдой» Казановы — современника Шодерло-де-Лакло. Казанова отдал всю свою жизнь любовным похождениям. Он к концу своих дней рассказывает о них, несмотря на всю их аморальность и антиэстетичность, без чувства стыда и раскаяния. Он вспоминает, а не исповедуется. Он хвастает тем, какую яркую жизнь он провел, каким непобедимым он всегда оказывался в поединках любви. Жизнь Казановы была неустанным стремлением к чувственным наслаждениям. Другого смысла она для него иметь не может. Средства — безразличны. Никакие этические или эстетические соображения тут не могут быть приняты в расчет. Казанова нашел свое литературное воплощение в героях «Опасных связей». То — Дон-Жуаны и Донны-Жуаниты, лишенные какого бы то ни было чутья к этическим нормам, себялюбцы, не способные выйти за пределы своих вожделений. Эти гедонисты не задумываются над вопросом, куда они идут. «После меня — хоть потоп».

В книге Шодерло-де-Лакло дано донжуанство погибающих. Но, с другой стороны, в этой книге была уже предпосылка для внеисторической трактовки Дон-Жуана. Она, по существу, предвосхитила философско-психологическую трактовку Дон-Жуана, доминирующую с конца XVIII века.

IV

Поворотным пунктом в истории художественной интерпретации образа Дон-Жуана является опера Моцарта «Дон-Жуан», либретто которой написал аббат Дапонт¹.

Обычно принято думать, что либретто аббата Дапонт¹ ничего нового не внесло в трактовку Дон-Жуана. Это верно.

Аббат Дапонт¹ заимствует у Тирсо-де-Молина основной конфликт драмы: убийство Дон-Жуаном Командора, тупившего в защиту своей дочери Донны-Анны, и по-

¹ N. H. Mozart. «Don Giovanni». Drama giocoso in Due Atti. Mosca du P. Iurginson, стр. 15. Последующие цитаты по данному изданию

следующая гибель Дон-Жуана от руки статуи Командора.

Аббат Дапонте заимствует у Тирсо-де-Молина и Мольера ряд отдельных ситуаций, а подчас даже отдельные реплики. Вслед за Тирсо-де-Молина он вводит сцену, где Дон-Жуан пытается овладеть крестьянской девушкой-невестой в день ее свадьбы, одурачив ее жениха, неповоротливого мужлана. Слова Церлины:

Известно мне,
Что с нами редко вы, важные дворяне,
Поступаете честно —

вызывают в памяти слова Шарлотты у Мольера: «Мне всегда внушали, что господам верить нельзя, что вы, знатные щеголи, большие подлипалы — только и норовите, как бы обмануть девушку».

Лепорелло во многом является вариацией слуги мольеровского Дон-Жуана — Сганареля, отдельные словечки которого он даже повторяет. Выслушав длинный монолог Дон-Жуана, Сганарель говорит: «Ух, да и красно же вы говорите, точно по книжке» (стр. 143). Эту реплику повторяет Лепорелло, который, прослушав монолог Донны Эльвиры, замечает: «Говорит, точно книга» (в оригинале: «Par... libro stampato» — «Как будто печатная книга») (стр. 10).

Можно привести целый ряд таких заимствований у Тирсо-де-Молина и у Мольера, как и ряд мест, родственных Тирсо-де-Молина и Мольеру.

Однако либретто аббата Дапонте, смыкаясь в той или иной степени со многими второстепенными забавно развлекательными комедиями о беззаботно-веселом Дон-Жуане, решительно порывает с изобличительной традицией Тирсо-де-Молина и Мольера в трактовке этого образа.

Аббат Дапонте в своем либретто «Дон-Жуан или Наказанный развратник» изменяет мотивировку распущенности Дон-Жуана, обходит его безбожие и радикально видоизменяет его рационализм. Тем самым аббат Дапонте уничтожает антифеодалную направленность Дон-Жуана.

Аббат Дапонте создает раньше всего «Drama giocoso», «Веселую драму» о Дон-Жуане, слуга которого — Лепорелло заполнил толстую книжку именами «обольщенных им красавиц».

Их в Италии шестьсот было сорок,
А в Германии двести и тридцать,

Сотня француженок, турчанок девяносто,
Ну, а испанок, так тысячи три¹.
Между ними есть крестьянки,
Есть мещанки, есть дворянки,
Есть графини, баронессы,
Есть маркизы и принцессы,
Словом, всяких есть сословий,
Всяких рангов, всяких лет.

(Стр. 12)

Лепорелло читает этот список одной из жертв Дон-Жуана Донне-Эльвира. Этим он думает ее утешить и облагоразить: «Оставьте его, пускай идет себе; он не заслуживает, чтобы о нем думали... Утешьтесь, вы у него не были первой и не будете последней».

В подтверждение этих слов он и показывает ей свою объемистую записную книжку, которая полна именами его красавиц.

Лепорелло полагает, что Донна-Эльвира, Донна-Анна, Церлина суть только очередные имена в этом бесконечном списке, но никак не завершение этого списка. Показом образов Донны-Эльвиры и Донны-Анны, а тем более всем характером гибели Дон-Жуана аббат Дапonte переводит свою «Веселую драму» в трагедийное действие и тем самым делает свое либретто если не достойной, то во всяком случае пригодной словесной основой для музыкального творения Моцарта.

А. Д. Улыбышев в своей «Новой биографии Моцарта» создает диалог между Моцартом, который дает Дапonte заказ на текст для оперы, и Дапonte, который предлагает ему либретто, составленное по «Старинной испанской комедии» Тирсо-де-Молина, озаглавленной «Каменный гость или Севильский проказник». Выслушав все указания Моцарта, Дапonte, проникшись замыслами своего гениального заказчика, говорит ему: «Моя линейка, метрический компас, ножницы и подпилочек к вашим услугам, и я буду говорить то, что вам угодно будет сделать»².

Оставляя в стороне все содержание диалога Моцарта и Дапonte, написанного Улыбышевым, приходится согла-

¹ В оригинале сказано не «так тысячи три», а «тысяча и три» (mille tre). Эта точность соответствует характеру записей Лепорелло, который незамедлительно вносит в свою книжку каждую новую любовную встречу своего хозяина.

² А. Д. Улыбышев. Новая биография Моцарта. Перевод Зинаиды Ларош. Москва, 1892, стр. 54.

ситься с его выводом, что текст Дапonte и музыка Моцарта «вполне согласуются и совпадают, как только мы возьмем их вместе» (стр. 46).

Дон-Жуан Моцарта — эпикурец, который живет двумя страстями: стремлением к чувственному наслаждению и горением неустрашимого бойца. Победитель в любовных поединках неотделим от победителя в кровавых боях.

Дон-Жуан как в своих встречах с женщинами, так и во встречах с врагами и соперниками не прочь прибегнуть к хитрости, к лжи и плутовству, чтобы обойти противника. Но он пользуется этими средствами не из трусости и не из слабости, — он силен и неустрашим, — а потому, что сами эти средства — лишь проявление его силы, его превосходства над другими. Они — качества его природы неустрашимого и умного победителя, для которого единственная и высшая награда за его победы — женщина.

Его не трогает любовь и преданность женщин. Ему нужно лишь обладание. Для него жизнь — наслаждение и высшее наслаждение — в торжестве своей воли. Сопротивление женщины сломлено. Воля восторжествовала. Единство этих двух страстей: жажды физического наслаждения и жажды победы — вот в чем сущность Дон-Жуана Моцарта; вот в чем его основное отличие от всех предшествующих Дон-Жуанов. И этим своим активным гедонизмом он сродни людям Возрождения.

В этом сказывается его качество человека новой — буржуазной — формации.

Выявлению отмеченных особенностей Дон-Жуана служит контраст Дон-Жуана и Дон-Аттавио, между которыми поставлена Донна-Анна. Дон-Жуан — сила и решимость. Дон-Аттавио — бессилие и нерешительность. Дон-Жуан — воля. Дон-Аттавио — пассивность, покорность чужой воле. Дон-Жуан — преодоление всех преград и разрушение всех норм. Дон-Аттавио — смирение пред всеми нормами и запретами. Дон-Жуан — страсть без любви и без преданности. Дон-Аттавио — любовь и преданность без страсти.

Выявлению характера Дон-Жуана служат также образы Донны-Эльвиры, Церлины и Донны-Анны.

Образ Донны-Анны первоначально заимствован Дапonte у Тирсо-де-Молина. Образ Церлины скомбинирован из Аминты Тирсо-де-Молина и Шарлотты Мольера. Образ Донны-Эльвиры заимствован у Мольера, что, ме-

жду прочим, опровергает утверждение, будто аббат Дапonte пользовался лишь текстами Тирсо-де-Молина. Но каждый из этих образов выполняет здесь иную функцию, чем у Тирсо-де-Молина и у Мольера. Социально-изобличительные тенденции, которым эти образы служат у Тирсо-де-Молина и у Мольера, у Мюллера — Дапonte сменяются психологическими.

Донна-Эльвира полна любви к Дон-Жуану. Она готова ему мстить за то, что он ее бросил. Но она бросается на защиту его против всех его преследователей, как только ей почудилось, что он возвращается к ней. Из любви к Дон-Жуану она и является пред ним в последний час, чтобы убедить его бросить свой греховный образ жизни и раскаяться.

Дон-Жуану смешна ее любовь, потому что она больше не сулит ему радости победы. Дон-Жуану смешны ее призывы отказаться от своего образа жизни, раскаяться, ибо в этом — отказ от всего, что составляет для него смысл существования. Он глух к ее страданиям не из-за своего бессердечия и эгоизма, а потому, что он так же не может им сочувствовать, как не может свободный от предрассудков человек разделить печаль мещанина, огорченного тем, что черная кошка перебежала ему дорогу. Зачем Эльвира печалится о том, что не стоит слез, вместо того чтобы отдавать всю свою энергию на поиски новых наслаждений? В наслаждении — смысл человеческой жизни.

Донна-Анна у Тирсо-де-Молина появляется лишь раз и то за сценой. Дон-Жуан под видом маркиза де-ля-Мота пробирается к ней. Она разгадывает обман. За сценой ее голос:

Зверь! Убийца ты мой
Чести! Кто тебя, злодей,
Кто тебя убьет!

На шум прибегает ее отец, Командор — Дон-Гонсало. Он вступает в поединок с Дон-Жуаном и погибает в этом поединке. В последнюю минуту пред своей гибелью Дон-Жуан говорит Командору:

Дочь твоя осталась чистой,
Мой обман открыла раньше.

Эти слова Дон-Жуана его слуга Каталинон передает в последней сцене у короля, что делает возможным брак маркиза с Донной-Анной.

Займствованный у Тирсо-де-Молина материал чрезвычайно усложнен у Моцарта — Дапонте.

Неверно утверждение некоторых истолкователей Моцарта, в частности Гофмана, будто Дон-Жуан, овладев Донной-Анной, внушил ей любовь к себе и отравил ее жаждой его близости, очаровал ее своей силой и красотой, ловкостью и неустрашимостью. У Моцарта — Дапонте ничего этого нет. Отношение Донны-Анны к Дон-Жуану с самого начала определяется одним чувством — жаждой наказать того, кто посягнул на нее путем обмана, против ее воли. И хотя обман не удался Дон-Жуану, — она во-время разгадала, что перед ней не Дон-Аттавио, а кто-то другой, — она готова до смерти биться, чтобы наказать Дон-Жуана за преступную попытку обмануть. Разгадав обман, она набрасывается на Дон-Жуана: «Не надейся, что я дам тебе убежать, разве только ты меня убьешь» (стр. 5).

В этом с самого начала проявляется воля Донны-Анны. Она хочет наказать обидчика и отомстить за смерть отца. Чувство неудовлетворенной мести соединяется с болью о потере отца. Уже после гибели Дон-Жуана Донна-Анна молит Дон-Аттавио ждать еще год, пока успокоится ее сердце («Lascion, o safo, op appo ansate Allo spogo all dee mio safo») (стр. 49).

Зачем ждать год? — Чтобы изжить свое влечение к Дон-Жуану, как полагает Гофман, приписывая Донне-Анне двуединое чувство любви-ненависти к Дон-Жуану? Такого чувства у Донны-Анны Моцарта — Дапонте нет. Сердце еще не успокоилось по другим причинам. Дон-Жуан погиб не от ее руки, не от руки Дона-Аттавио и даже не от руки того правосудия, которому Дон-Аттавио передоверил наказание Дон-Жуана, не умея и не смея сам справиться с Дон-Жуаном. Дон-Жуан погиб от «судьбы». Чувство мести не изжито Донной-Анной. С другой стороны, то, что Дон-Жуан пал не от руки Дон-Аттавио, не дает Донне-Анне освободиться от чувства боли за гибель отца.

Дон-Аттавио утешает Донну-Анну словами: «Во мне ты имеешь и жениха и отца». Но отец сумел подставить свою старую грудь, чтобы отомстить за покушение на честь дочери. Дон-Аттавио ни разу не посмел поднять меч, чтобы отомстить за обиду Донны-Анны и за гибель ее отца.

Донне-Анне нужен еще год, чтобы изжить свои чувства обиды, но никак не для того, чтобы забыть Дон-Жуана и освободиться от любви к нему. Она такой любви к нему никогда не питала. Роднит ее с Дон-Жуаном лишь волевой характер. Ее неудовлетворенность проистекает оттого, что ее волевая энергия не воплотилась в действие. Враг погиб, но не она его уничтожила. Ее воля не восторжествовала. Это случилось из-за пассивности Дон-Аттавио. В этом плане Дон-Аттавио ей столь же чужд, сколь сродни Дон-Жуан.

Но можно ли отсюда сделать вывод, что Дон-Жуан поражен Донной-Анной, что она для него та искомая женщина, к которой он стремился всю свою жизнь и которую он надеялся найти в каждой новой женщине? Нет, и этот вывод, делаемый Гофманом, не верен: этого нет у Моцарта — Дапonte. Дон-Жуан никогда не тоскует по Донне-Анне, он никогда впоследствии не вспоминает о ее обаянии. Он страшится ее преследований, но не отравлен любовью к ней.

Гофман приписывает Дон-Жуану переживания потомков Вертера. Но Дон-Жуану они чужды. Дон-Жуан — эпикуреец, который ничего, кроме земной жизни, не признает. В земной жизни он ищет лишь ничем не омраченную радость. Он шел к Донне-Анне, но потерпел неудачу. Жаль. Спасаясь, убил ее отца. Ничего не поделаешь. Старик сам на это шел. Он не собирался сражаться с таким недостойным его противником. Старик настаивал, он его отправил на тот свет. Ночь прошла без особых удовольствий, и Дон-Жуан спешит себя вознаградить с другими. Он отправляется на поиски новых удовольствий, не думая больше о случившемся.

Его сердце чует,
Что близко здесь есть женщина.

Эта женщина оказывается Эльвирой. Дон-Жуан ее оставляет, чтобы начать преследование Церлины.

Церлина нужна Моцарту — Дапonte затем, чтобы показать, что Дон-Жуан так же мало беспокоится об оставленной Эльвире, как и о Донне-Анне. Во всех последующих встречах с ней его тревожит лишь одно: как бы не быть узнанным ею. Тоска по неудовлетворенной любви ему так же чужда, как и укоры совести и раскаяние. За неудачу у Донны-Анны он стремится вознаградить себя

Церлиной, горничной Эльвиры. Ему нужна женщина, а не возлюбленная.

У Тирсо-де-Молина и у Мольера Дон-Жуан — безбожник и рационалист. Дон-Жуан Мольера отвергает нормы и принципы общества. Он уверен, что самая религиозность людей — есть лишь личина порока.

Дон-Жуан Моцарта не воюет с обществом, не изобличает его и не ненавидит его. Он утверждает свою мудрость жизни и отстраняет все то, что мешает реализации этой мудрости. В чем она заключается? В признании, что цель жизни — лишь радость и удовольствие. Высшая радость — в физических наслаждениях. Все, что этому мешает, должно быть устранено. Хвала тому, кто в этой битве жизни побеждает.

Дон-Жуан не думает о прошлом: прошлое может быть тоску и раскаяние. Он не думает о будущем: мысли о будущем — мысли о смерти. Его сфера — жизнь. Он живет только мигом, ибо сама жизнь — миг. Он живет двуединым стремлением: побеждать и наслаждаться, наслаждаться и побеждать. В наслаждении — победа, в победе — наслаждение. Его неустранимость поэтому неотделима от его жадности земных радостей.

Первый акт завершается грозным предостережением со стороны его жертв и преследователей: Донны-Анны, Донны-Эльвиры, Церлины, Дон-Аттавио и Мазетто:

Знаем нрав мы лживый твой!
Бойся, бойся ты, несчастный,
Скоро, скоро все узнают,
Жертвы как твои страдают,
Как коварен ты душой.

Эти грозные предостережения будят тревогу в его сердце, но его бесстрашие побеждает.

Полон в сердце я смущенья,
Что мне делать — сам не знаю,
Грозовая туча мщенья
Собралась над головой.
Но хотя бы мир распался,
Страха в сердце я не знаю
И теперь же вызываю
Все и всех на смертный бой!

(Стр. 28)

Завершение первого акта как бы является предвосхищением всей развязки трагедии. Дон-Жуан на минуту

смущен грозным предостережением, но уже в следующий момент, оставаясь верным себе, продолжает свои проделки. Последующие похождения заставляют его спасаться от своих преследователей на кладбище. Здесь он сталкивается с Командором.

Встреча с Командором у Моцарта — Дапонте происходит совсем не так, как у Тирсо-де-Молина и у Мольера.

В произведениях этих писателей Дон-Жуан, очутившись у гробницы Командора, начинает издеваться над его памятью и уже затем доходит до того, что зовет статую к себе на ужин. У Моцарта — Дапонте первый шаг сделан Командором без всяких предварительных провокаций со стороны Дон-Жуана.

Дон-Жуан прячется на кладбище. Там он рассказывает Лепорелло о своих проделках с подружкой Лепорелло. Раздосадованный Лепорелло говорит ему:

И об этом так весело
Вы мне говорите.

Дон-Жуан.

Что же в том?

Лепорелло.

Но когда бы
Жену вы встречали?

Дон-Жуан (с громким смехом).

Тем смешнее!

Его смех прерывает Командор:

Окончится твой смех этой же ночью!

В этих словах — предупреждение судьбы. То смерть, которая придет неминуемо, неизбежно и независимо от того, как прожита жизнь.

Вначале не верящий в потусторонние силы Дон-Жуан склонен принять эти слова за чью-то шутку. Но даже когда он замечает статую Командора, его тоже мало тревожат ее слова. Он не может признать за мертвым Командором способности мстить ему — живому. Лепорелло, по приказу Дон-Жуана, читает надпись под статуей:

Безбожному убийце я и в могиле
Готовлю наказание.

(Стр. 41)

Лепорелло заканчивает: «Слышали? Как страшно!»

Дон-Жуан совсем не разделяет страха своего слуги и, чтобы это показать, с пренебрежением к статуе говорит: «Старик-то наш шутник какой» и велит Лепорелло звать его на ужин. В дальнейшем эта сцена первой встречи с Командором, по существу, повторяет заключительную сцену первого действия, усиливая ее.

Там грозное предупреждение преследователей вызывает тревогу Дон-Жуана. Но неустрашимость побеждает: «Не знаю я страха» (стр. 28).

В первой встрече с Командором, когда Лепорелло говорит Дон-Жуану:

Мраморной он главою
Кивает нам — вот так... —

Дон-Жуан, несколько смущенный, повторяет вслед за Лепорелло:

Мраморной он главою
Кивает нам — вот так!

Но тут же овладевает собой, подходит к статуе и сам повторяет свое приглашение:

Ответь мне, если можешь,
Придешь ли в гости?

Командор.

Да!

Лунное освещение на статуе снова ослабевает.

Лепорелло (в ужасе).

Чуть на ногах стою я,
Дышать едва могу я!
Идемте, ради бога, —
Нам здесь грозит беда.

Дон-Жуан (весело).

Со мной он снова дружен,
Придет ко мне на ужин,
Домой теперь дорога, —
Идем скорей туда.

Уходят.

Дон-Жуан спешит домой и там за ужином предается столь обычному для него веселью. Рок приближается, но Дон-Жуан не слышит его шагов. Прибегает Донна-Эльвира, она молит его бросить развратную жизнь. Она преду-

преждает, что час наказания близок. Дон-Жуан глух к ее призывам. Он отвечает на них прославлением радостей жизни, гимном гедониста. В земных наслаждениях — единственный смысл жизни. Поднимая кубок, он восклицает:

Пью славу женщин я,
Пью за вино я!
Ими людской весь наш
Славится род.

Важно подчеркнуть заключительный аккорд в словах Дон-Жуана о наслаждении, как славе человечества. Дон-Жуан выступает здесь не как мизантроп, а как проповедник гедонизма, ничем не омраченного, не признающего никаких иных целей жизни, кроме радости и наслаждения. Свой гедонизм Дон-Жуан стремится внушить всем. Он жаждет свою философию жизни сделать всеобщей. Тогда жизнь станет сплошным праздником для всех.

Но, с другой стороны, по самому характеру своего гедонизма, Дон-Жуан видит мир лишь как объект своих наслаждений и не чувствует его самостоятельного существования. Эльвира — это мир вне Дон-Жуана.

Эльвира — самая страшная жертва его гедонизма. Она знает, что существует не только миг радости, но и годы мук. Она поэтому закликает его изменить свою жизнь. Она помнит, что он — источник несчастья других. И, отчаявшись переубедить его, она со словами:

Так оставайся же
В бездне разврата! —

(Стр. 45)

бежит от него, но на пороге сталкивается с грозной судьбой Дон-Жуана, приход которой она предвещала. Она возвращается и с отчаянным криком бежит мимо Дон-Жуана.

Лепорелло появляется со страшной вестью:

Ах, синьор, — беда, беда!
Не ходите вы туда. —
Гость из камня к нам явился...
Сил последних я лишился.
Он идет весь белый, белый, —
Так ступает тяжело:
Топ! топ! топ! топ!

Испуг Лепорелло с появлением Командора все возрастает. Этим еще больше подчеркивается бесстрашие Дон-

Жуана. Появляется Командор, и разыгрывается страшная последняя борьба между человеком и его судьбой.

Командор.

Приглашенье твое я принял;
Звал меня ты, и я явился.

Дон-Жуан (*приходя в себя*).

Я не мало удивился,
Но принять тебя готов.
Лепорелло, дай приборы,
Ужин нам неси скорей.

Командор отклоняет приглашение к столу:

Меня долг другой призывает, —
За другим я явился сюда...
Ответь теперь: придешь ли
Также ко мне ты?

Слуга в ужасе от такого приглашения. Дон-Жуан принимает вызов.

Дон-Жуан.

Меня никто не смеет
Презренным трусом звать.

Командор.

Решайся ж!

Дон-Жуан.

Ответ готов мой!

Командор.

Придешь ли?

Дон-Жуан.

Тебя, угрюмый призрак,
Я не боюсь, — приду!

Командор (*протягивая руку*).

Руку в залог мне дай ты.

Дон-Жуан (*подавая руку*).

Вот она! (*Вскрикивает*) Ах!..

Командор.

Что с тобой?

Д о н - Ж у а н.
О, холод ледяной!
К о м а н д о р.
Кайся в грехах, несчастный! —
Конец твой наступает.

Д о н - Ж у а н (*стараясь освободиться*).
Меня не испугает
Голос зловещий твой.

К о м а н д о р.
Время твое настало!

Д о н - Ж у а н.
Я не боюсь нимало!
К о м а н д о р.

Кайся же!
Д о н - Ж у а н.

Нет!
К о м а н д о р.

Да.
Д о н - Ж у а н.

Нет!
К о м а н д о р.

Последний пробил час!

Удар грома. Командор выпускает руку Дон-Жуана и исчезает. На сцене совершенная темнота, прерываемая частым сверканьем молнии. Дон-Жуан, шатаясь, направляется к авансцене.

Дон-Жуан каяться не может. Покаяться — значит отказаться от торжества своей воли, отречься от тех радостей жизни, которые представляют славу человеческого рода, перечеркнуть все то, что составляет единственный смысл жизни. Только пораженный громом, он восклицает:

Страх, мне досель неведомый,
Всю проникает грудь мою!
Кругом сверкают молнии,
Подземный гром гремит!

Х о р д у х о в (*под землю*).
Небо твои злодейства
Грозной рукой казнит!

Дон-Жуан.

Все сердце разрывается!
Рассудок мой теряется!
Нигде уж нет спасенья, —
Все гибнет, все горит!

Командор требует от Дон-Жуана покаяния, но не сулит ему за это дальнейшей жизни, а лишь потустороннее спасенье. Он не говорит ему: кайся в грехах и ты останешься жить. Нет, он его предупреждает: кайся в грехах, ибо «конец твой наступает».

После троекратного: «Нет» Дон-Жуана Командор ему опять-таки не говорит: если нет, то ты погибнешь, а возвращает ему: теперь уж поздно каяться: «Последний пробил час».

У Тирсо-де-Молина и у Мольера смерть приходит как наказание за преступление Дон-Жуана. У Моцарта — Дапonte смерть приходит независимо от нераскаянности Дон-Жуана. Она приходит потому, что, как ни живи, — она придет. Статуя лишь предоставляет Дон-Жуану возможность покаяться. Дон-Жуан от этого отказывается.

Дон-Жуан Моцарта начинается и завершается смертью.

Смертью Командора Дон-Жуан прокладывает себе путь к радости. Смерть от руки Командора кладет конец его радостям и его торжеству. В жизни человек неизменно стремится к победе и к торжеству затем, чтобы смерть восторжествовала над ним, сломала его гордость. Но именно поэтому Дон-Жуан до последней минуты все больше дорожит своей гордостью и отказывается покориться.

Неоднократно проводилась параллель между Дон-Жуаном, в особенности в его моцартовском истолковании, и Фаустом. Оба они причислялись к семье титанов, великих отрицателей, низвергателей основ, к семье дерзновенных прокладывателей новых путей.

Эту мысль о родстве Дон-Жуана с титаном весьма красочно выразил А. Д. Улыбышев в его уже цитированной нами трехтомной биографии Моцарта: «Сказание о титанах последовательно принимало различные оттенки веков. Сначала были титаны честолюбия и гордости: Прометей был титаном активного ума, Фауст — философского содержания; Дон-Жуан — титан чувственности, олицетворение сенсуализма. В том или ином смысле постоянно является себялюбивое восстание твари против Творца, всегда поражаемой и уничтожаемой в той же катастрофе,

ибо поэзия, постоянно идущая впереди философии в толковании великих философских истин, всегда назначала роковую кару за преступление духа, дерзающего обратиться против бога полученную от него неизмеримую силу» (стр. 58).

А. Д. Улыбышев не менее красочно устанавливает различие между Дон-Жуаном и Фаустом: «Желания Дон-Жуана не переступают земных пределов, и его способности соответствуют его желаниям. Только земля ему нужна, но во всем своем объеме! При таком воззрении божественный и нравственный закон исчезал логичнее, чем в Фаусте. И Дон-Жуан и Фауст, чувствуя себя неизмеримо выше других, хотя в весьма различных отношениях, хотят властвовать, но какой род власти изберет Дон-Жуан? Он слишком искренно презирает людей, чтобы добиваться их поклонения. В его глазах знание, занимающее, губящее жизнь, есть смешной обман; слава — пустой звук; власть, доставляемая положением, — напрасная тягость. Нет, у него будет власть более реальная, более личная, более лестная для его титанической гордыни, сосредоточенная в эгоизме и ни в ком не нуждающаяся, в особенности более выгодная и согласная с его логикой. Люди, говорит он себе, гонятся за химерой только потому, что не способны вполне обладать действительностью. Я же способен на это. Они мечтают о каком-то рае и не видят, что рай везде, где солнце жарко, небо сине, волна прозрачна и тепла, воздух благовонен; везде, где зреет лоза; везде, где есть женщины. Женщины! Разве одно это слово не объясняет мне причину моего существования лучше, чем пусторечие мечтателей, удостоенных титула философов! Если цель жизни заключается в удовольствии, то разве все оно не выражено в слове «женщина»? О, прелестные существа, единственные божества, которых я признаю и которым служу! Как мне жаль тупоумных мечтателей и хилых старцев, которые ищут счастья, испытываю, которое вы даете! Женщины! Почему не наслаждаться этим веселым благом, как я наслаждаюсь солнцем, зеленью, благоуханием и музыкой, всегда и везде? Но весь мир восстанет на меня. Тем лучше, да, тем лучше, говорю я от всего сердца. Если бы все принадлежало мне по закону, как они говорят, мне нечего бы было желать и оставалось бы только умереть. Но каждый день испытывать силу своих способностей против бесчисленных препятствий,

которые общество ставит существу, мне подобному: одолевать все преграды при помощи изобретательности и остроумия; спастись от всех опасностей при помощи храбрости и ловкости; постоянно быть исполненным радостью и гордостью победы и в награду за каждую получать самые упоительные восторги — вот что я называю жизнью. Глупцы и трусы скажут, что для такой жизни надо сначала свести знакомство с нечистой силой. Я же презирал бы такую помощь, даже если бы верил ей. Я могу без нее справиться с красотками, эта помощь лишала бы меня одного из моих любимых ощущений — ощущения опасности при виде врага. Быть может, дьявол даст мне какого-нибудь напитка своей стряпни. Не нужно мне твоего питья, Сатана или Мефистофель! Пить его — значило бы прибавлять воды в реку или жару в вулкан. Оставь это снадобье для нашего любезного друга Фауста, который упивается допьяна из чаши науки и потом призывает тебя для отрезвления: он — бессильный старец, требующий от магии того, в чем ему отказывает природа. Я же не ученый и не отдамся тебе за увеличение знаний. Ты ни на что мне не нужен, дьявол, ты даже не можешь испугать меня, если явишься ко мне со всеми атрибутами, с серным запахом и в сопровождении легиона рогатых нечистых духов. Я буду очень тебе рад. Таков Дон-Жуан Дапонтэ и Моцарта» (стр. 59).

Улыбывшись поет гимн Дон-Жуану, он возносит Дон-Жуана, который полагается лишь на свою силу, над Фаустом, который готов прибегнуть к помощи Мефистофеля.

Как ни остроумна сама по себе характеристика Улыбышева, он не только не понял сущности Фауста и того глубокого различия, которое существует между Фаустом и Дон-Жуаном Моцарта, но и снизил великое творение Моцарта.

Что объединяет Фауста и Дон-Жуана в самой легенде о них и в том истолковании, которое они получили у Гете и у Моцарта?

В Фаусте и Дон-Жуане — бунт против человеческой ограниченности, против рабской покорности общепринятому. Они оба — утверждение человека. Их первоисточник — восстание человека Возрождения против религиозно-католического унижения человека, против средневекового физического и интеллектуального аскетизма.

Церковь внушала мысль о бессилии человеческого ра-

зума познать и осмыслить мир. Отцы церкви со смиренной покорностью провозглашали: «Верую, хотя это абсурд»; еще большей нелепостью было бы положиться на человеческий разум, который так же не в состоянии познать божий промысл, как не в состоянии трехкопеечная свечка сравниться со светом солнца. Во всем этом унижении человеческого разума, во всей этой проповеди отречения от сознания был такой же интеллектуальный аскетизм, как в церковных призывах отказаться от земных радостей было утверждение физического аскетизма.

Фауст восстал против интеллектуального аскетизма. Фауст воплотил безграничное человеческое устремление все познать, все осмыслить. В Фаусте — безграничная скорбь о неспособности человека преодолеть все преграды к познанию.

Фауст в познании видит высшее блаженство. Но до тех пор, пока он надеется все познать и все испытать, ничего не сделав, он полагается на помощь Мефистофеля и терпит катастрофу: миг блаженства все больше отдается.

Фауст приближается к этому мигу, когда он убеждается, что познать это значит действовать и что блаженство — в действительном изменении мира в соответствии с гордым человеческим сознанием.

Этим путем — путем борьбы, которая увенчается торжеством гордого человеческого разума и творческого человеческого деяния, Фауст идет к блаженству.

Дон-Жуан сводит всю жизнь лишь к мигу блаженства, разлагает жизнь на сменяющие друг друга моменты наслаждения. В Дон-Жуане — бунт против физического аскетизма, как в Фаусте — бунт против аскетизма интеллектуального. Отказавшись от потустороннего рая, он воплотил в себе утверждение земной красоты, как Фауст — утверждение величия человеческого разума, отказавшегося от покорности потустороннему промыслу.

Но в «Фаусте» Гете человек в последнем счете побеждает. Здесь утверждается способность человека все познать, все изменить, провозглашается смысл жизни человека в беспредельном творчестве человечества, поскольку каждый человек является соучастником этого творчества.

Смерть не может лишить жизнь человека смысла, если эта жизнь была направлена на сотворчество со всем человечеством, которое ему предшествует и следует за ним.

Здесь высшее преодоление пессимизма, глубочайшее искупление человеческой скорби, путь к совершенному блаженству.

Дон-Жуан Моцарта — утверждение красоты и радости жизни и вместе с тем признание неразрешимости трагедийного конфликта между беспредельным стремлением человека к радости и неизбежным торжеством смерти, между вечной жаждой победы своей воли и роковым поражением пред лицом смерти. Смерть — отрицание этой воли и уничтожение этой радости.

Шедевр Моцарта проникнут неизъяснимой скорбью, что существует пропасть между любовью к жизни и фактом неизбежной смерти.

Но для Моцарта сама эта скорбь, в основе которой лежит бесконечная любовь к жизни и вера в способность, пускай смертного, человека творить совершенную и непреходящую гармонию, является источником того великого утверждения жизни, которое заключено в самом факте создания таких его шедевров, как «Дон-Жуан» и «Реквием».

Поставив в центре своего произведения трагический конфликт между вечной жаждой человека утверждать свою волю и наслаждаться радостями жизни и его обреченностью, Моцарт прошел мимо тех социальных изобличительных тенденций, которые были присущи Дон-Жуану Тирсо-де-Молина и Мольера.

Он объективно продолжил Мольера в той мере, в какой его Дон-Жуан был гимном гордому человеку, отвергающему потусторонние силы и прославляющему земного человека с его любовью к жизни. В этом смысле Дон-Жуан Моцарта был таким же завершением триумфа нового сознания и нового мироощущения, противопоставленного познанию и мироощущению феодального человека, как Фауст Гете.

С другой стороны, акцентированием трагической обреченности человека Дон-Жуан Моцарта предвещал тот комплекс чувств и переживаний, во власти которого оказались одинокие «скорбники» следующего за Моцартом поколения.

Отвлечение от социально-изобличительных элементов, направленных против пороков первых двух сословий, вело к реабилитации образа Дон-Жуана. Его пороки, кото-

рыми некогда возмущался Сганарель, заслонились его жизнелюбием и его гордым бунтом.

Эту линию реабилитации Дон-Жуана продолжили те, кому в великом творении Моцарта ближе всего были мотивы трагедийной обреченности, которые звучат с такой силой в финале оперы Моцарта.

При этом они порывали не только с теми традициями легенды о Дон-Жуане, которые нашли свое выражение в полных социального протеста драмах о Дон-Жуане типа «Дон-Жуана» Мольера, но и с теми традициями утверждения великого жизнелюбия и гордого человеческого сознания, которыми Дон-Жуан Моцарта смыкается с людьми Возрождения, с Фаустом Гете.

Эту традицию воскресил в мировой литературе Пушкин, образ Дон-Жуана которого противостоит и высится над образами Дон-Жуанов его предшественников — Гофмана и Байрона или таких его современников, как Мюссе, Мериме, Бальзак, создавших свои произведения о Дон-Жуане, почти одновременно с Пушкиным.

V

Тенденция к реабилитации Дон-Жуана нашла свое дальнейшее развитие и, пожалуй, свое наиболее последовательное выражение у Э. Т. А. Гофмана. В своем «Дон-Жуане», написанном в 1814 году в виде письма к Теодору Гиппелю, Гофман с изумительной яркостью и силой раскрыл трагедийность Дон-Жуана и тем утвердил свою апологетическую трактовку этого образа. В письме к другу Гофман передает свои впечатления от оперы Моцарта «Дон-Жуан», которую он слышал в провинциальном немецком городе в исполнении итальянской труппы на итальянском языке.

В этом письме, представляющем собою шедевр гофмановской новеллы, с предельной ясностью выражены мотивы переоценки этого образа.

Реальный мир — это мир самодовольного, ограниченного филистера, превыше всего ставящего свое спокойствие. Филистер так дорожит сложившимся порядком, так привык к теплу своей перины, так вросся в свой застойный быт, что он отворачивается от всего того, что нарушает его покой, в том числе и от искусства, если оно

способно несколько его взволновать, беспокоить. Даже те, кого все почитают как мудрецов за их неизменный скепсис, самим своим скепсисом лишь оберегают филистерский покой.

Свой рассказ о том, в каких условиях ему привелось прослушать оперу, и изложение своих мыслей по поводу нее Гофман завершает концовкой, озаглавленной: «Обеденный разговор за общим столом — вместо дополнения». «Умный человек с табакеркой (крепко щелкая по ее крышке):

— Прямо фатально: нам скоро не придется услышать ни одной порядочной оперы! А все это происходит от ужасного преувеличивания чувств!

Человек с лицом мулата:

— Да, да! Я уже часто говорил ей! Роль Донны-Анны всегда на нее сильно действовала! Вчера она была совсем как одержимая. Говорят, весь антракт пролежала в обмороке, а в сцене второго действия у нее были даже нервные припадки.

Незначительный:

— Скажите, пожалуйста!

Человек с лицом мулата:

— Ну, да! Нервные припадки, и ее решительно нельзя было увести из театра.

Я:

— Ради бога, припадки эти ведь все-таки не были серьезны. Мы скоро опять услышим синьору.

Умный человек с табакеркой (беря понюшку):

— Едва ли, потому что синьора сегодня ровно в два часа утра скончалась».

Эта понюшка табаку, которую «умный человек с табакеркой» не забывает взять, когда он, пытаясь сострить, рассказывает, что артистка погибла в буре страстей, пережитых ею на сцене, — становится символом самодовольства мудрствующего мещанина. Но не стоит этой понюшки табаку и бунт романтика, который ограничивается тем, что противопоставляет мещанской действительности свою романтическую иронию.

«Дополнение» к письму обнажает пропасть между поэтом и действительностью, его незнание реальных путей разрушения царства филистерства; это не дает ему возможности оставаться реалистом до конца и заставляет

его, отгородившись своей иронией от действительности, искать спасения в заоблачных высотах романтической выдумки.

Однако бегство от настоящего заставляет иной раз поэта не только укрываться в прошлое и там черпать материал для своей творческой фантазии, но и поэтически изменять это прошлое.

Иначе говоря, бегство от настоящего вынуждает поэта бежать и от прошлого. При этом самое примечательное заключается в том, что поэт от прошлого вынужден бежать опять-таки в свое настоящее. Точнее выражаясь, поэт воссоздает это прошлое по образу и подобию столь враждебной ему действительности.

Вот это именно и произошло с самим Гофманом. Его «Дон-Жуан» перестает быть драмой прошлых веков — рыцарской Испании. Герои этой драмы превращаются в одетых в костюмы прошлого современников Гофмана — немецких романтиков.

Дон-Аттавио — жених Донны-Анны — «аккуратный, нарядный, прилизанный человек, но он не старше двадцати одного года. Как жених Анны он жил, вероятно, в том же доме, и потому его так скоро можно было вызвать. Ему следовало бы прибежать по первому же шуму, который он, наверное, слышал, — он мог бы еще спасти отца; но ему надо было сначала нарядиться, да и вообще он не охотник выходить на улицу ночью» (Э. Т. А. Гофман, т. I, Пгр., 1923).

После гибели Дон-Жуана Аттавио, которого «небо столь удачно избавило от опасного долга мстителя, сейчас же хочет сыграть свадьбу».

Этот прилизанный мещанин никогда не достигнет трагедии Дон-Жуана. Смерть Дон-Жуана для него лишь освобождение от многих неприятностей. Он никогда не поймет и даже должным образом не заподозрит той бури, которая бушует в душе Донны-Анны.

С другой стороны, Дон-Жуан — человек, который в такой же мере не может удовлетвориться обыденным, будничным, как Аттавио жаждет этого будничного и не переносит бурь.

Гофман не изобличает произвола и насилия старого порядка. Он не противопоставляет порокам феодала нормы естественного человека. Двадцатилетие, прошедшее между взятием Бастилии и ярмаркой в немецком провин-

циальном городе, для почетных гостей которой итальянская труппа ставила оперу Моцарта, покончило, как сумело, с произволом и насилием старого порядка и с пороками старых феодальных хозяев мира. Оказалось, что добродетели нового буржуазного филистера не лучше пороков старого режима. «Естественный человек» оказался человеком буржуазного общества. Нормы этого «естественного человека» оказались новой Бастилией, в которую заточили душу романтического поэта. Из мрака этой темницы поэт по-новому взглянул на Дон-Жуана и по-иному оценил его.

Сганарелю Мольера стыдно, что ему приходится прислуживать и поддакивать такому бесчестному и распущенному человеку, каким является Дон-Жуан. Отношение Сганареля к Дон-Жуану стало всеобщим. Гофман отвергает этот взгляд Сганареля.

«Если рассматривать эту поэму («Дон-Жуан»), не придавая ей более глубокого смысла и обращая внимание только на повествовательную сторону, то едва ли можно понять, каким образом Моцарт мог придумать и создать для нее музыку. Гуляка, сверх меры любящий вино и женщин, проказливо приглашающий к своему веселому столу каменного человека, как представителя старого отца, которого он заколол, защищая свою собственную жизнь, — в этом, сказать правду, не много поэтического, и, признаться, подобный человек не стоит того, чтобы подземные силы отличили его, как исключительный раритет для ада; чтобы каменный человек, одушевленный просветленным духом, потрудился слезть с лошади и стал увещевать грешника покаяться перед последним часом; чтобы, наконец, дьявол выслал лучших своих помощников устроить самым страшным образом его перенесение в подземное царство».

Стоило ли потусторонним силам тревожиться по поводу такого ординарного грешника? Стоило ли тогда стольким гениям заниматься его воплощением? Нет, не таков Дон-Жуан и не таков смысл великих творений о нем.

Дон-Жуан замечателен прежде всего тем, что противостоит безликой толпе. Люди толпы — это нули, которые должны иметь впереди себя какое-то число для того, чтобы образовать величину. Дон-Жуан представляет собой самостоятельную большую величину. «Сильное, прекрасное тело; склад души, из которой, воспламеня предчувствие

высшего, светится искра, западающая в сердце; глубокое чувство; быстро воспринимающий ум — вот те качества, которыми природа наградила Жуана как самое любимое из своих детищ» и которые возвышают «человека до близкого родства с божественным».

В тисках меццианина романтик готов рассматривать обрисованные им человеческие качества Дон-Жуана (способность глубоко чувствовать, развитый ум), как ниспосланные свыше. Они не могут быть уделом всех людей. С другой стороны, противостоящий живому одаренному человеку филистер, губящая живого человека обывательская толпа опять-таки кажется тому же романтику силой не временной, не порожденной конкретными социально-историческими условиями, а извечной земной эманацией потусторонней тьмы.

Душно Дон-Жуану в мире филистерской косности. Запавшая ему в душу божественная искра заставляет его стремиться ввысь. Демонический вечный враг человека пользуется этим стремлением Дон-Жуана, чтобы расставить ему свои сети «в виде любви к женщине».

«Конечно, здесь, на земле, нет ничего, что так возвышало бы человека в самой глубине его существа, как любовь; она, действуя таинственно и мощно, разрушает и просветляет глубочайшие стихии бытия, томление, разрывавшее его грудь, и дьявол именно здесь накинул ему петлю на шею».

Не раз человек, который терял веру в бога и в потустороннюю жизнь, надеялся в любви к женщине обрести новый рай. Любовь к женщине стала единственным источником возвышения человека и привязанности к жизни для тех, кто отчаялся возвысить и обновить жизнь и человека путем социального действия.

Немецкие романтики времени Гофмана были в достаточной мере лишены возможности, а потому и способности к общественному действию. У них было слишком много оснований для того, чтобы признать обновление жизни тщетной мечтой. Великие чаяния французских просветителей роковым образом погибали под влиянием торжествовавшей буржуазии; кратковременные надежды и упования периода бури и натиска в Германии отцвели, не успев расцвести. Случилось это прежде всего потому, что немецкой мелкой буржуазии не было суждено подняться до политического уровня якобинцев.

Неудивительно, что обогащенный таким опытом Гофман пришел к выводу: на этой земле нет ничего, кроме любви, что могло бы возвысить человека.

Но ирония романтика разрушила и эту веру в любовь, вскрыла ее иллюзорность. Иллюзия любви — чудовищная игра, которую демон затеял с человеком. «Коварство вечного врага заронило в душу Дон-Жуана мысль, что через любовь, через наслаждение женщиною может уже на земле исполниться то, что живет в нашей груди только как небесное обетование и выражается именно в том бесконечном томлении, которое ставит нас в непосредственную близость с неземным».

Дон-Жуан дорого должен был уплатить за то, что поверил коварному врагу, будто возможно какими-то средствами осуществить здесь на земле «небесное обетование». «Без устали перебегая от одной прекрасной женщины к еще более прекрасной; до пресыщения, до разрушительного опьянения, с самой пылкой страстью наслаждаясь ее прелестями, но всегда думая, что обманулся в выборе, всегда надеясь найти идеал окончательного удовлетворения, Жуан должен был наконец признать всю земную жизнь бледною и плоскою и, презирая человека вообще, восстать против того явления, которое ему казалось высшим в жизни и так горько его обмануло. Теперь всякое наслаждение женщиною стало уже не удовлетворением его чувственности, а дерзким глумлением над природою и творцом».

Любовные проделки Дон-Жуана принимают характер мести самому творцу за то, что он допустил существование демонического начала наряду с божественным, за то, что он позволил демоническому «вечному врагу» человека столь коварно обмануть его, Дон-Жуана.

На самом деле у Гофмана эти любовные проделки Дон-Жуана обретают характер не столько протеста против творца, сколько мести и глумления над мещанином. В них жажда взорвать, растоптать благополучие мещанина, уничтожить его филистерский быт, в котором задыхается романтический художник. «Глубокое презрение к обыкновенным житейским взглядам, над которыми он чувствовал свое превосходство, и горькая насмешка над людьми, которые могут ожидать от счастливой любви и от вызываемого ею мещанского союза хотя бы малейшего исполнения высших желаний», — вот основной стимул его поведения.

«Всякое обольщение любимой невесты, счастье влюбленных, разрушенное сильным, вызывающим иногда неизлечимый недуг, ударом, является прекрасным торжеством над этой враждебной силою, которое все более и более поднимает над стеснительною жизнью, выше природы, выше творца».

Но, совершив свою расправу с мещанином, поглумившись над его благополучием и разрушив основу основ его добродетели и его счастья — надругавшись над семейным очагом филистера, что дальше делать? — Уйти из жизни, ибо она царство филистера. Куда? Конечно, никуда больше, как в ад. Стремление в рай было бы капитуляцией пред творцом, который создал филистера, и, стало быть, каким-то приятием самого филистера.

Поэтому Дон-Жуан столь решительно отвергает спасение ценой раскаяния: «сквозь бурю, сквозь гром, сквозь вой демонов кричит Дон-Жуан свое страшное: «No» («Нет»); час гибели настал». Он настал потому, что Дон-Жуан его жаждал. Жить в этом мире незачем больше. Остается лишь «низвергнуться в ад». Заметьте, не быть низвергнутым в ад за свои грехи, а самому низвергнуться в ад, ибо низвергнуться самому в ад лучше, чем жить в мире филистеров, чем примириться с творцом, терпящим этот мир филистеров, и уйти в столь желанный для всех филистеров рай.

Донна-Анна — это та божественная женщина, которая могла бы «дать Жуану познать живущую в нем божественную природу — познать в любви, сгубившей его вследствие козней дьявола, и вырвать его из отчаяния его ничтожных стремлений». Но Дон-Жуан увидел ее слишком поздно. Она стала уже только непосредственной причиной его гибели. Но именно потому, что она божественная женщина, он в свою очередь стал источником ее гибели.

Он отравил ее своим неприятием окружающей ее действительности. Огнем своих всеразрушающих страстей он осветил ей этот мир, и она увидела, что ее жених — лишь трусливый, прилизанный мещанин.

«Гибель ее отца от руки Дон-Жуана, брак с холодным, немужественным, заурядным Дон-Аттавио, которого, как ей казалось, она прежде любила, даже бушующая в глубине души, пожирающая пламенем любовь, которая вспыхнула в минуту величайшего наслаждения и теперь

пылает подобно огню губительной ненависти, — все это терзает её грудь».

Она ищет гибели Дон-Жуана. В его гибели надеется найти свое успокоение. «Но этот покой — ее собственная земная гибель».

Свое истолкование образов Гофман выводит не из текста либретто, а из музыки. И это не только потому, что ценность оперы в гениальной музыке Моцарта, а не либретто аббата Дапонте. В этом сказалось то исключительное значение, которое романтики придавали музыке в ряду других искусств: музыка — царство художника, поэта. Она тот надзвездный мир, который недостижим для филлистера.

Общность судьбы погибающих Дон-Жуана и Донны-Анны с судьбой художника-романтика в современном обществе филлистеров Гофман подчеркивает рассказом об артистке, исполняющей роль Донны-Анны. Он видит ее на сцене:

«Очи, из которых любовь, гнев, ненависть, отчаяние, слово из какой-то горячей точки, мечут лучистую пирамиду сверкающих искр, неугасимо, как греческий огонь, воспламеняющих душу!»

Он видит ее потом в своей ложе, куда она приходит, не подозревая, что она кого-то застанет. «Как счастливый сон соединяет самое странное и как благочестивая вера постигает сверхчувственное и свободно ставит его в ряд так называемых естественных проявлений жизни, так и я от близости этой удивительной женщины впал в своего рода лунатическое состояние, в котором постиг таинственную связь, столь тесно соединяющую меня с нею, что она словно не могла отойти от меня даже и тогда, когда появилась на сцене».

Она говорит Гофману: «Ведь я знаю, что и тебе открылось чудное романтическое царство, где обитают небесные очарования звуков... я пела тебя, а твои мелодии — это я».

Это единство жизни и искусства артистки заставляет его с таким трепетом воспринимать происходящее на сцене: «Мне стало казаться, будто в жизни действительно происходит давно обетованное исполнение прекраснейших снов из другого мира, будто самые тайные предчувствия восхищенной души заключены в звуки и должны странным образом превратиться в чудеснейшее познание. В сце-

не Донны-Анны я чувствовал, что трепещу, опьяненный наслаждением от скользившего по мне теплого, нежного дыхания».

Эта артистка не играет на сцене, а живет страстями и конфликтами воплощаемых образов, ибо трагедия этих образов — ее трагедия, трагедия художника, который задыхается в обществе филистеров. Для нее, как и для Донны-Анны, покой — гибель. Она, как и Донна-Анна, не переживет бури, которая творится в ее душе. Ибо она живет на сцене «теми ужасно преувеличенными чувствами», которые мешают умному мещанину спокойно насладиться «порядочной оперой» после ярмарочного ужина, а ее смерть является лишь поводом для обывательской шутки острящего филистера.

Дон-Жуан Гофмана — замаскированный в испанские костюмы времен рыцарства немецкий романтик. Сам этот костюм понадобился Гофману для того, чтобы подчеркнуть, что трагедия этого романтика порождена не его современностью, а коренится в извечном конфликте божественного и демонического начал, противоречиями которых терзаются поэтические души.

VI

В отличие от Гофмана Байрон откровенно переносит Дон-Жуана из рыцарских времен в современность.

Дон-Жуан до Моцарта и Гофмана — избалованный образ. Для Мольера он — худшее воплощение худших сторон своего общества. Своими положительными качествами он только углубляет избалованность того отрицательного, что впитал в себя.

Дон-Жуан Гофмана — избалованный порочности мира. Его преступления продиктованы жаждой отомстить миру за его порочность и ничтожность. Его гибель — результат его нежелания и неспособности примириться с этой действительностью, принять ее путем раскаяния, покориться нормам этого порочного и ничтожного мира.

Дон-Жуан Байрона — норма этого мира. Он не избалованный и не избаловываемый, он не блудный сын и не бунтарь. Он — «сын своего века». Он «герой нашего времени». И не худший. По своим индивидуальным качествам он некоторыми своими особенностями принадлежит к лучшим людям своего века, к наиболее ярким, красочным, а

в некотором отношении и к наиболее симпатичным представителям своего общества.

Дон-Жуан Байрона, как тип, такой же представитель своего века, своего общества, как Адольф Бенжамена Констана, как «сын своего века» Мюссе, как Онегин Пушкина.

Еще А. А. Бестужев, зная лишь начало «Евгения Онегина», указывал в письме Пушкину на эту близость Евгения Онегина и Дон-Жуана. Пушкин писал А. А. Бестужеву в ответ: «Ты сравниваешь первую главу с Дон-Жуаном. Никто более меня не уважает Дон-Жуана (первые 5 песен, других не читал), но в нем ничего нет общего с Онегиным. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь его с моей, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня сатира? О ней и помину нет в Евгении Онегине. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры. Самое слово сатирический не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен... Ах! Если бы заманить тебя в Михайловское!.. ты увидишь, что если уж и сравнивать Онегина с Дон-Жуаном, то разве в одном отношении: кто милее и прелестнее (gracieuse), Татьяна или Юлия» (письмо 24 марта 1825 г. «Пушкин—критик». «Академия», стр. 68).

Пушкин отвергает это сравнение Бестужева в отношении направленности произведений.

«Дон-Жуан» Байрона прежде всего сатирическое произведение. В этом — его пафос. Он, Пушкин, по условиям романовской действительности, лишен возможности писать сатиру. Пушкин, конечно, преувеличивал, когда он писал, что о сатире «и помину нет в Евгении Онегине». В этих словах была лишь его неудовлетворенность теми элементами сатиры, которые заключались в первых главах «Евгения Онегина», сознание недостаточности этой сатиры. Эту сатиру Пушкин тем более считал недостаточной, что она, во-первых, уступала сатире «Дон-Жуана» Байрона, а во-вторых, потому, что он считал своего врага еще более отвратительным и более страшным, чем враг Байрона. Пушкин ненавидел этого врага и полон был по отношению к нему сарказма в еще большей степени, чем Байрон по отношению к своей английской действительности. Недаром он в те годы так прославлял «бич»

Ювенала. «У меня бы затрещала набережная, если бы коснулся я сатиры».

Пушкин подчеркивает сатирический характер «Дон-Жуана» Байрона как его основную особенность и в этом плане отвергает сравнение этого произведения с «Евгением Онегиным». Но при этом он подчеркивает реалистически бытовой характер «Дон-Жуана» Байрона, то, что в нем даны образы и картины современности. В этом смысле он сопоставляет Татьяну и Юлию.

Пушкин, таким образом, установил две основные особенности «Дон-Жуана» Байрона: его сатирический и его реалистически-актуальный характер.

Истолковывая смысл эпиграфа к «Дон-Жуану»: «Difficile est propterea communia dicere» («Трудно хорошо выразить общеизвестные вещи»), Пушкин писал: «communia» значит не обыкновенные предметы, но общие всем (дело идет о предметах трагических, всем известным, общих, в противоположность предметам вымышленным. См. Ad riponis¹). Предмет Дон-Жуана принадлежал исключительно Байрону» («Пушкин—критик», «Академия», стр. 225).

Под «общеизвестными вещами» Пушкин в данном случае подразумевает литературные идеи, мотивы, образы и легенды, многократно обработанные, ставшие каноническими. Их трудно по-своему, по-новому выразить. Байрон, по мнению Пушкина, разрешил эту задачу тем, что снова превратил Дон-Жуана из «общеизвестной вещи» в «обыкновенный предмет». Такие «обыкновенные предметы», слитые с «предметами вымышленными», образуют произведения искусства.

«Исключительно Байрону» принадлежит в разработке темы «Дон-Жуана» сатирическая трактовка произведения, его показ Дон-Жуана как своего современника. В этом ценность «Дон-Жуана» Байрона.

У Дон-Жуана много любовных историй. Но не потому, что живет в нем душа легендарного «Севильского проказника», который только тем и жил, что соблазнял женщин. И не потому, что горит в нем огонь демонических страстей, что он ищет совершенную женщину, как Фауст ищет истину, — и не находит ту совершенную женщину, которая была бы воплощением его идеала. И не потому также,

¹ Послание к Пизонам («О поэтическом искусстве»).

что, отчаявшись найти такой идеал, признав, как Дон-Жуан Гофмана, «всю земную жизнь бледною и плоскою», он своими любовными проказами мстит ей за ее ничтожность.

Нет, эти любовные истории не являются своеобразным протестом Дон-Жуана против бледной и плоской жизни. Они — результат этой жизни. В них его капитуляция пред действительностью. В них его участие в жизни на тех же основаниях и в соответствии с теми же нормами, по которым живут все.

Мой ветреный герой, как все герои,
Был знатен, юн, любовь вселял в сердцах;
Понятно, что не мог быть в покое
Оставлен.

(Песня одиннадцатая, строфа XXIII)¹

Он только ветреный герой, а не демоническая фигура. Он — «как все герои». Слова «все герои» имеют здесь двойной смысл — герои всех модных романов и все «светские львы». Он, как все герои, не поражает женщин своими огненными страстями, наоборот, дамы не оставляют его в покое, а он только не склонен играть смешную и не соответствующую «наших лордов жалким нравам» роль «прекрасного Иосифа».

Дон-Жуана, едва ставшего юношей, «Инесса добродетельная» не оставляла в покое. Правда, у нее на то были особые основания. Она была старше Дон-Жуана всего на семь лет, а ее мужу было уже пятьдесят:

Я замечал, что самых честных дам
Невольно тянет к молодым мужьям.

Инесса положила начало атакам дам на Дон-Жуана. После многочисленных приключений Дон-Жуан попал в Лондон. Он там «вращаться стал среди львиц и франтов Вест-Энда». Он был принят как свой в кругу тех, «кого называют высшим светом». Там повторилось в еще большей степени то же, что происходило при встречах с Инессой на родине Дон-Жуана.

XVII

Жуан, сроднившись с новой обстановкой,
Нашел себе арену для побед.

¹ Байрон. Собр. соч. под редакцией С. А. Венгерова. Перевод П. Козлова. Все цитаты из «Дон-Жуана» по данному изданию.

Он обладал искусною сноровкой
Всем нравиться: как Моцарта дует,
Он нежностью пленял; все делал ловко
И, хоть был юн, уж много видел свет,
Которого и козни, и интриги
Ошибочно описывают книги.

XVIII

Девицы, с ним вступая в разговор,
Смущались и краснели, дамы тоже,
Но их румянец, словно метеор,
Не исчезал: чтоб быть на вид моложе,
Они румяна клали. Дочек хор
Одеждою пленял Жуан пригожий,
А хор мамаш тайком разузнавал,
Есть братья ль у него и капитал.

(Песня одиннадцатая)

Практика Дон-Жуана — бытовое явление для общества этих дам.

Не в пример своему испанскому прародителю — Дон-Хуану Тенорио, герой Байрона в состоянии подчас серьезно любить. И у Тирсо-де-Молина Дон-Жуан однажды после кораблекрушения просыпается на руках у прекрасной девушки — рыбачки Тисбеи, оберегающей его покой и выхаживающей его. Но как только Дон-Жуан приходит в себя, он ее соблазняет, а затем бросает для того, чтобы на следующий день поступить так же с другой встретившейся девушкой. О рыбачке он тотчас забывает.

В сниженном виде, в соответствии со своей общей задачей, дает такой эпизод также Мольер. Дон-Жуан чуть не погибает, гоняясь по морю за намеченной очередной жертвой. Едва избегнув опасности, он начинает втягивать в свои сети невесту своего спасителя для того, чтобы тут же ее предать, как он предал всех ранее встретившихся ему женщин.

Байрон, как бы следуя этой традиции Тирсо-де-Молина и Мольера, также заставляет своего Дон-Жуана пройти через кораблекрушение. После кораблекрушения за Дон-Жуаном заботливо ухаживает Гайде, дочь пирата, который тоже некогда был рыбаком.

Но Дон-Жуану свойственны и иные, более искренние и более глубокие, чувства и отношения, чем те, которые проистекают из нравов «большого света». На заботы Гайде о нем он отвечает чистой, страстной и большой лю-

бовью. За любовь к ней он расплачивается кровью и цепями, но долго не может забыть ее.

С Жуаном вместе скована была
Красивая романка из Анконы;
Ее победам не было числа...
.....
Теперь она успеха не имела:
Жуан в такую скорбь был погружен,
Что жгучесть взоров девы не согрела
Его души. Хотя касался он
Ее руки и стана то и дело,
Все ж хмелем страсти не был увлечен.
Без учащенья бился пульс Жуана:
Тому виной была отчасти рана.

(Песня четвертая, строфа ХСV и ХСVI)

Прекрасная романка не трогала Дон-Жуана потому, что в нем жила тоска по погибшей Гайде.

Я уже отметил, что история с кораблекрушением вызывает в памяти родственные ситуации у Тирсо-де-Молина. Однако в этой истории — не приверженность Байрона к литературной традиции, а дань любви к экзотике. Сама по себе эта дань отнюдь не является результатом консерватизма Байрона в отношении своих собственных мотивов. Наоборот, она — результат тех общих причин, которые привели Байрона к его экзотическим мотивам. В них было противопоставление красоты и цельности народов, не тронутых цивилизацией, лицемерию и холодной расчетливости цивилизованных джентльменов и их дам.

В романтической встрече с Гайде было утверждение, что если еще возможно кого-нибудь любить, то только дочь природы, рыбачку, принимающую своего возлюбленного в дикой пещере, но отнюдь не салонных барышень и дам «большого света».

Но Байрон — создатель Дон-Жуана — был уже весьма далек от Байрона — автора романтических поэм. Поэму «Дон-Жуан» писал Байрон-реалист, Байрон-сатирик. Реалистическая ирония концовки снижает поэтому романтическую аргументацию холодности Дон-Жуана к чарам победительницы из Анконы: причиной тому была не только скорбь по Гайде и верность ее памяти:

Тому виной была отчасти рана.

Виною тому было также и то, как узнаем мы из дальнейшего повествования, что ни двор Екатерины в России,

ни «большой свет» Лондона к тому времени еще не успели достаточно испортить Дон-Жуана.

Дон-Жуан Байрона в своих странствованиях совершает маршрут, во многом совпадающий с маршрутом Казановы — самого знаменитого из всех Дон-Жуанов XVIII века, магистра донжуанского «ордена». Но поведение Дон-Жуана в Турции больше сближает его с образами романтически целомудренных героев, чем с Казановой.

Дон-Жуан бежит от любви Гюльбеи, любимейшей из жен султана. Он героически спасает при взятии Измаила малютку, которую впоследствии воспитывает.

Этот период его жизни особенно показывает, что вообще любовь, стремление к победе над женщинами не является ведущей страстью героя Байрона, а тем более не является его единственной страстью. Не менее сильна в нем страсть благородного воина.

Если впоследствии, в Лондоне, он занят преимущественно любовными похождениями, то это происходит потому, что к тому времени он уже отравлен всеобщим разочарованием и скептицизмом. Он спасается от равнодушия и скуки жизни любовными развлечениями.

Немало было потрачено усилий для обнаружения автобиографических элементов в образе Дон-Жуана. Сколько исследователей этого произведения Байрона с большим рвением доказывали, что Дон-Жуан выражает мысли и нередко отражает поведение самого Байрона. Эти утверждения столь же бессодержательны и бесплодны, как и всякие попытки проводить знак равенства между Пушкиным и Онегиным, Лермонтовым и Печориным.

Нет, Дон-Жуан не Байрон! Пошлы и вульгарны всякие попытки любителей «донжуанских списков» доказать, что Байрон в «Дон-Жуане» рассказывал о своей жизни и оправдывал свою жизнь.

Смысл Дон-Жуана был, несомненно, другой и имел более общее значение. Ум и отвага Дон-Жуана, его героизм и великодушие, живость его чувств, его способность любить, его красота, все те качества, которые возвышают его над средним уровнем придворных франтов и великосветских джентльменов, могли бы стать источником большой жизни. Но заполнить свои годы значительным содержанием он мог бы лишь в другом обществе, среди людей иных интересов, а может быть, и в иную эпоху. В совре-

менной Европе все его достоинства могут быть использованы только для салонных побед.

Ум, страстность, обилие жизни в Дон-Жуане нужны Байрону для противопоставления их ограниченности, старческой холодности и безжизненности столь ненавистного Байрону общества.

Говорят, как о вещах
Ужаснейших, об умственном застое,
О бедности, болезнях и стихах;
Но, что б сказали люди, боже правый,
Узнав, как наших лордов жалки нравы!

XXIV

Да, наши лорды, молодость сгубив,
Красивы, но изношены; богаты,
Но без гроша (имения заложив
Жидам); игрой, попойками измяты,
Они на доблесть смотрят, как на миф.
Порою с изумлением палаты
Внимают их речам. Затем финал —
И новый лорд в фамильный склеп попал!

Этим лордам Байрон противопоставляет своего ветреного героя, который «любовь вселял в сердцах».

Общество этих лордов, вернее, вся эпоха Байрона опустошила Дон-Жуана и сделала его ветреным. Дон-Жуан потерял способность к глубоким переживаниям, ибо мир безнадежно состарился:

Дни юности нельзя вернуть назад;
Но можно орошать струей мадеры
Сухую степь, где гаснет наш закат;
Есть также и другие утешенья:
Парламент, сходки, выборы и пренья.

VI

Религия, налоги, мир, война
Занять собою могут наше время;
Порою (страсть к отличиям сильна!)
Честолюбивых дум нас давит бремя.
Да, наконец, нам ненависть дана;
Когда 'ее запало в душу семя,
Лишь ей одною дышит человек:
Он любит миг, а ненавидит век.

Вот что делает героя Байрона—Дон-Жуаном. Его век—не век большой любви и глубокой веры, не век положительных идеалов. Увлечься можно лишь на миг.

Байрон вспоминает иную эпоху — эпоху рыцарства, которая сильна была своей цельной верой и единой любовью. Он вспоминает другого героя, Дон-Кихота, который прожил свою жизнь с верой в добро, со стремлением к справедливости. Но этот век минул, а герой этот давно осмеян.

Век веры погиб. Вместе с гибелью романтики исчезла героика. Смех Сервантеса изобличил тщету романтики. Романтизм поэтому и в творчестве самого Байрона уступает место реализму. Демонические герои романтических поэм уступают место Дон-Жуану. Вера романтика уступила место иронии и сатире скептика. Ирония и скепсис — основной тон, в который окрашено настроение Дон-Жуана после его петербургского придворного и лондонского великосветского опыта.

Сатира определяет характер поэмы «Дон-Жуан». Сатирический характер произведения сделал его своеобразной социальной энциклопедией современного Байрону общества.

Аристократ по происхождению, бунтарь, восставший против своего класса, Байрон-реалист всего больше изображал аристократию. Ее быт и нравы все чаще являются мишенью для его стрел. Но Байрон знает, что хотя аристократия и представляет собою высший свет, куда буржуа так мечтают попасть, но не аристократия — хозяин страны, а банкиры. «Мир подвластен миллионам».

Банкиры — олигархи в наши дни!
Их капиталы нам дают законы.

Банкир сменил феодала — вот основной результат всех великих дел нового времени. Вот источник всех разочарований. Вот причина всех причин, почему не стало веры и измельчали чувства. Вот что сделало скепсис основной чертой героя нашего времени и что питало сатиру Байрона.

Но между скепсисом его героя и его собственной сатирой лежит пропасть.

Ирония и насмешка героя проистекают от его опустошенности, оттого что он ни во что не верит, ни к чему не стремится. Но его герой не бунтует против этого мира и не скорбит по поводу того, что мир таков, а не иной. Ирония и скепсис для героя — лишь особая форма торжества в этом ограниченном и скучном мире.

Байрон скорбит и бунтует, стремится взорвать этот мир и прозреть мир иной. Его скорбь—глубокая, граничащая с пессимизмом отчаяния. Но в самой скорби, в самом пессимистическом недовольстве—воля к иной жизни, убеждение, что такой, как она есть, жизнь остаться не может. Скорбь порождает сатиру и, как сатира, становится источником воздействия на действительность и изменения действительности. Эта огромная дистанция между Байроном и его героем диктовала ему необходимость признать «отступления власть» (песня тринадцатая, строфа XII). Так широко пользоваться отступлениями было необходимо потому, что содержание последних много шире и глубже непосредственного содержания Дон-Жуана. Но весь характер Дон-Жуана таков, что по поводу него и в связи с ним можно притти ко всем этим рассуждениям и высказываниям, чтобы потом снова вернуться к описанию «той милой дамы, с которой пришлось Жуану пасть» (песня тринадцатая, строфа XII).

Легенда делала Дон-Жуана нарушителем норм. Он дерзко насмеяется над семейными нормами. Он низвергает авторитеты и догмы. Он — безбожник. Он — распутник и вольнодумец.

Байрон использует все эти характерные черты Дон-Жуана, но он лишает их разрушительного характера. Распутник превращается в ветреного малого. Вольнодумец — в остряка-скептика. Он — скорее герой моды, сенсации, чем низвергатель основ. Он — лишь живая демонстрация того, что «основы» эти достаточно блеклые, штампованные, запыленные. Дон-Жуан может над ними издеваться, но он достаточно скептик как для того, чтобы их не почитать, так и для того, чтобы не добиваться их низвержения. В этом-то и состоит его вольнодумство.

В различном характере вольнодумства Дон-Жуана Тирсо-де-Молина и Мольера и философских запросов Дон-Жуана Байрона сказывается вся эволюция образа Дон-Жуана за те сто пятьдесят — двести лет, которые отделяли Байрона от его предшественников.

Дон-Жуан XVII века ни в чем не сомневается. Он верит лишь очевидности, причем сама очевидность не возбуждает в нем сомнений: «дважды два четыре» — это единственная и непреложная истина.

В «Дон-Жуане» Байрона мы читаем:

По-моему, нет правды непреложной;
Я ничего не знаю и в расчет
Беру, что в этом мире все возможно.

(Песня четырнадцатая, строфа III)

Дон-Жуан XVII века верит лишь в земное, о смерти и о потустороннем он не думает. Он гедонистически упивается земными благами.

«Дон-Жуан» Байрона полон скорби:

Смеется смерть... Порвав с землей оковы,
Нам оставляет жизнь немой скелет.
(Так скрывшееся солнце с силой новой
Другим странам дарит тепло и свет.)
Над чем в тоске мы слезы лить готовы,
Смеется смерть; от ней пощады нет.
Скелета рот без губ и без дыханья
Невольно нас приводит в содроганье.

XII

Смотрите, как скелет, что глух и нем,
Смеется с злой гримасою над нами
И злобно издевается над тем,
Чем был недавно сам. Когда крылами
До нас коснется смерть, ее ничем
Не удалишь; костлявыми руками
Со всех содрать придется кожу ей.
(А кожа всяких платьев нам дороже.)

XIII

Смеется смерть своим беззвучным смехом,
И жизнь пример с нее должна бы брать;
Она смогла б, служа ей верным эхом,
Все призрачные блага попирать.
Глумясь над славой, властью и успехом,
Ничтожества на нас лежит печать.
Ничтожны мы, как капли в бурном море,
Да и земля лишь атом в звездном хоре.

(Песня девятая, строфа XI, XII, XIII)

В «Каине» и «Манфреде» смерть делает бессмысленными все человеческие идеалы. В «Дон-Жуане» мотив смерти также дан как утверждение суетности всех человеческих страстей и стремлений.

В «Манфреде» и «Каине» — признание ничтожности человеческого знания, ибо безусловное знание сводится к тезису: впереди смерть. Эту мысль Байрон повторяет неоднократно и в «Дон-Жуане».

Но в «Дон-Жуане» Байрон приходит к такому отрицанию, которое становится началом положительного утверждения.

Противоречья царствуют кругом,
Но мне ль вступить на путь бесспорно ложный!
Тому, кто сомневается во всем,
Предаться отрицанью невозможно.

(Песня пятнадцатая, строфа LXXXVIII)

Байрон поэтому приходит и к сомнению в самой смерти:

Что известно вам? — Что смерть нас ждет?
Но, может быть, и это станет ложно,
Коль вдруг эпоха вечности блеснет.

(Песня четырнадцатая, строфа III)

В «Каине» и «Манфреде» Байрон от социальной безысходности пришел к внесоциальной скорби, к «мировой скорби». Социальное в «Дон-Жуане» ведет его к сомнениям в извечности своей скорби.

В «Дон-Жуане» конкретная картина общественной действительности приводит его к сознанию, что источник всего его пессимизма не в «вечной» природе человека, а в исторических условиях его социального бытия.

Могла бы правда светлым быть ключом,
Но люди поступают с ней безбожно,
Ее мешая с грязью; потому
Теперь мы видим в ней не свет, а тьму.

Байрон в «Дон-Жуане» отходит от философски-метафизического к социально-конкретному. Отсюда реализм этого произведения. Отсюда проблемски оптимизма. Отсюда его заостренная сатиричность.

«Дон-Жуан» Байрона — антибуржуазное произведение, чуждое гофманского романтического философствования. «Дон-Жуан» выражает не вечную трагедию человека, а его конкретный социально-исторический кризис. Он полон обличения, и в этом отношении он продолжает традицию Дон-Жуана XVII века. Но направленность обличения здесь иная — не антифеодальная, а антибуржуазная. Дон-Жуан усложнен новым опытом. Но поэтому он только «сын века», «герой нашего времени», а не вечная категория, как это представлялось Гофману.

Два образа Дон-Жуана, созданные в первой четверти XIX века Гофманом и Байроном, образовали две линии дальнейшего развития этих образов современниками Пушкина.

Прежде чем перейти к дальнейшему, подведем итоги нашего анализа этих образов.

Дон-Жуан Гофмана — «божественное начало» в человеке, бунтующее против его земной ограниченности. Трагедия Дон-Жуана — в неразрешимом противоречии между «божественным» и «демоническим». Стало быть, Дон-Жуан — по Гофману — категория «вечная», вне- и надсоциальная.

Объективно Дон-Жуан Гофмана — фигура антибуржуазная. В «Дон-Жуане» Гофмана выражена трагедия поэта в царстве филистерства. Но поскольку поэт не знает путей освобождения от гнета филистера, трагедия Дон-Жуана становится для него внеисторической, философско-абсолютной.

Иное дело — Дон-Жуан Байрона. Он — современник поэта, «сын века». Его отрицание аристократии уже исходит из того, что она больше не противостоит буржуазии, а служит ей.

Он глубоко социален и потому сатиричен. Он богат опытом буржуазных революций и разочарований в их результате, отсюда его философский характер. Это философия историческая, социальная, не лишенная проблесков оптимизма и объективно направленная на изменение действительности. Больше, чем в «Манфреде» и «Кайне», в нем обнажена социально-историческая природа байроновской скорби. Эта скорбь — от социального скептицизма и социального бунта.

VII

Линия Гофмана нашла свое продолжение преимущественно в немецкой литературе. Христиан Дитрих Граббе написал в 1828 году драму «Дон-Жуан и Фауст». Оба они безуспешно добиваются любви Донны-Анны. Оба они в последнем счете сходятся в признании, что любовь — высшее благо, которое дано человеку.

Рыцарь, который выполняет при Фаусте роль Мефистофеля, предлагает Фаусту такой «дворец чудесный», что «любому императору... завиден был бы». Но Фауста этот дар не тешит:

Фауст.

Что император! Что он для меня!
Я всех сильнее на земле, — но замок

Моей не соответствует любви
К прекрасной Анне.

Рыцарь.

Все, что лишь возможно,
Я дал; но нет любви твоей границ.

Фауст.

Искусство, знание, и душа, и сердце
Не терпят тесных рамок и границ:
Так и любовь!

Рыцарь.

Но сила, постоянству
Границы есть.

Фауст.

Презренное ученье!
Для адской лишь односторонней злобы
Оно пригодно. То, что без границ
Я чувствую, — я должен безгранично
И выражать: к чему иначе чувство?

(Стр. 22¹)

Свои стремления к безграничному знанию Фауст соединил с жадной безграничной любовью.

Дон-Жуан у Граббе также приходит к жажде безграничной любви. Но путь к ней для Дон-Жуана иной.

Дон-Жуан.

Сперва девиз всегдашний мой узнайте:
Король, любовь, отечество и слава;
Нет, не способен к пламенной любви
Тот, в чьей груди четыре эти слова
Огнем священным вечно не горят!

Дон-Октавио.

Одно словечко вы забыли: верность.

Дон-Жуан.

Нет, я не раб и не терплю цепей!

(Стр. 177)

Критика указывала на неуместное подчеркивание Граббе патриотизма и роялизма Дон-Жуана. С другой стороны,

¹ Цитирую по переводу Н. Холодковского. Журнал «Век», 1882, книга 1-я.

она отмечала некоторую противоречивость этого роялизма и патриотизма: они невозможны без верности, которую Дон-Жуан отвергает.

Но, во-первых, слова преданности королю, отечеству и славе являются лишь реалистически-бытовой чертой испанского гранда. А во-вторых, этот испанский гранд не воспринимает преданность королю и отечеству как ограничение своей свободы. Верность, которую Дон-Жуан отвергает, относится лишь к женщине, ибо только эту верность он воспринимает как цепи, ненавистные ему.

Но в своей любви к свободе и ненависти к цепям Дон-Жуан сходится с Донной-Анной. Здесь точка тяготения Донны-Анны к Дон-Жуану.

Донна-Анна отвергает Фауста. Но она любит Дон-Жуана, несмотря на то, что он — убийца ее отца. На вопрос Фауста, почему она любит Дон-Жуана, она отвечает: «В любви нет слова «почему»... Любовь свободна, лишь ненависть в цепях... Чем сильнее люблю, тем пламенней его я ненавижу».

Дон-Жуана она любит и ненавидит. Фауста она только ненавидит. Дон-Жуан сумел очаровать ее словом любви. Много познавший Фауст слов любви сказать не может. Испушенный всезнанием, он знает, что «ласка, нежность — это только маска». Отчаявшись добиться любви Донны-Анны, Фауст ее убивает, бросая в бездну. Но гибель Донны-Анны приводит его к сознанию, что «действительность — огонь и яд».

Люби нет. Превыше всего — сила. Таков последний вывод Фауста. Уверенный в своей силе, он кидается на рыцаря, который схватывает, душит его и бросает в бездну адскую, как он сам некогда швырнул туда Донну-Анну.

Фауст, жалкий раб потусторонней силы, вздумал бунтовать против нее, и потому погиб.

Но тот же рыцарь, олицетворяющий потустороннюю силу, произнесет последний приговор над Дон-Жуаном. К Дон-Жуану является статуя, которая предупреждает его, что ему угрожает скорая гибель от рук рыцаря, если он не покается.

Дон-Жуан отвечает: «Чем я был, тем я останусь», и со словами «король, любовь, отечество и слава» он погибает, верный своему девизу и достойный славы, поскольку он и пред лицом смерти сумел остаться верным себе.

Несмотря на реалистические тона, Граббе смыкается с

Гофманом по линии понимания Дон-Жуана, как воплощения извечной трагедии человека, бессильного переступить положенный ему предел.

Еще более последовательное выражение линия Гофмана нашла у Николая Ленау, одного из последних представителей немецкого романтизма. В своей незаконченной драме «Дон-Жуан» (1844) он показал, что любовь для Дон-Жуана не только наслаждение. В ней — сущность жизни, в ней смысл бытия. Любить — значит исполнять волю природы. Неповиновение воле природы ведет к уничтожению жизни. Тот, кто не может больше любить, не должен больше жить.

Неизменный победитель в борьбе с сильными и ловкими врагами, Дон-Жуан в последний час подставляет свою грудь ничтожному Дон-Педро. Этот поединок является по существу замаскированным самоубийством Дон-Жуана, поэтому он и говорит Дон-Педро: «Мой смертельный враг в моей руке. Но и это мне наскучило, как сама жизнь»¹.

Незавершенная драма о Дон-Жуане Ленау чрезвычайно поучительна с точки зрения своеобразной преемственности этого образа.

У Тирсо-де-Молина и у Мольера Дон-Жуан — явление конкретно-социальное и конкретно-историческое. Самые его пороки являются обличением социальных пороков той системы, восстание против которой эти авторы предвосхищают.

Дон-Жуан Гофмана возник из разочарования в результатах этого восстания, глубокого недовольства восторжествовавшей буржуазной системой и из неверия в бунт против нового хозяина, неверия в возможность принципиального изменения человеческой жизни. Отсюда внеисторический, внесоциальный характер Дон-Жуана Гофмана. Отсюда его титанизм, за которым, по существу, кроется индивидуализм одинокой буржуазной личности.

В дни Гофмана в самом этом титанизме был еще известный бунт против нового порядка, торжество которого несло столько разочарований лучшим людям эпохи.

Но чем дальше, тем больше этот титанизм вырождался в упадочный индивидуализм, проникнутый мотивами самоубийства, и тогда приходит Дон-Жуан Ленау. Сквозь романтически-философскую вуаль этого Дон-Жуана уже про-

¹ Nicolas Lenaus. Sämmtliche Werke, 1885, стр. 284.

глядывают черты опустошенных себялюбцев модернизма, скованных двумя соблазнами: пола и самоуничтожения.

То снижение образа, которое так явственно намечено в незаконченной драме Ленау, таилось уже во внесоциальной и внеисторической трактовке этого образа Гофманом, поскольку в ней был отказ от борьбы за уничтожение порочной социальной системы, — борьбы, вдохновлявшей Мольера, когда он создавал свою пережившую века драму о Дон-Жуане.

Вторая, байроновская, линия истолкования Дон-Жуана, как вариации «сына века» и в плане опыта «сына века», была развита преимущественно французскими писателями — современниками Пушкина. Все они писали о Дон-Жуане примерно в те же годы, что Пушкин, но независимо от него и, повидимому, не подозревая, что в русской литературе создан величайший памятник этой мировой легенды.

На Дон-Жуане остановился Альфред де-Мюссе в своей поэме «Намуна» (1832 г., песнь вторая). Для Мюссе Дон-Жуан — искатель идеала на земле. Этот идеал возможен в женщине. Женщина — не воплощение божественного начала на грешной земле. Она — идеал земного. Она должна дать Дон-Жуану высшее земное наслаждение. Любовь сулит высший экстаз человеку. Но тщетны поиски Дон-Жуана. Каждая новая женщина — не приближение к идеалу, а лишь новое разочарование. Дон-Жуан был бы спасен, если бы мог примириться с достигнутым, остановиться на последнем разочаровании и сказать себе, что впереди лишь другие, худшие, разочарования. Но в каждой новой неудаче он видит толчок для поисков нового идеала в другой женщине. Эти беспрерывные искания ведут его к роковой развязке.

Здесь романтическая реабилитация Дон-Жуана, признание его неизбежной гибели из-за того, что между его идеалами и действительностью — бездна.

В этой трактовке образа Дон-Жуана — своеобразная вариация одного из центральных мотивов Мюссе: действовать, творить, преодолевать сопротивление — бессмысленно и бесцельно. Человеку дано лишь пассивно созерцать и наслаждаться жизнью.

Этот опыт «Исповеди сына века» Альфред де-Мюссе переносит на все века. Он делает его источником катастрофы Дон-Жуана, который погибает потому, что вечно-

ищет идеального. В результате такого опыта сын Тициана отказывается от творчества, от созидания, ограничившись пассивным наслаждением жизнью. Вместо того, чтобы писать закат на море, он любуется закатом. Вместо того, чтобы создать портрет своей возлюбленной, он наслаждается ее любовью (новелла «Сын Тициана»).

Для романтика Мюссе трагедия Дон-Жуана — вариация излюбленной романтической идеи о бесплодности поисков идеала на земле, об обреченности того, кто не может примириться с жизнью, как она есть, и перестать стремиться к идеалу.

Для Проспера Мериме Дон-Жуан лишь характерная фигура богатой исключительными происшествиями реалистической новеллы, которую Мериме противопоставлял романтической прозе.

Его новелла «Душа чистилища» начинается с утверждения, что вообще-то существовало множество Дон-Жуанов. Их было столько, сколько в древнем мире было Юпитеров.

Всех этих Юпитеров легенда соединила впоследствии в одного, приписав ему все происшествия, случившиеся с каждым из его тезок в отдельности. «Такое же смешение произошло с Дон-Жуаном, личностью почти столь же знаменитой, как особа Юпитера. Одна только Севилья насчитывает несколько Дон-Жуанов. Многие другие города также имеют собственных Дон-Жуанов. Каждый из них некогда обладал своей особенной легендой. Но с течением времени они слились в одну».

Этим введением Проспер Мериме отстаивает реалистическую основу своего рассказа. Он, мол, дает не новую вариацию легенды, а правдивый рассказ об одном конкретном Дон-Жуане. Легенда сняла индивидуальные особенности. Она оставила лишь одну общую черту. Легенда схематизирована. Реалист от общего возвращается к частному, от абстрактной схемы к повести о конкретном. Поэтому он отказывается от традиционного жанра драмы, от традиционных спутников жизни и драмы Дон-Жуана, от традиционного финала со статуей, наконец, от традиционной обрисовки образа. Во всех легендах о Дон-Жуане этот герой — единственный в своем роде. Он — развратитель и богохульник, противостоящий всему обществу. Он — беспримерен. Иное дело — герой, о котором рассказывает Мериме в своей новелле «Душа чистилища».

Его Дон-Жуан не из рода Тенорио. Его повесть — о Дон-Жуане де-Маранио. Он воспитывался в хорошей испанской семье. Мать вселяла в него благочестие, отец внушал ему воинские страсти. Отправляя его юношей в Саламанкский университет, отец наказал ему: «Помни, что драгоценнейшее достояние дворянина — его честь; твоя же честь — честь дома Маранио. Пусть лучше погибнет последний отпрыск нашего дома, чем на его честь падет малейшее пятно. Прими эту шпагу: она послужит тебе защитой, если на тебя нападут. Никогда не обнажай ее первый; но помни, что предки твои никогда не влагали ее в ножны, не победив или не отомстив за себя».

Саламанкский университет был славен своей наукой. «Дон-Жуана обуревала жажда знания. Он собирался воспринимать каждое слово, которое слетит с уст его профессоров».

Университет был также славен «дерзостями буйной молодежи... царившей в городе». Дон-Жуан не мог противостоять влиянию этой молодежи. В первый же день Дон-Жуан познакомился с одним из ее руководителей — Дон-Гарсио, который стал другом и советчиком неопытного юнца Дон-Жуана. Он-то и заразил своего юного друга всеми пороками, которые мы привыкли называть донжуанскими.

История Дон-Гарсио представляет собой тысячу первый вариант легенды о Дон-Жуане.

Дон-Гарсио — соблазнитель, неустрашимый и неутомимый дуэлянт, эпикуреец, циник и богохульник. Он никогда не думал о раскаянии и вечно издевался над теми, кто, предаваясь всю свою жизнь всяческому разгулу и греховным удовольствиям, в последнюю минуту перед смертью обнаруживал признаки слабости, начинал заботиться о каких-то мессах и размышлять об успокоении своей души.

Вот этот Дон-Гарсио и стал злым гением скромного, тихого юноши Дон-Жуана де-Маранио, сбил своего юного друга с пути истины и толкнул его на путь греха и соблазна.

К концу своих дней некогда скромный и тихий юноша, оставивший отчий дом с намерением овладеть наукой, своим донжуанским списком мог сравниться со своими наиболее легендарными тезками.

Началось дело с невинных юношеских развлечений. Но затем Дон-Гарсио вовлекает Дон-Жуана в проделки, которые стоят жизни человеку. Это сходит Дон-Жуану с рук.

Все же благочестивый юноша опечален: «Ах, Гарсио, это такая печальная вещь убить одного из своих ближних!» — «Еще печальнее, — ответил Дон-Гарсио, — когда один из твоих ближних тебя убивает».

Цинизм Дон-Гарсио увлекает Дон-Жуана, тем более, что все студенты поют хвалу Дон-Жуану за это убийство: послушать их, так он был честью, цветом, опорой университета.

По инициативе Дон-Гарсио они вместе соблазняют двух сестер: Донну-Фаусту и Донну-Тересу. Скоро Дон-Жуан охладевает к своей Донне-Тересе. Непривычный к таким делам, он терзается необходимостью разрыва. Но Дон-Гарсио и эти его муки находит необоснованными. Чтобы успокоить своего чувствительного юного друга, он предлагает ему обменяться возлюбленными. Опытный Дон-Гарсио уверяет Дон-Жуана, что Донна-Фауста охотно пойдет на такой обмен: «Ей представится случай легко и быстро мне отомстить и будьте уверены, что она найдет эту месть весьма сладкой».

Дон-Гарсио, однако, оказывается хорошим сердцеедом, но плохим сердцеведом. Фауста не идет на такую месть. Дон-Жуан наталкивается на ее сопротивление, вынужден спасаться бегством и убить при этом ее и ее отца.

Этот эпизод переключается с традиционным эпизодом Донны-Анны и убитого Командора. Но сюжетная мотивировка принципиально новая: погибает не только старый отец, но и намеченная жертва. Убийство отца является не одним из многочисленных преступлений, а одной из самых первых греховных и трагических встреч.

Так Дон-Гарсио приводит первоначально тихого и скромного Дон-Жуана к убийствам и разврату.

Таким же образом Дон-Гарсио становится причиной и безбожия Дон-Жуана.

Мать воспитывала его в духе добрых христиан, и в университете он далеко не вольнодумец. Он завидует равнодушию Гарсио «к делам того света», страшась небесных кар за свое греховное поведение. Но Дон-Гарсио постепенно вовлекает его в свое безбожие.

Следуя примеру своего учителя, он становится богохульником.

Под влиянием Дон-Гарсио Дон-Жуан обретает три основные качества, присущие легендарному Дон-Жуану: он — соблазнитель, убийца и богохульник.

После гибели Дон-Гарсио он «жалел о нем больше, чем о родном брате. Он полагал, безумец, что всем ему обязан! Это Дон-Гарсио посвятил его в тайны жизни, он снял с его глаз плотную чешую, их покрывавшую. «Чем был я до того, как познакомился с ним?» — спрашивал он себя, и его самолюбие внушало ему, что благодаря Гарсио он стал существом высшим, чем другие люди. Коротко говоря, все то зло, которое в действительности причинило ему знакомство с этим безбожником, оборачивалось в его глазах добром, и он испытывал к нему признательность, какая бывает у ученика к учителю».

Он пошел по стопам своего учителя и дошел до того, что ему уже трудно было счесть количество своих жертв.

Однажды он составил список соблазненных им женщин и обманутых мужей. Этот донжуанский список начинался с жен ремесленников и завершался королевами и любовницей папы.

«Никто от меня не спасся, — говорит он своему приятелю, — никто, начиная с папы и кончая сапожником; нет сословия, которое не уплатило бы мне подати».

Но его приятель заметил ему «с торжествующим видом»: «Список не полон!» — «Как не полон? Кого же недостает в таблице мужей?» — «Бога». — «Бога — это правда, нехватает монахини».

Он берется в течение месяца соблазнить монахиню. Его жертвой оказывается та самая Донна-Тереса, первая его возлюбленная, которую он оставил и которая с горя ушла в монастырь. В ночь, когда он должен был увести монахиню из монастыря, ему на улице почудилась похоронная процессия; когда он спросил, кого хоронят, ему ответили: «Графа Дон-Жуана де-Маранио».

Это видение произвело на Дон-Жуана такое впечатление, что в нем пробудились все благочестивые наклонности, которые были ему внушены матерью в детстве. Он раскаялся и закончил свою жизнь в монастыре, как святой старец, показывая всем образец покорности и смирения. А молодая монахиня, узнав об его раскаянии, с горечью воскликнула: «Он никогда меня не любил».

Так тема о Дон-Жуане укладывается в психологическую новеллу. Дон-Жуан — не чудовище, не демоническая фигура, не бунтарь, не низвергатель основ, не безбожник. Он — человек своего века. Две тенденции были сильны в его веке: богобоязнь и богохульство, аскетизм и эпикурей-

ство. Дон-Жуан — жертва этих обеих столь контрастных тенденций. Он — продукт своей среды и своего воспитания. Среда и воспитание сделали его и богохульником и святым, эпикурейцем и аскетом.

Нет титанических фигур, нет титанических пороков, существует лишь определенная среда. Она формирует человека, внушая ему ложные добродетели и мнимые пороки.

Примерно в те же дни болдинской осени, когда Пушкин писал своего «Каменного гостя», Бальзак писал свою новеллу о Дон-Жуане, озаглавленную «Элексир долгой жизни». Под этой новеллой значится дата: Париж, октябрь 1830 года.

Как и Мериме, Бальзак отказывается от традиционного драматического построения. Он разрабатывает свой мотив в сжатой, новеллистической форме. Его Дон-Жуан не Тенорио и не Маранио, а Дельвидеро. Выбором фамилии, опять-таки подчеркивается, что Дон-Жуан не исключительная фигура, а бытовая.

Бальзак еще больше, чем Мериме, отказывается от традиционных элементов сюжета. Мериме сохраняет мотив с убийством отца одной из своих жертв, что является вариацией мотива Командора. Он сохраняет мотив мести: брат Фаусты преследует Дон-Жуана и готовится его убить. Эти преследования завершаются неудачно для преследователя. Мериме сохраняет также мотив раскаяния, хотя дает ему, как уже указано, иное разрешение. Бальзак полностью порывает с традиционной разработкой темы и ее традиционными персонажами, элементами и мотивами.

Молодой аристократ Дон-Жуан весело проводит свой зимний вечер в обществе Ферарского принца де-Эсте и семи куртизанок. Ему сообщают, что его отец, глубокий старик, умирает.

У постели умирающего Дон-Жуан стоит с сокрушенным видом. Он кричит: «О, если можно было бы вернуть вам жизнь, отдав вам часть моей» (*Oeuvres complètes de Honoré de Balzac*. 1927, т. XXX, стр. 375).

Старик ему отвечает, что нет нужды ему отказываться от своей молодой жизни. Имеется иное средство для prolongation жизни старика. Старик некогда вывез из Востока флакончик с чудесной жидкостью. Стоит только немедленно после его смерти натереть ему тело этой жидкостью, и он воскреснет.

Юноша думает, что это бред умирающего. Он успокаивает

вает отца заверениями, что тот будет всегда жить у него в сердце. Но этого юношу мало прельщает перспектива физического бессмертия отца, обладателя огромных сокровищ. Когда же отец подает ему чудодейственный флакон, Дон-Жуан поражает его в самое сердце замечанием: «Там так мало этой жидкости» (стр. 376).

Старик падает мертвый, потеряв вместе с жизнью свою последнюю иллюзию: «Ища убежища в сердце своего сына, он там нашел могилу более глубокую, чем ту, которую люди обычно готовят для своих покойников» (стр. 377).

Скептик Дон-Жуан спрятал чудодейственный флакон и остался дежурить у кровати покойника. Ночью он был встревожен пением петуха над кроватью покойника: то часы, обычно будившие старика, пропели три раза, как петух. Механизм старых часов оказался более верным при выполнении своих обязанностей, чем человек при выполнении своего долга: «Механизм состоял из дерева, пружины, веревок, тогда как Дон-Жуан имел механизм, присутствующий человеку и называемый сердцем» (стр. 377).

Дон-Жуан был выведен из своих размышлений о человеческой неверности шумом ворвавшихся сюда принца и семи куртизанок. Они пришли выразить Дон-Жуану свое соболезнование. Женщины опустили на колени и предали молитве. «Дон-Жуан не мог удержать свою дрожь, видя блеск, радость, смех, пение, молодость, красоту, всю олицетворенную жизнь, простершуюся перед смертью. Но в этой прекрасной Италии в ту пору дебош и религия так хорошо сливались, что религия там была дебошем, а дебош религией» (стр. 378).

Когда принц и куртизанки ушли, Дон-Жуан отослал слуг и решил испытать действие этой восточной жидкости. Он вытер ею глаз покойника, и глаз ожил. «Казалось, что сверкающий глаз желает броситься на Дон-Жуана. Этот глаз думал, обвинял, уговаривал, угрожал, рассуждал, говорил, кричал, кусал. Все человеческие страсти играли в нем. То была самая нежная мольба. Гнев короля, затем любовь молодой девушки, которая выпрашивает помилование у своих палачей; наконец, глубокий взгляд, который человек бросает на других людей, подымаясь на последние ступени эшафота» (стр. 380).

И хотя Дон-Жуан подумал, что это, может быть, отцеубийство, у него хватило силы вырвать этот оживший

глаз. «Другой на его месте ужаснулся бы содеянному, но этот молодой человек достаточно рано был возвращен нравами двора» (стр. 380).

Все почитали Дон-Жуана благочестивым сыном. Он поставил на могиле отца прекрасный памятник из белого мрамора, поручив это дело наиболее прославленным мастерам того времени. Он наследовал огромные богатства отца и стал скупым:

«Его глаз глубоко проник в основу социальной жизни и тем лучше охватил мир, что он видел его сквозь гроб. Он анализировал людей и обстоятельства, чтобы раз навсегда покончить с прошлым, представляемым историей, с настоящим, воплощенным в законе, с будущим, разоблаченным религией. Он взял душу и материю, подверг их испытанию и ничего там не обнаружил. И он стал тогда Дон-Жуаном.

Господин над всеми жизненными иллюзиями, он, молодой и красивый, бросился в жизнь, презирая мир, но господствуя над миром... Он всюду проходил как смерч, все пожирая, без всякой стыдливости... В женщине он любил только женщину... Когда его любовницы пользовались кроватью, чтобы подняться в небеса, опьяненные экстазом, Дон-Жуан следовал за ними с важностью, готовностью и искренностью немецкого студента. Но он говорил: «Я», когда его возлюбленная... говорила «Мы». Для Дон-Жуана мир был он»... (стр. 382—383).

И все это происходило не потому, что он по своей природе был таким безграничным эгоистом. Нет. Все это — результат его социального опыта:

«Чем больше он жил, тем больше он сомневался. Изучая людей, он часто догадывался, что смелость сродни страху, благоразумие — трусости, великодушие — лукавству, правосудие — преступлению, деликатность — глупости... Он заметил, что доподлинно честные, деликатные, справедливые, великодушные, благоразумные люди не пользуются никаким уважением среди людей».

Ему стало ясно, что все это не от бога:

«Он действительно стал типом Дон-Жуана Мольера, Фауста Гете, Манфреда Байрона, Мельмота Матюрена» (стр. 383).

Он над всем насмеялся и не постеснялся однажды сказать папе римскому, что он готов верить в бога, готов верить, что он сам когда-нибудь будет объявлен святым,

ибо, «если стало возможным, что вас избрали папой, тогда можно верить во все» (стр. 384).

Но этот циник и богохульник не умер в поединке с каменной статуей, как это утверждают некоторые; шестидесяти лет он женился. Жена родила ему сына. Сын получил хорошее религиозное воспитание. Был предан своему отцу. Но, наученный своим опытом, Дон-Жуан не решился довериться сыну и повторить таким образом ошибку отца своего на смертном одре.

В последнюю минуту перед своей кончиной он призвал к себе сына, вручил ему флакон с чудодейственной жидкостью и сказал ему, будто эту жидкость он получил некогда от папы римского, с которым он дружил. Если тотчас после его смерти омыть тело этой жидкостью, то ему будут прощены все его земные грехи.

Хитрость удалась. Сын рад был освободить отца от его грехов и раскрыть ему путь в рай. Он омыл голову покойника, и голова ожила. От испуга сын уронил флакон на пол, и флакон разбился. Тело осталось мертвым, голова жила. Дон-Жуан был объявлен церковью святым. Оправдалось предсказание папы, что Дон-Жуан некогда будет канонизирован. Тысячи людей собрались на его похороны и прославляли это чудо. Сам Дон-Жуан по дороге к могиле богохульски издевался над всем и всеми.

Дон-Жуан в интерпретации Бальзака — человек, богатый опытом Растиньяка и Рафаэля, Вотрена и Гобсека.

Он, как и они, знает, что сущность человека и человеческих отношений определяется формулой Гоббса: «Человек человеку — волк». Он, вероятно, мог бы повторить вслед за Гобсеком, что люди везде и всегда одинаковы. Их удел эксплуатировать или быть эксплуатируемыми; он предпочитает эксплуатировать. Он, как Вотрен, лишен каких бы то ни было иллюзий, знает мнимость всех столь пышно прославляемых ценностей и с цинизмом Вотрена мог бы сменить место в каторжной тюрьме на пост вершителя правосудия.

Но как раз потому, что Дон-Жуан Бальзака так сродни всем его замечательным социальным типам, в новелле «Элексир долгой жизни» так же срываются маски собственнического мира, так же обнажен цинизм и ложь этого мира, как и в его энциклопедии современного ему общества — «Человеческой комедии». Так легенда прошлых

веков послужила великому реалисту для разоблачения легенд, созданных буржуазным обществом.

Наблюдая издевательство воскресшей головы Дон-Жуана над прославляющей его святость толпой, пораженный этим зрелищем аббат восклицает: «Святой стал чортом» («Le saint fait le diable» (стр. 394). Дон-Жуан Бальзака вырастает в символ капитализма, который утвердился при помощи воспринятых народом великих идей XVIII века. С дьявольским цинизмом и бессердечием надругался над народом капитализм, когда набросил свой аркан на шею народа, используя эти же идеи.

Бальзак дал в Дон-Жуане воплощение цинизма буржуазного общества, Стендаль, который писал о Дон-Жуане в своем рассказе «Ченчи» в 1839 году и уже имел перед собой не только антифеодальные, но и основные антибуржуазные произведения о Дон-Жуане, утверждал, что мотив Дон-Жуана в литературе с самого начала был порождением буржуазного общества.

Дон-Жуан, писал Стендаль, был немислим в античном мире с его большими страстями свободных людей. Страстность Дон-Жуана никого из древних мыслителей и поэтов не поразила бы. Человек типа Дон-Жуана не привлек бы особенного внимания к себе и при Льве X, в среде Цезаря Борджо, где поведение Дон-Жуана воспринималось бы, как бытовое явление.

В Дон-Жуане увидели воплощение порока только после реформы Лютера, только в Испании и в Италии XVI и XVII веков. Люди были тогда во власти благочестия, боялись «греха» и видели величайшее наслаждение в том, чтобы согрешить и ждать божьего наказания, грешить, до забвения, а затем мучительно вымаливать прощение.

В этом истолковании генезиса Дон-Жуана сказался антикатолицизм Стендаля, его верность просветительским атеистическим идеям и материалистическому гедонизму XVIII века.

С другой стороны, в этом истолковании Дон-Жуана было также прославление людей сильных страстей в их противопоставлении расчетливому мещанину эпохи Реставрации и июльской монархии.

Стендаль прославляет не Дон-Жуана: Дон-Жуан—это в XVI—XVII веках своеобразная проекция католического сладострастника. Стендаль прославляет человека великих страстей и неустрашимой воли, который должен стать нормой.

В этом истолковании Дон-Жуана — своеобразная форма борьбы за освобождение человеческой личности от ярма буржуазного общества, которое убивает человеческую волю и нивелирует человеческую личность.

VIII

В теме Дон-Жуана с самого начала ее развития разрешалась проблема личности и общества, бунт личности против норм и догм порочного общества, которое стало источником его собственных пороков.

Интерес к образу Дон-Жуана в начале XIX века у современников Пушкина был вызван новым порабощением личности буржуазным обществом и бессильным бунтом этой личности против восторжествовавшего буржуазного порядка. Точно так же, как в основе образов Дон-Жуана XVII и XVIII веков — их антифеодалная направленность, в основе образов Дон-Жуана конца XVIII и первой половины XIX века — направленность антибуржуазная.

Те основные социально-исторические причины, которые диктовали современникам Пушкина — Гофману и Байрону, Мюссе и Мериме, Бальзаку и Стендалю их интерес к образу Дон-Жуана, заставили и Пушкина вернуться к этому образу.

Он знал, конечно, основные произведения о Дон-Жуане XVII и XVIII веков. Он знал также Дон-Жуана Мюцарта, Байрона. Он знал, надо думать, и Гофмана. Неизвестны ему были только разработки этой темы его французскими современниками: те писали или одновременно с Пушкиным или после Пушкина. Как же прозвучал голос Пушкина в этом общем хоре поэтов и писателей, в чем же заключалось то новое, своеобразное, исключительно оригинальное слово, которое Пушкин сказал о Дон-Жуане?

Кем был Дон-Жуан Пушкина? Вернулся ли Пушкин в разработке этого образа к дореволюционной традиции, к изобличительной традиции Мольера? Прославил ли Пушкин Дон-Жуана как одного из представителей обреченных на гибель титанов? Дал ли он лишь свою вариацию темы «сына века»? Или он вписал новую страницу в историю этого образа, принципиально отличную по своему содержанию от всего того, что на эту тему было создано до него?..

Н. А. Котляревский в свое время допускал, что «Пушкин не догадывался, с какими предшественниками он вступал в состязание» (Вступительная статья к «Каменному гостю». Пушкин, под редакцией С. А. Венгерова, том III, стр. 138).

Н. А. Котляревский при этом исходил из того, что «мы ничего не знаем, насколько подробно Пушкин был знаком с литературной историей легенды, которая ему вдруг так понравилась. Нет никаких указаний на какую-либо «работу» или подготовку поэта; какими материалами он располагал, когда брался продолжать дело, начатое другими, — мы не знаем... Разве только комедия Мольера «Le festin de pierre» хранилась со школьных лет в памяти поэта» (стр. 138).

Вот классический, весьма поучительный для всех буквоедов образец формального, бездушного академизма; если никакими способами не установлено точно, когда и при каких обстоятельствах Пушкин читал Тирсо-де-Молина, Гольдони или Дапонте, то можно предположить, что он не только их не читал, но и не догадывался о существовании их произведений о Дон-Жуане.

Мне думается, что каждый человек, чуждый подобной «академической» ограниченности, не потребует никаких доказательств того, что Пушкин, один из наиболее образованных людей своего времени, в достаточной степени знал эту литературу.

С другой стороны, если бы такие доказательства понадобились, то и в них недостатка нет. Известно, как Пушкин ценил «Дон-Жуана» Моцарта. Он писал: «Завистник, который мог освистать Дон-Жуана, мог отравить его творца». При такой оценке этого шедевра Моцарта Пушкин, конечно, прекрасно представлял себе, с кем он вступает в состязание, берясь за разработку Дон-Жуана.

Н. А. Котляревский считает дальше, что Пушкин не пошел в создании образа Дон-Жуана по пути своих современников, потому что, «когда Пушкин писал своего «Каменного гостя», кающийся Дон-Жуан и все Дон-Жуаны — искатели «идеала» были ему неизвестны, так как они появились на свет позже. Самому же Пушкину такая концепция не пришла в голову, вероятно, потому, что его драма, как мы знаем, возникла не на почве литературных изысканий, а была откликом живых чувств, которые с особой силой вдруг охватили душу поэта» (стр. 144—145).

Н. А. Котляревский тут опять-таки не прав и по существу, и со стороны фактической. Во-первых, в 1830 году, когда Пушкин писал «Каменного гостя», уже давно существовал Дон-Жуан Гофмана, где с наибольшей полнотой и глубиной был дан образ «искателя идеала любви». Во-вторых, Пушкин прекрасно знал литературу романтиков, в которой «идеал любви» вообще имел широкое распространение. Не надо было Пушкину специально заниматься литературными изысканиями для того, чтобы, задумавшись над темой о Дон-Жуане, вспомнить о популярном в те дни мотиве «идеала любви». Но допустим, что Пушкин действительно не знал про подобные концепции Дон-Жуана. Но тогда надо ответить на вопрос, почему Пушкину самому не могла прийти в голову эта концепция? Этот вопрос Котляревский обходит или отвечает на него явно неудовлетворительно.

Он сводит образ Дон-Жуана у Пушкина к его узколичным переживаниям, к его настроениям, связанным с предстоящей женитьбой. Котляревский вполне принимает утверждение И. Щеголева о параллелях «между творчеством и жизнью поэта». «Эти параллели... весьма правдоподобны и легко может быть, что даже оригиналом для Лепорелло, Инезы и Лауры служили живые лица, добрые знакомые Пушкина» (стр. 138).

Котляревский вполне допускает, что «накануне отречения от грехов юности поэт мог задуматься над тем, как легко прощутить истинную любовь, как легко погибнуть, идя старой дорогой, вместо того, чтобы быть счастливым в обладании святым и чистым сердцем» (стр. 138).

В этих «предсвадебных» настроениях Пушкина Котляревский находит ответ на вопрос, почему столь отличен Дон-Жуан Пушкина от своих предшественников: «Пред нами Дон-Жуан, но как он не похож на своих предков, коварных, хитрых обольстителей и вдобавок безбожников. Он совсем ручной, если так можно выразиться, но, несомненно, большой проказник».

Но дальше оказывается, что этот «ручной проказник» не кто иной, как сам Александр Сергеевич Пушкин, а Донна-Анна лишь его «поэтическая греза, а может быть и не греза, а живая женщина, пред которой, склонясь на колени и каюсь в былых прегрешениях, сам Пушкин в костюме Дон-Жуана говорил смиренно:

На совести моей усталой много зла,
Быть может, тяготее; но с тех пор,
Как вас увидел я, все изменилось:
Мне кажется, я весь переродился!
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

(Стр. 146)

Котляревский согласен с теми критиками, которые говорят, что «Каменный гость» — не подражание, что тип Дон-Жуана «создание Пушкина, — создание вполне оригинальное и лично ему принадлежащее». Но «лично ему принадлежащее» заключается в том, что «Каменный гость» — исповедь «совести усталой» Пушкина пред своей невестой, а «оригинальное» у Пушкина сводится лишь к тому, что он коварного обольстителя свел до степени ручного. Как мало тут оригинального и своеобразного! Как незначителен тогда, если верить Котляревскому, тот вклад, который Пушкин своим «Каменным гостем» сделал в мировую литературу о Дон-Жуане!

Можно было бы не тревожить память покойника, если бы с его оценкой «Каменного гостя» не перекликалась бы в одном весьма существенном пункте та интерпретация этого шедевра Пушкина, которая дана была Благим, несмотря на то, что он полемизирует с Котляревским по ряду других пунктов.

Свою концепцию «Каменного гостя» Д. Д. Благой дал в «Социологии творчества Пушкина». Д. Д. Благой многое переоценил за те десять лет, которые прошли с момента издания его книги. Но его концепция этого произведения Пушкина поныне находит сторонников, а между ними — такого авторитетного пушкиниста, как В. В. Вересаев.

В статье «Второклассный Дон-Жуан», опубликованной в юбилейные дни, В. В. Вересаев, ссылаясь на Д. Д. Благого, отстаивает основной тезис Благого в оценке «Каменного гостя». В. В. Вересаев цитирует следующие слова из работы Благого «Социология творчества Пушкина»: «Извращенное совсем на особый лад сладострастие Дон-Жуана — вот *то специфически новое, то свое* (курсив Д. Д. Благого. — И. Н.), что вносит Пушкин в мировой сюжет об испанском обольстителе».

В. В. Вересаев вполне согласен с этой оценкой Дон-Жуана. Правда, он считает необходимым отметить, что

Благой дает упрощенно социологическое объяснение того нового, что Пушкин, по его мнению, внес в образ Дон-Жуана. В. В. Вересаев отбрасывает это объяснение, но он солидаризируется с Д. Д. Благом по существу его характеристики Дон-Гуана: «Факт указан Благом верно; пушкинский Дон-Гуан полон совершенно упадочных настроений, резко отличающих его от здорово-чувственного образа других Дон-Жуанов!» («Красная новь», 1937, книга 1-я, стр. 178).

Я ниже вернусь к аргументации самого Вересаева. Обратимся раньше к Д. Д. Благому, которому принадлежит приоритет в этой трактовке Дон-Жуана.

Д. Д. Благой решительно отвергает все то, что было сказано о «Каменном госте» русской критикой до него: «В своих оценочных восприятиях пушкинской «маленькой трагедии» вся наша критика не выходила за пределы той патетической традиции, которая восходит еще к концу тридцатых годов — времени первого опубликования Каменного гостя — и принадлежит Белинскому.

«Суждение» Белинского о Каменном госте, по его собственным словам, состоит из одних «звучков, восклицаний, междометий» — выражений «невыносимого восторга» перед «перлом созданий Пушкина, богатейшим, роскошнейшим алмазом в его поэтическом венке» (стр. 214).

Д. Д. Благой отвергает эти суждения Белинского, как бессодержательную патетику, и с прискорбием констатирует, что со времен Белинского изучение Каменного гостя мало подвинулось вперед. Он противопоставляет «невыносимому восторгу» Белинского свою «резвую» оценку, базирующуюся, очевидно, на «ума холодных наблюдений».

К чему же сводятся эти наблюдения, которые так прельстили В. В. Вересаева, что ради них он готов даже пройти мимо «упрощенно социологического объяснения» Благого?

«Каменный гость» — это «кладбищенское» произведение. Все романтические встречи Дон-Жуана происходят или на кладбище, или в присутствии покойника: «В третьей сцене этот кладбищенский роман, роман «при гробе» развертывается с полной силой... Приглашение Командора вытекает не из чего иного, как из особого извращенного характера сладострастия Гуана, ведущего свои романы на кладбище, находящего «дикую приятность» в «посинелых

губах» своей возлюбленной. Это специфическое сладострастие является той основой, на которой вырастает жуткое приглашение им Командора» (стр. 224—226).

Одним словом, как литературный жанр, «Каменный гость» является лишь несколько запоздалой вариацией кладбищенской поэзии. Но у самого Пушкина эта вариация не случайная. Она определяет собой «целый круг произведений болдинского творчества (любовная лирика, Осень, Русалка), окрашенных влюбленностью в ущерб, в увядание, неодолимым влечением к ушедшей мертвой красоте. Тот же мотив любви «при гробе» на краю смертной бездны, даже с еще большей заостренностью, звучит в последней из четырех болдинских маленьких трагедий, — «Пире во время чумы». Здесь не только любовь перед лицом смерти, но и любовь, которая несет в себе смерть, сама является смертью» (стр. 226—227).

Однако Д. Д. Благой далек от непризнания Пушкина, от сведения «целого круга произведений болдинского творчества», в том числе и «Каменного гостя», лишь к повторам пройденных европейской поэзией этапов. Пушкин сказал новое слово этим и подобными ему произведениями: «Пушкин предвосхищает самые острые формы европейского декадентства, имевшего возникнуть несколько десятилетий спустя» (стр. 95).

Кладбищенский жанр углублен упадочными настроениями, характерными для модернистов конца XIX века. Отсюда вся эта болезненная извращенность Дон-Гуана, которую Д. Д. Благой считает основной чертой образа.

Свой тезис о кладбищенски извращенном сладострастии Дон-Гуана Благой аргументирует тем, что встречи со своими возлюбленными у Дон-Гуана происходят на кладбище: на кладбище он вспоминает об Инезе, на кладбище знакомится с Донной-Анной.

Но Благой или не учел или неверно осмыслил ряд фактов.

Дон-Гуану нужно дождаться ночи, чтобы войти в Мадрид. Он останавливается у ворот Мадрида, прячется там в Антоньевом монастыре, который он знает по своим старым встречам с Инезой. Здесь, у монастыря, на месте их бывших встреч, он, естественно, вспоминает о ней.

В Испании редкий монастырь не представляет в то же время кладбища, и совершенно естественно, что и здесь поблизости кладбище.

Надо еще учесть следующее: встреча с Командором у ряда авторов, писавших о Дон-Жуане, возникает внезапно как *deus ex machina*. Так, у Мольера Дон-Жуан совершенно случайно попадает в то место, где находится гробница Командора. Приход к этому месту ничем не мотивируется. Да и у Моцарта — Дапонте встреча с Командором в данном месте, при данных обстоятельствах не мотивирована.

Иное дело у Пушкина. Первый раз Дон-Гуан приезжает в Антоньев монастырь потому, что это место ему знакомо по былым встречам с Инезой. Далее, прячась после убийства Дон-Карлоса, он ищет убежища на кладбище Антоньева монастыря для того, чтобы иметь возможность видеть «каждый день прелестную вдову». Кладбище, как известно, неизменно встречается во всех произведениях о Дон-Жуане. Пушкин только с большей реалистической правдивостью «обыграл», современным термином выражаясь, мотив кладбища. Встречи с Донной-Анной на кладбище у гробницы Командора делают естественным последующее столкновение Дон-Гуана со статуей.

Благой всего этого не учитывает.

По мнению Благого, приглашение Дон-Гуаном Командора необходимо для полноты раскрытия кладбищенски извращенных наклонностей Дон-Гуана. Когда Донна-Анна назначает ему свидание не на кладбище, а у себя дома, Дон-Гуан, раздосадованный тем, что ему «не удастся довести до конца свой роман с Донной-Анной здесь, «при мертвом, при этом гробе» — на кладбище, приводит мертвого в дом к своей возлюбленной» (стр. 226).

Внешне эта аргументация выглядит весьма убедительно, но Благой при этом допускает совсем элементарную логическую ошибку. Из рассуждения его следует, будто Дон-Гуан, приглашая Командора, верил в его приход. Но ведь ни в одном произведении о Дон-Жуане, где наличествует мотив приглашения Командора, Дон-Жуан не допускает какой бы то ни было мысли о возможности его прихода. Безбожие, неверие Дон-Жуана в какие бы то ни было потусторонние силы является его основным качеством. Вне безбожия Дон-Гуан, ставящий превыше всего свои земные наслаждения, немислим. В этом плане Пушкин не новатор. Его Дон-Жуан такой же убежденный безбожник, не допускающий ничего потустороннего, как

все его предтечи. Когда Лепорелло говорит Дон-Гуану, что статуя кланяется, Дон-Гуан смеется над ним:

Какой ты вздор несешь!

Стало быть, утверждение, что в приглашении Командора — вершина извращенности Дон-Гуана, основано на игнорировании самой природы Дон-Жуана, всего его характера безбожника-гедониста. Для Благого, как и для Вересаева, упадочный характер Дон-Гуана связан со всем настроением Пушкина в болдинскую осень. Но как могли такие знатоки жизни и творчества Пушкина, как Благой и Вересаев, упустить при этом тот факт, что в дни, когда Пушкин в Болдине писал «Каменного гостя», он создал восьмую главу Онегина, которая содержит последнюю встречу Онегина с Татьяной. Из этой главы, как известно, никак не вычитаешь упадочных настроений, ее никак не включишь в кладбищенскую поэзию и никак ее не сроднишь с Бодлером, мотивы которого и Благой, и Вересаев так тщетно стараются найти у Пушкина.

Таким же образом тот комплекс пушкинских переживаний, который чудится Благому, никак не вяжется ни с написанными в ту же осень «Повестями Белкина», ни с трагедией «Моцарт и Сальери», хотя там наличествует смерть и отравление.

Благой третирующе отнесся к восторгам Белинского и не заметил его ежатых, полных глубокого содержания и смысла характеристик женских образов «Каменного гостя». Он не дал себе труда подумать об основном тезисе Белинского — об его оценке Дон-Гуана, как природы здоровой, что исключает все те кладбищенские извращенности, которые мерещатся Благому.

Благой жалуется на то, что «со времен Белинского изучение «Каменного гостя» мало подвинулось вперед». Но если продвинуть вперед изучение этого шедевра Пушкина, как и всего цикла болдинских произведений, — значит найти в них предвосхищение декадентства, то это продвижение состоялось уже до Благого. Сам Благой вспоминает, как еще в конце прошлого века поэты-декаденты сделали заявку на место законнейших наследников Пушкина. Благой цитирует Владислава Ходасевича, который пишет об отрывке из «Русалки» примерно так, как сам Благой пишет о Дон-Жуане. Владислав Ходасевич «отмечает», что в этом отрывке содержится «соблазни-

тельное ощущение мертвой, как живой, ощущение горькое и сладостное» (стр. 209).

«Открытию» Д. Д. Благого, которое является по существу вариацией декадентской критики Пушкина, аплодирует В. В. Вересаев. Вересаев отбрасывает при этом те «социологические» объяснения, которые Благой предлагает, и заменяет их «философско-психологическими». Вересаев пишет: «Поэзия Пушкина — это, поистине, самые высокие вершины душевного благородства, целомудренной чистоты и светлой ясности духа. Однако в черновиках Пушкина, в набросках его первоначальных замыслов мы иногда наталкиваемся на странные низины, совершенно неожиданные для Пушкина и говорящие, что первоначальные его настроения, соответствующие начальным стадиям творчества, не бывали лишены настроений глубоко упадочного характера» (стр. 176).

Первоначально, полагает Вересаев, и в Дон-Гуане дан был бодлеровский образ. Дон-Гуана «неодолимо тянет все время к такой любви, которая соприкасается со смертью, с умиранием, с болезненным увяданием; именно в такой любви для него заключено особое сладострастие» (стр. 177). В этом сказывается подверженность поэта мрачным, упадочным настроениям, которые коренятся «и в самой натуре поэта, и в тяжелых условиях его жизни» (стр. 176). Но Пушкин преодолевает эти настроения, поднимается на «самые высокие вершины душевного благородства» и к концу развенчивает Дон-Гуана. «Пушкинский Дон-Гуан полон совершенно упадочных настроений, резко отличающих его от здорово-чувственного образа других Донжуанов. И Пушкин тонко, без всяких подчеркиваний, как всегда у него, разоблачает жалкую сущность своего Дон-Гуана в заключительной сцене, смехотворном его конце, лишенном и тени героизма» (стр. 178).

Для доказательства своего тезиса Вересаев сопоставляет финальную встречу Дон-Жуана с Командором у Моцарта и Пушкина. Вересаев вспоминает, как он слышал Дон-Жуана «в великолепном исполнении Баттистини». Но, процитировав Пушкина до конца, Вересаев почему-то оборвал цитату из Моцарта — Дапonte на отказе Дон-Жуана покаяться и дальше заключает: «В смерти своей Дон-Жуан высоко подымается над прожитой жизнью — не покаянием, а бесстрашно гордым отказом от покаяния».

Не в пример Дон-Жуану Моцарта Дон-Гуан у Пушкина ведет себя в этой сцене, по мнению Вересаева, как испуганный напакостивший щенок.

В действительности же все у Пушкина и у Моцарта происходит совсем не так, как это представляет нам Вересаев.

У Моцарта Командор после троекратного отказа Дон-Жуана покаяться восклицает: «Ах, срок уже прошел». Удар грома. Командор выпускает руку Дон-Жуана... Дон-Жуан, шатаясь, направляется к авансцене и взывает:

Страх, мне досель неведомый,
Всю проникает грудь мою!
Кругом сверкают молнии,
Подземный гром гремит!

Хор духов (*под землей*).

Небо твои злодейства
Грозной рукой казнит!

Дон - Жуан.

Все сердце разрывается!
Рассудок мой теряется!
Нигде уж нет спасенья, —
Все гибнет, все горит!

Лепорелло.

Как он дрожит и бьется,
Как в ужасе трясется!
И плачет он, и стонет...
Страшный, ужасный вид!

Хор духов (*под землей*).

Небо твои злодейства
Грозной рукой казнит!
Молния и удар грома.

Дон - Жуан.

Ах!..

(Падает бездыханный на землю. Из-под земли вырывается столб пламени, и труп Дон-Жуана исчезает в бездне.)

Лепорелло (*в ужасе, падая на колени*).

Ах!..

Стало быть, и у Моцарта Дон-Жуан, отвергая покаяние, предается чувству отчаяния. Им овладевает страх, он кричит и плачет, по свидетельству Лепорелло. Все это,

однако, отнюдь не делает его фигуру менее значительной и трагической.

Вересаев прошел мимо финала оперы у Моцарта. Если же сопоставить этот финал с финалом «Каменного гостя», то сравнение Дон-Гуана Пушкина с Дон-Жуаном Моцарта окажется уже не столь невыгодным для Дон-Гуана.

Пушкин дает своего «Каменного гостя» в реалистически жизненных тонах, в тонах глубоко жизненной правды, что в свое время отметил Белинский. Если это учесть, тогда станет ясной вся несуразность утверждения Вересаева, что Дон-Гуан выступает, как испуганный напакотивший щенок...

Дон-Гуан Пушкина — человек неверующий. Никогда ему на ум не могла прийти мысль о том, что его озорная выходка на кладбище может иметь какие-нибудь последствия. Об этой выходке он и не вспоминал, находясь у Донны-Анны. От нее он уходит счастливый и растроганный и у дверей встречает статую. У него вырывается крик изумления и ужаса. Вспомним, что и у Моцарта при появлении Командора Дон-Жуан, пораженный, роняет канделябр и стоит несколько мгновений, как окаменелый, и лишь потом, придя в себя, говорит: «Я никогда не верил».

Стало быть, своим возгласом: «А!..» Дон-Гуан отнюдь еще не превращается в «испуганного щенка». Но что происходит дальше?

«Входит статуя Командора. Донна-Анна падает».

Статуя говорит: «Я на зов явился». Дон-Гуан, не обращая внимания на статую, бросается на помощь к Донне-Анне: «О боже! Донна-Анна!» Статуя останавливает окриком: «Брось ее, всё кончено!» и заканчивает издевкой над Дон-Гуаном: «Дрожишь ты, Дон-Гуан?» Дон-Гуан смело принимает этот вызов. Он находит в себе мужество спокойно, с достоинством ответить: «Я! Нет! Я звал тебя и рад, что вижу». Затем статуя обращается к Дон-Гуану со словами: «Дай руку». Дон-Гуан столь же спокойно протягивает ее: «Вот она...» и лишь, почувствовав «пожатые каменной десницы», он в предсмертной агонии взывает:

Оставь меня, пусти, пусти мне руку...
Я гибну — кончено. — О, Донна-Анна!..

В этих словах не больше страха и отчаяния и не меньше сознания конечной слабости и конечного ничтожества

человека, чем в приведенных последних возгласах плачущего Дон-Жуана Моцарта.

Непонятно, как можно, видя в Дон-Жуане Моцарта «титана, достойного стать рядом с героями античной трагедии», притти к выводу, что Дон-Гуан Пушкина — испуганный напакостивший щенок».

Непонятно, как можно в сцене гибели Дон-Гуана у Пушкина, которая так сродни сцене гибели Дон-Жуана Моцарта, видеть «смехотворный конец, лишенный тени героизма».

В. В. Вересаев пытается подкрепить свое мнение о Дон-Гуане ссылкой на самого Пушкина. Вересаев пишет: «У Пушкина есть стихотворение «Родословная моего героя». Действующим лицом его является мелкий чиновник в чине коллежского регистратора. Воображая себе усмешку критика по поводу такого незавидного героя, Пушкин возражает:

Я в том стою — имел я право
Избрать соседа моего
В герои повести смиренной,
Хоть человек он не военный,
Не второклассный Дон-Жуан,
Не демон, даже не цыган...

Пушкин перечисляет здесь прежних своих романтических героев и к Дон-Жуану прибавляет определение «второклассный». Это ясно показывает, как расценивал сам Пушкин «класс» своего Дон-Гуана» (стр. 178).

Вересаев здесь не уловил смысла иронии Пушкина. Вересаев полагает, что «Пушкин перечисляет здесь прежних своих романтических героев», но ведь «Каменный гость» не является романтическим произведением, это шедевр реализма Пушкина. Во-вторых, Пушкин в словах «не военный, не второклассный Дон-Жуан, не демон, даже не цыган» дает перечисление не своих героев, а модных образов той литературы, против которой он в данном случае выступал. Он не только романтическим, но и реалистическим образом, образом военных и светских второклассных Дон-Жуанов противопоставляет образ забитого маленького человека. Слова «второклассный Дон-Жуан» имели двойной смысл: это великосветский ловелас, чуждый титаническим страстям легендарного Дон-Жуана, который никак не является героем, пригодным для единоборства с Командором.

В цитированных Вересаевым строках из «Родословной

моего героя» заключается ирония по адресу ходячих литературных персонажей, провозглашение своего права на изображение мелкого человека, но никак не избличение Дон-Гуана. К Дон-Гуану, к «Каменному гостю» эти строки-никакого отношения не имеют. «Каменный гость» никак в творчестве Пушкина не противостоит «Родословной моего героя», а является произведением того же реалистического характера, — произведением, основной чертой которого является правдивость и человечность.

Путь Пушкина из своих «низин» на «самые высокие вершины душевного благородства, целомудренной чистоты и светлой ясности духа» был иной, а не указанный Вересаевым. «Каменный гость» — демонстрация этой светлой ясности духа. Но эта светлая ясность духа заключается здесь отнюдь не в показе Дон-Гуана в виде испуганного напакотившего щенка.

Отвернувшись от Белинского и последовав за Благим, Вересаев не заметил, что и говорит-то он в последнем счете совсем не то, что Благой: Благой проводит знак равенства между измышленными им кладбищенскими вкусами Дон-Гуана и мрачными настроениями самого Пушкина, охваченного «неодолимым влечением к ушедшей мертвой красоте» (стр. 227). Солидаризируясь с характеристикой, данной Дон-Гуану Благим, Вересаев считает, что Пушкин лишь «разоблачает жалкую сущность своего Дон-Гуана» и тем самым подымается до «самых высоких вершин душевного благородства».

Но Благой при этом последователен, а Вересаев не сводит концов с концами. Благой рассуждает примерно так: да, Пушкин действительно был во власти бодлеровских настроений, ибо его класс был на ущербе, и он это очень тревожно переживал.

Иное дело — Вересаев. Вересаеву достаточно известно, что хотя Пушкин и не слышал Баттистини, но с «Дон-Жуаном» Моцарта был знаком и очень высоко ценил его. Не может же перед Вересаевым не стать вопрос, почему Пушкин, имея перед глазами «первоклассного» Дон-Жуана Моцарта, вдруг сам занялся второклассным Дон-Жуаном?

У Вересаева на это есть свой ответ:

Видите ли, у Пушкина бывали бодлеровские настроения, он их доверял только своим черновикам и писал тогда, как «это очень тонко указано Д. Д. Благим», лю-

дей с «извращенным совсем на особый лад сладострастием»: Дон-Гуана, Клеопатру. С точки зрения художественного мастерства, то были замечательные произведения. Но светлый гений Пушкина не позволял ему их публиковать. Он оставлял их в черновиках, пока бодлеровские настроения не сменялись «ясностью духа». Тогда он заканчивал произведение разоблачением своих извращенных персонажей.

Когда он писал Клеопатру, он не нашел «разрешения своим упадочным настроениям» (стр. 177), поэтому «Египетские ночи» и остались в таком виде, что своим содержанием приводят в восторг декадентов.

Когда он писал «Дон-Жуана», он нашел «разрешение своим упадочным настроениям» и разоблачил сущность Дон-Гуана, заставив его к концу отпраздновать труса.

Приходится только удивляться, как Вересаев, сам художник и прекрасный знаток истории литературы, мог не заметить, куда ведет его разрыв с Белинским. К сожалению, этот «блок» Вересаева с Благим давно подготавливался. Вересаев задолго до Благого находил у Пушкина «упаднические настроения». Благой за эти находки тогда так же аплодировал Вересаеву, как Вересаев сейчас приветствует Благого за его оценку Дон-Гуана. Благой тогда с большим удовлетворением цитировал слова Вересаева о том, что у Пушкина «до жути странные, совершенно некрофильские настроения...» или «совершенно бодлеровские настроения». Сейчас Вересаев, следуя за Благим, прибавляет к этой бодлеровской коллекции Пушкина образ Дон-Гуана и тешитя несуществующим разоблачением этого образа.

Не потому ли Вересаев придал такое значение мнимому пушкинскому разоблачению, так ухватился за эту соломинку, что иначе ему пришлось бы принять социологические выводы Благого?

Вересаев одобрил «надстройку», созданную Благим, и отверг тот «базис», который Благой подвел под свою надстройку. Надстройка Вересаева повисла в воздухе. Мне думается, что надо отвергнуть как «надстройку», так и «базис», которые Благой нам предлагает. Надо вернуться к Белинскому, и тогда мы поймем Пушкина. И нам станет ясно, каким огромным вкладом в мировую литературу о Дон-Жуане явился «Каменный гость» Пушкина.

В чем же основное новое качество, которое отличает

«Каменного гостя» от всех пушкинских произведений о Дон-Жуане?

Это — отсутствие тенденциозности, это — жизненная правдивость.

Значит ли это, что «Каменный гость» лишен идеи? Нет, в этом произведении глубокая идея, — о ее содержании скажу ниже.

Под словами «отсутствие тенденциозности» я, в данном случае, подразумеваю отсутствие обнаженного социального обличения, какое было присуще произведениям типа «Дон-Жуана» Мольера, с другой стороны, отсутствие гофмановской апологетики, утверждения Дон-Жуана, как натуры демонической, тоскующей о божественно-абсолютном.

Дон-Гуан Пушкина — живой человек, с живыми человеческими страстями, — яркая, красочная натура своей эпохи.

Реализм и правдивость отличают не только Дон-Гуана, но и все образы, все ситуации трагедии.

Возьмем третьестепенную фигуру — монаха. Он не святоша и не прикрытый рясой греховодник. Он скромный, сдержанный служитель церкви и в то же время простой, лишенный ложного жеманства человек, чувствующий красоту жизни. На вопрос Дон-Гуана:

Что за странная вдова!
И не дурна? —

монах отвечает:

Мы красотой женской,
Отшельники, прельщаться не должны,
Но лгать грешно: не может и угодник
В ее красе чудесной не сознаться.

Затем, когда Дон-Гуан, узнав от него, что Донна-Анна с мужчинами не разговаривает, спрашивает его: «А с вами, мой отец?», монах со сдержанным достоинством отвечает:

Со мной иное дело: я монах.

В избалованных антифеодальных драмах о Дон-Жуане, скажем у Мольера, среди действующих лиц нет представителей церкви. Но у Мольера за сценой чувствуется их присутствие. Они — та готовая маска, которую Дон-Жуан присваивает, решив прикрыться ханжеством.

Много позже Пушкина Алексей Толстой ввел в свою драму «Дон-Жуан» служителей церкви. Там хор прославляет высокие нравственные идеи, которые автор думал положить в основу своего произведения.

Для Пушкина монах — живой человек — и только. Пред ним обаятельная женская красота. Он не может не заметить ее и не станет этого отрицать. Но эта красота не толкает его на «грех». Он помнит свой монашеский обет.

Перехожу к другому, более сложному образу, традиционному в разработке сюжета «Дон-Жуана» — к образу слуги Дон-Жуана.

Лепорелло не хитрый и лукавый лакей, готовый на любую бесчестную проделку. С другой стороны, он не изобличитель низости и подлости своего хозяина, как Станарель Мольера. Он скорее — преданный оруженосец. Ему в основном по душе образ жизни хозяина. Жизнь без авантюр была бы ему скучна. Но он лишь несколько более трезво и практически, более осторожно относится к жизни. Он не чужд и иронии по отношению к хозяину. В этой иронии горечь: на его долю выпадает не участие в радостях жизни своего хозяина, а те тяготы, которые связаны с его проделками. Эти тяготы жизни делают его более практичным: будучи выслан из Мадрида королем, Дон-Гуан хочет пробраться в город, надеясь быть при этом неузнанным, «усы плащом закрыв, а брови шляпой». Лепорелло иронизирует над наивной маскировкой Дон-Гуана:

Да, Дон-Гуан мудрено признать!
Таких, как он, такая бездна.

Когда беспечный Дон-Гуан его спрашивает:

Да кто ж меня узнает? —

у Лепорелло прорывается его плебейско-пренебрежительное отношение к донгуановской братии, ведущей такой же образ жизни, как и Дон-Гуан, и ко всем тем, кто причастен был к проделкам Дон-Гуана:

Первый сторож,
Гуляка, или пьяный музыкант,
Иль свой же брат, нахальный кавалер,
Со шпагою под мышкой и в плаще.

Та же легкая ирония проскальзывает у Лепорелло по поводу любовных историй Дон-Гуана. Дон-Гуан с гру-

стью вспоминает «бедную Инезу». От воспоминаний о покойнице он переходит к восхищению живой Лаурой, к которой спешит отправиться. Лепорелло с привычной для него сдержанной иронией говорит Дон-Гуану:

Ну, развеселились мы.
Недолго нас покойницы тревожат.

Ирония по отношению к образу жизни Дон-Гуана в значительной степени продиктована тем, что этот образ жизни — источник тревог и забот Лепорелло. Дон-Гуан спрашивает его, узнает ли он, где они находятся. Лепорелло отвечает:

Как не узнать: Антоњев монастырь
Мне памятен. Езжали вы сюда.
А лошадей держал я в этой роще.
Проклятая, признаться, должность!..

Лепорелло с горестной иронией заканчивает:

Вы
Приятнее здесь время проводили,
Чем я, поверьте.

Поэтому Лепорелло с такой практической осторожностью советует Дон-Гуану:

Сидели бы спокойно там.

Но Дон-Гуан не слушается его совета, — тогда он не прочь последовать за хозяином и участвовать в его проделках.

Лепорелло — не подневольный, изнывающий под тяжестью хозяйского гнета слуга. Он — не изобличитель, но и не хитрый, подлый лакей. Он — здоровый человек из народа, с живым чувством юмора и с критическим отношением к проказам барина. Он признает эту жизнь как норму, не ждет перемен и не борется за них. Так, — думает он, — было от века и так будет впредь. Он считает эту жизнь неизменной, но далек от того, чтобы признать ее святой и идеальной. Отсюда его тонкая ирония. Она никогда не перейдет в саркастическое возмущение или в сатирическое обличение, которые столь характерны для многих образов слуг антифеодальной литературы.

Но больше всего сказывается то новое, что вносит «Каменный гость» в литературу о Дон-Жуане, — в женских образах.

Каждая из женщин — характерная индивидуальность.

своеобразная личность, со своей особой судьбой и со своим особым обаянием.

Ни одна из них не может быть предметом только легкой интриги. Каждая достойна глубокого и сильного чувства. У каждой своя горестная судьба.

«У бедной Инезы» муж был «негодяй суровый»¹. Эти слова Дон-Гуана, как и его сожаление, что он поздно узнал про обращение с ней мужа, вскрывают причины того, почему «голос у ней был тих и слаб — как у больной», почему был у нее «печальный взор и помертвелые губы». Пушкин дает портрет исстрадавшейся женщины. Боль и страдание светятся в ее глазах. В ее взгляде та затаенная скорбь, которая делает ее истинно прекрасной: «...такого взгляда уж никогда я не встречал...» — говорит Дон-Гуан. Он никогда не встречал столь исстрадавшейся женщины.

Благой и Вересаев считают, что портрет Инезы свидетельствует об извращенных наклонностях Дон-Гуана. Между тем этот портрет женщины, которая молчаливо, затаив в себе свою обиду, переносит свои страдания, говорит лишь об особенностях чувства Дон-Гуана к ней: оно питается состраданием. Поэтому Дон-Гуан завершает свой рассказ о ней сожалением, что поздно узнал про ее обиды и не успел заступиться.

Лаура — женщина другого типа. Она — беззаботна. Она не знала еще глубоких страданий. Она, вероятно, более уступчива в любви, чем Инеза, за которой Дон-Гуан три месяца ухаживал — срок непривычно долгий для него. Но она не только молодая женщина, которая упивается своей красотой, своей молодостью и своим успехом. Она — одаренная женщина. В ее уста Пушкин вкладывает слова, в которых дана изумительная формула проникновенного актерского творчества. Оно заключается не в ~~идеальной~~ вильной читке авторского текста, не в рабском следовании за суфлером, а в творческом воссоздании переживаний, о которых этот текст говорит. Когда ее гость восторгается тем, с каким искусством она в тот вечер пела, с каким

¹ В некоторых изданиях, как, например, в издании «Академии», продолжают печатать вместо «Муж у нее был негодяй суровый» — «А муж ее был негодяй суровый». Это искажает смысл. Слова: «Муж у нее был негодяй суровый» указывают на причину ее болезненности; между тем при чтении: «А муж и т. д.» — это является лишь еще одним обстоятельством ее жизни, притом рассказанным без всякой связи с предыдущим.

совершенством играла свою роль, Лаура сама ему объясняет, в чем сила ее творчества. Она говорит:

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движение, слово,
Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Как не похожи обе эти женщины — Инеза и Лаура — на традиционные «жертвы» Дон-Жуана, на обманутых светских женщин, наивных поселянок или, в лучшем случае, на послушных, готовых с рабской покорностью следовать за своими мужьями жен.

С другой стороны, отношения к ним пушкинского Дон-Гуана несколько отличны от отношений всех Дон-Жуанов, включая и байроновского, к своим женщинам.

Во всех основных произведениях о Дон-Жуане до Пушкина этот герой стремится к женщине до момента обладания ею; затем он покидает и забывает ее. Его тревожат лишь преследования за ее поруганную честь. Даже Дон-Жуан Байрона обычно легко забывает своих прежних возлюбленных.

Иное дело Дон-Гуан Пушкина. Он не считает нужным хранить верность своим возлюбленным, но долго их помнит и с радостью при случае возвращается к ним. Дон-Гуан с печальной взволнованностью вспоминает Инезу, очутившись у Антониева монастыря, где он, бывало, встречался с ней:

Бедная Инеза!
Ее уж нет! Как я любил ее!

Слова: «Как я любил ее» ни один Дон-Жуан до Пушкина никогда не говорил ни об одной женщине.

С такой же взволнованностью Дон-Гуан, едва пробравшись в Мадрид, спешит встретиться с Лаурой. Лепорелло, зная, как Дон-Гуан помнит своих прежних возлюбленных и как он хочет сызнова встретиться с ними, спрашивает его:

Теперь которую в Мадриде
Отыскивать мы будем?

Любой Дон-Жуан посмеялся бы над предположением, будто он намерен искать новых встреч со своими прежними красотками. Дон-Гуан же в ответ на этот вопрос с нетерпеливой взволнованностью восклицает:

О, Лауру!

Я прямо к ней бегу являться.

Лепорелло.

Дело.

Дон-Гуан.

К ней прямо в дверь — а если кто-нибудь
Уж у нее — прошу в окно прыгнуть.

Лаура говорит о нем своим гостям:

Мой верный друг, мой ветреный любовник.

В этих словах то новое глубокое человеческое качество, которое отличает Дон-Гуана от его предшественников.

Он не только ветреный любовник, он верный друг — качество, неведомое ни одному из прежних Дон-Жуанов. В его отношении к женщине есть чувство преданности, чувство дружбы, чувство душевного единения с ней и даже равенства. Дон-Гуан спрашивает Лауру:

Лаура, и давно его ты любишь?

Лаура.

Кого? ты видно бредишь.

Дон-Гуан.

А признайся:

А сколько раз ты изменяла мне
В моем отсутствии?

Лаура.

А ты, повеса?

Дон-Гуан признает право Лауры на такой контр-удар. Весь этот диалог — свидетельство их равенства, признаваемого Дон-Гуаном.

Лаура вспоминает о Дон-Гуане не только как о любовнике, не только как о дерзком и неустрашимом испанском кавалере, который неизменно торжествовал победы над своими соперниками. Она вспоминает о нем и как о творце, который помогал ей в ее искусстве.

Лаура исполняет арию, которая приводит в восторг ее гостей и вызывает у первого из них слова:

Благодарим, волшебница. Ты сердце
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни

Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия... взгляни:
Сам Карлос тронут, твой угрюмый гость.

Но слова для этой музыки, которая из «наслаждений жизни одной любви... уступает», написаны для Лауры Дон-Гуаном, ее верным другом. Да и она для Дон-Гуана не только любовница, не только еще один номер в его списке. Она — иная. В словах: «Друг ты мой!» — признание большой человечности в отношении Дон-Гуана к ней. А если сопоставить все это с воспоминаниями Дон-Гуана об умершей Инезе, то надо сказать, что та же человечность характеризует отношение Дон-Гуана не только к Лауре, но и к другим женщинам, с которыми он встречался. Вспомним его скорбные слова по поводу того, что он поздно узнал об обидах Инезы: за этими словами таится готовность защитить ее, отомстить обидчику.

Для нас становится ясным, что, подходя к любой женщине прежде всего как ветреный любовник, Дон-Гуан мог стать для каждой из них верным другом.

А этого ни одна из женщин ни об одном из допущенных Дон-Жуанов сказать не могла бы.

Возможно, что именно та теплота и лиричность, с которыми Дон-Гуан вспоминает о женщине, заставляют Лепорелло ограничиться лишь иронией и мягкой улыбкой по адресу Дон-Гуана: сарказм, которым проникнуты речи большинства слуг Дон-Жуанов о распутстве их хозяев, был бы здесь неуместен. Те Дон-Жуаны всегда были ветренными любовниками, но никогда не были верными друзьями. Наоборот, их отношение к женщине чаще всего характеризовалось жестоким цинизмом — и только.

Вторая сцена «Каменного гостя», сцена встречи Дон-Гуана с Лаурой, от начала до конца неверно интерпретирована Д. Д. Благим. Делая Пушкина предтечей декадентов, Д. Д. Благой, в соответствии с этим, модернизирует Дон-Гуана, приписывает ему переживания героя романа Пшибышевского. Благой забывает конкретно-историческую обстановку Испании изображаемой Пушкиным эпохи, с другой стороны, — он забывает о нравах современной Пушкину аристократической молодежи двадцатых — тридцатых годов прошлого века.

Дуэли были в те времена, когда на Западе оформлялась легенда о Дон-Жуане, совершенно бытовым явлением. Мериме в своей «Хронике Карла XII» справедливо

утверждает, что количество убийств, совершенных французскими и испанскими аристократами на дуэлях, приближалось к количеству убитых на войне. Дуэлянт оставлял родственников оплакивать погибшего, а сам спешил на свидание к возлюбленной, из-за которой он сражался на дуэли. Почти в любой драме о Дон-Жуане мы читаем о том, как Дон-Жуан пробирается к возлюбленной, как убивает старика-отца Донны-Анны и, укрывшись от своих преследователей, тут же затевает новую любовную интригу. В любом рассказе о Дон-Жуане он является убийцей нескольких человек. Ни один из Дон-Жуанов не испытывает угрызений совести по поводу пролитой крови, и никто из окружающих не ставит этого ему в упрек. Окружающие осуждают его распутство, его безбожие, но не его убийства. Это — быт. Тот, кто убил наибольшее количество людей на дуэли, тот в большем почете. Молодые люди ему завидуют, женщины его обожают. Можно привести множество подобных примеров из жизни средневековой европейской аристократии. Никто из авторов хроник, да и никто из среды изображаемого героя не видит в этом проявление каких-то извращенных наклонностей. Так люди жили. Это было в обычаях рыцарской аристократии.

Если все это учесть, тогда станет ясным, до какой степени неверна оценка Благим второй сцены, сцены встречи Дон-Гуана с Лаурой.

Благой пишет: «Дон-Гуану доставляет «странную приятность» ласкаться с Лаурой при трупе только что убитого им человека... И в Дон-Гуане говорит здесь не просто нетерпеливость пылкого любовника или хладнокровие опытного убийцы. Его манит особая острота любовных упоений «при мертвом», перед лицом смерти, у самого ес-
рубежа» (стр. 222).

Но почему Лаура ему уступает? — Потому, что она тоже находит «странную приятность» в ласках при трупе? Нет, совсем не потому. Дело в том, что Благой подменяет представление об убийстве у людей изображаемой Пушкиным эпохи и среды — нашими представлениями. Для нас убийство — преступление, даже нечаянное убийство — огромное несчастье. Это событие, которое может наложить печать на всю жизнь. Для Лауры, как и для всей среды Дон-Гуана, это лишь одна из его «вечных проказ». Лаура раздосадована этой проказой некстати:

Эх, Дон-Гуан,
Досадно, право. Вечные проказы!
А всё не виноват...

Но, пожурив друга за проказу, она не станет портить себе встречи с ним. Она тут же переходит в мирный, дружеский тон:

. Откуда ты?
Давно ли здесь?

Он рассказывает ей, как, явившись в Мадрид, он первым делом пришел к ней. Она тронута и восклицает: «Друг ты мой!..»

Он бросается к ней и начинает ее целовать; она немножко смущена: как-то неудобно при мертвом. Надо было бы его убрать. Дон-Гуан машет рукой: стоит ли об этом беспокоиться, уж положишься, мол, на меня, я устрою, не впервые:

Оставь его; перед рассветом, рано,
Я вынесу его под епанчею
И положу на перекрестке.

Этот план вполне устраивает Лауру. Она только опасается, как бы не увидели Дон-Гуана, бросающего труп на перекрестке. Дело устроено, неприятность устранена, можно мирно продолжать беседу:

Как хорошо ты сделал, что явился
Одной минутой позже! У меня
Твои друзья здесь ужинали. Только
Что вышли вон...

Весь этот разговор носит столь же невинный характер, как разговор женщины со своим любовником в современном французском романе — о том, чтобы консьержка или соседка не заметила его, когда он после свиданья уйдет. Начнутся пересуды, — это неудобно.

Благой не учел бытовой, жанровый характер всей этой сцены и поэтому целиком исказил ее смысл. Благой полагает, что сцена с Лаурой, которой не существует ни в одном из допушкинских вариантов Дон-Жуана, нужна была Пушкину для показа извращенности Дон-Гуана. Без этого сцена кажется Благому «почти излишней». Между тем сцена с Лаурой — центральная в раскрытии того существенно-нового, что заключается в образе Дон-Жуана. Это — нарастание человечески-сердечного отношения Дон-Гуана к женщине.

Дон-Гуан говорит с тоскою об Инезе. Лаура говорит с большой преданностью и теплотой о нем, между тем как любая женщина, которая когда бы то ни было столкнулась с допушкинским Дон-Жуаном, всегда вспоминает о нем с обидой, с ненавистью, с жаждой мести, даже в том случае, когда она продолжает любить его.

Лаура оставляет у себя Дон-Карлоса потому, что в его характере имеется нечто, напоминающее Дон-Гуана:

Ты, бешеный, останься у меня,
Ты мне понравился; ты Дон-Гуана
Напомнил мне, как бранил меня
И стиснул зубы с скрежетом.

За что она любила Дон-Гуана? За его любовь к жизни, за его неустрашимость, за то, что он верный друг.

Лаура — родственная Дон-Гуану натура. Он ее первую вспоминает, попав в Мадрид. В ней таится тот же эпикуреизм, тот же пыл, что характеризует Дон-Гуана.

Дон-Карлос — человек резко противоположного Дон-Гуану склада — рисует пред Лаурой мрачные перспективы скорого увядания, которые подстерегают юных красавиц:

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть. Вокруг тебя
Еще лет шесть они толпиться будут,
Тебя ласкать, лелеять и дарить
И серенадами ночными тешить,
И за тебя друг друга убивать
На перекрестках ночью. Но когда
Пора пройдет, когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

Лаура, друг Дон-Гуана, отвечает:

Тогда? Зачем

Об этом думать? что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди — открой балкон. Как небо тихо!
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной —
И сторожа кричат протяжно: Ясно!..
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует, —
А нам какое дело? Слушай, Карлос,
Я требую, чтоб улыбнулся ты...
Ну, то-то ж!

Лаура вся во власти ароматов жизни. Она вся — упование земным. Она отдается непосредственному зову жизни. Кругом нее южное небо, усеянное звездами. Зачем вспоминать о том, что где-то сейчас дождь и холод? Сквозь образ Лауры, столь близкий всему душевному складу Дон-Гуана, сквозь ее отношение к Дон-Гуану выступают новые черты Дон-Гуана, которыми он превышает над всей галлереей своих предшественников. Превыше всего для него — живой человек, с его живыми радостями и страданиями. Он — не циник, не низвергатель и не изобличитель. Он любит жизнь такой, какая она есть. Для него смысл жизни в самом факте жизни, в тех радостях, что жизнь дает. Он живет мигом этой радости, поэтому он ветреный любовник. Но он любит человека, радуется ему и сострадает ему — он верный друг.

В этом смысле Дон-Гуан — современник Пушкина, наделенный достоинствами и пороками эпохи. Он любит жизнь, как любой из друзей Пушкина, он умеет радоваться вместе с человеком и сострадать ему. Но, как и многие современники Пушкина тридцатых годов, он лишен каких бы то ни было общественных идеалов, каких бы то ни было социальных устремлений. Поэтому он весь во власти гедонистического начала, весь во власти чувственных радостей.

Так сочетаются черты прошлого с пушкинской современностью в этом образе! Современность эту забыть никак нельзя, анализируя его.

Характеристика Дон-Гуана, как верного друга и ветреного любовника, подготавливается его воспоминаниями о «бедной Инезе». Эта характеристика усложняется сценой с Лаурой, подготавливает встречу с Донной-Анной и является ключом к заключительной сцене с Донной-Анной.

Вспомним, что во всех допушкинских разработках темы Дон-Жуан является убийцей отца Донны-Анны, причем его погоня за Донной-Анной служит непосредственной причиной столкновения с отцом и его гибели. В некоторых произведениях XIX века Дон-Жуан является также убийцей мужа или брата Донны-Анны, вступившихся за ее честь. Во всяком случае, всегда между Дон-Жуаном и Донной-Анной — кровь и Донна-Анна причина того, что эта кровь была пролита.

У Пушкина убийство Командора не связано с отношениями Дон-Гуана к Донне-Анне. Это убийство было од-

ной из его «вечных проказ». Донна-Анна тут была ни при чем. Он никогда при жизни Командора с ней не встречался и имел о ней самое смутное представление: «...Покойник был ревнив. Он Донну-Анну взаперти держал. Никто из нас не видывал ее».

До Пушкина любая Донна-Анна всегда изображалась как женщина, которая довольна своим уделом, как женщина счастливая. Дон-Жуан врывается в ее жизнь большей частью обманом, против ее воли. Он нарушает ее покой и благополучие, а подчас отравляет ее своей демонической греховностью. Донна-Анна иногда тянется к нему, тоскует по нем, почти бессильная преодолеть свое греховное влечение к нему, несмотря на то, что он убийца близкого ей человека.

У Пушкина Донна-Анна — женщина несчастная до брака и в браке с Командором. Не только сейчас вдовой, — она и девушкой «слезы с улыбкою мешала». Она не по любви, а из нужды вышла за Командора. Не ею был он выбран:

...мать моя
Велела мне дать руку Дон-Альвару,
Мы были бедны, Дон-Альвар богат.

Донна-Анна никогда не знала счастья. Она покорна установленным обычаям и нравам. Она верна памяти мужа, поскольку все считают, что в этом ее долг, но не из чувства любви к нему.

Она такая же женщина-страдалица, как Инеза, но в одном отличается от нее, а тем более от Лауры — своим чувством долга, своей добродетелью. Она, как и Инеза, была несчастна в браке. У Инезы «муж был негодяй суровый». Муж Донны-Анны был человеком нелюбимым. Инеза изменяла своему живому мужу — изменяла не из-за распущенности, а из-за обиды. Поэтому она так долго не уступала любви Дон-Гуана.

Донна-Анна верна покойнику, верна из чувства долга, из благодарности за его любовь.

Этими своими качествами она особенно прельщает Дон-Гуана.

Кто она для Дон-Гуана? Первоначально она для Дон-Гуана одна из многих, очередная. За ней последуют другие, как многие другие ей предшествовали. Встретившись с ней случайно, он решает с ней познакомиться, ибо она

женщина, а у него воображение «проворней живописца». Ему «всё равно, с чего бы ни начать, с бровей ли, с ног ли». Он ее преследует, потому что она обаятельна («не может и угодник в ее красе чудесной не сознаться»), но и потому, что она жена Командора, убитого им. Последнее обстоятельство придает этой любви особую прелесть, но эта прелесть не в том, что между ними смерть, а в том, что ухаживание за Донной-Анной увеличивает опасность преследования со стороны семьи убитого, — а ведь Дон-Гуан любит опасность не меньше, чем женщин.

Все это порождает у Дон-Гуана намерение познакомиться с ней.

Он, однако, прерывает разговор с Лепорелло о ней и спешит в Мадрид к Лауре. Мелькнувшее у него желание поволочиться за Донной-Анной могло бы остаться не осуществленным. Но убийство Дон-Карлоса приводит к осуществлению этого намерения.

Всё к лучшему, —

восклицает неисправимый оптимист и беззаботный гедонист Дон-Гуан:

Нечаянно убив
Дон-Карлоса, отшельником смиренным
Я скрылся здесь — и вижу каждый день
Мою прелестную вдову, и ею,
Мне кажется, замечен.

Встретившись с ней, он ведет на нее атаку по всем правилам своего искусства опытного соблазнителя. Он пускает в ход все те хитрости и уловки, какие он неоднократно применял. Но он не только играет, не только соблазняет, но и сам увлекается постольку, поскольку он тронут ею, поскольку она для него женщина нового типа, человек своеобразный. Он ей, как любой женщине, лжет, но в его словах есть и правда. Этим опять-таки Дон-Гуан отличается от своих предшественников. Те только лгали женщине, те никогда не были с женщиной искренни. Дон-Гуан хитрит с женщиной, но бывает также искренен с нею.

В чем та ложь, которую он говорит Донне-Анне?
На ее вопрос:

И любите давно уж вы меня?—

он отвечает:

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.

Эти или подобные слова он не раз говорил другим женщинам, стараясь их завлечь. Но правда его слов заключается в том, что так, как ее, он никого никогда не любил.

Он полюбил Донну-Анну за такие ее качества, каких он никогда ни в какой другой женщине не встречал.

Он искренен с ней, когда говорит:

Вас полюбя, люблю я добродетель.

Все Дон-Жуаны находят в женщине только женщину. Дон-Гуан Пушкина любит каждую новую женщину за то новое и особенное, что ей присуще. Он любит каждую новую женщину по-новому. Он переходит от одной к другой, но он и ни одной из них не забывает, ибо помнит то исключительное, что каждой из них было присуще, особое очарование каждой из них. У Инезы — глаза, полные скорби. У Лауры — творческое начало и неутомимая жажда жизни. У Донны-Анны — ее добродетель.

При первой встрече с ней на кладбище он об этом не подумывает. Он ведет обычную игру с ней, а затем сам оказывается во власти этой игры. В целях завлечения Донны-Анны он прикидывается монахом. Заставив ее, таким образом, себя приметить, заговорить с ним, он сбрасывает с себя маску монаха, которая мешала бы дальнейшему осуществлению его целей. Он заменяет эту маску другой — маской вымышленного Дон-Диего. Вначале он не решается назвать себя, чтобы ее не отпугнуть, и только уже тогда, когда он находится у Донны-Анны, наедине с ней, он решается открыться перед ней. Зачем он это делает? Потому ли только, что его мужское самолюбие будет больше удовлетворено, когда она отдастся ему — убийце мужа, или потому, что он действительно полюбил в ней добродетель и не может ее, добродетельную, обмануть?

Опять-таки, если вначале он был движим только мужским любопытством, то впоследствии его увлекает добродетель Донны-Анны, те ее особенные качества, которыми она отличается от всех других женщин, с которыми он до того встречался.

В сказанных «про себя» словах Дон-Гуана: «Идет к развязке дело» некоторые критики, в том числе Благой, видели выражение его цинизма.

Но если бы в этих словах был только цинизм Дон-Гуана, то они сказаны явно не во-время. Донна-Анна говорит Дон-Гуану:

И у меня врагов
И нет и не было. Убийца мужа
Один и есть.

Этим замечанием она приводит Дон-Гуана к его признанию, что он и есть этот убийца.

Стало быть, если бы пред Дон-Гуаном была лишь задача соблазнить, добиться особенно пикантной победы, победы над вдовой убитого, притом знающей, что она отдастся убийце своего мужа, то едва ли бы он мог в минуту, когда срывает с себя маску и вступает в решительный фазис борьбы, исход которой далеко еще не предрешен, сказать себе: «Идет к развязке дело».

Наоборот, здесь еще только начало нового усложнения. Дон-Гуан, циник, любитель извращенных ощущений, должен был бы бросить эту реплику много позже. Скажем, в момент первого обморока Донны-Анны.

Но все дело в том, что его слова: «Идет к развязке дело» имеют совсем иной смысл. Они чужды цинизма. Дон-Гуан хочет предстать пред ней как Дон-Гуан, быть принятым или отвергнутым ею, как Дон-Гуан, ибо обычная задача таких затей — овладеть женщиной — уступила место более сложному и непривычному для него комплексу переживаний. Добродетельная Донна-Анна обожгла его жадной самому приобщиться к добродетели.

У Тирсо-де-Молина, да и у ряда других авторов Дон-Жуан добивается победы, проникая к женщинам под чужим именем.

Дон-Гуан Пушкина отказывается таким образом овладеть Донной-Анной потому, что он своеобразно правдив и искренен. Его правдивость и искренность просыпаются в нем сейчас с особенной силой пред лицом женщины, основное качество которой — ее добродетель. В этом смысле сказаны его слова «про себя»: «Идет к развязке дело» — идет к тому, что он сможет открыться, кто он, и высказать ей тогда, в чем то особенное, чем она влечет его к себе в отличие от других женщин и в чем заложена возможность спасти его от порока:

Молва, быть может, не совсем не права,
На совести усталой много зла,
Быть может, тягощет. Так, разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

Донна-Анна для Дон-Гуана — возможность его возрождения и просветления. Но эта возможность никогда не станет реальностью. Для этого он должен изменить своей природе гедониста, лишенного какого бы то ни было общего идеала.

Это невозможно потому, что он шел к своей добродетели порочным путем.

Он погибает в конфликте цели и средств.

Цель — утверждение радостей жизни, признание безграничности прав земной жизни. Но в практике Дон-Гуана цель лишена этического начала. Дон-Гуан неизменно идет к своему счастью через слезы женщин, через убийство и кровь. Другой человек для него часто лишь средство, между тем каждый человек должен быть самоцелью; это особенно важно подчеркнуть, когда речь идет об отношении мужчины к женщине.

Гибель Дон-Гуана происходит в результате разрыва эстетико-гедонистического и этико-социального начала.

В соответствии с традиционной разработкой сюжета «Дон-Жуана», гибель приходит в результате вмешательства, потусторонней силы — ожившей статуи.

Но самое появление статуи мотивировано тем, что именно в отношении Командора антиэтичность проявляется в наиболее страшной форме: гордого, сурового человека, который всегда оберегал свою жену от всех испанских Дон-Жуанов и о котором жена говорит, что, останься он вдов, он хранил бы ей верность, Дон-Гуан заставляет стать на страже во время их любовного свидания.

Такое унижение человеческой личности не может быть прощено.

Гибель в результате разрыва между эстетико-гедонистическим и этико-социальным началом должна произойти при столкновении с женщиной, основное качество которой — ее добродетель.

Западные Дон-Жуаны обличали социальную систему и готовили тем самым борьбу за освобождение личности. Борьба эта разразилась, но закончилась не меньшим порабощением. Тогда на смену прежнего образа Дон-Жуана на Западе пришел Дон-Жуан романтический, в его двух разновидностях. В одной своей разновидности Дон-Жуан был утверждением демонической, титанической личности, восставшей против мира и земной ограниченной участи человека (Гофман). В другой — Дон-Жуана, опустошенного «сына века», возводили в вечную категорию, объявляли воплощением самой природы человека.

Продолжить обличителей (Тирсо-де-Молина, Мольера) для Пушкина было поздно. Мир, против которого они боролись, давно погиб. Но Пушкин не присоединился ни к певцам титанизма Дон-Жуана, ни к певцам «сына века». Он сомкнулся в своей разработке Дон-Жуана с Моцартом, который в этом образе стремился выразить трагедию человека — конфликт между его жаждой счастья и его трагической обреченностью.

Пушкин воспринял у Моцарта его огромную любовь к жизни, его утверждение гордого земного человека. Но Пушкин преодолел элементы пессимизма Моцарта.

Дон-Жуан Пушкина — живой человек, и в нем не только утверждение земного, человеческого, но и возможность преодоления того разрыва между личным и социальным, гедонистическим и этическим, который был присущ всем Дон-Жуанам. В нем скрыты предпосылки торжества гуманистического начала.

«Маленькие трагедии» Пушкина едины не только по своей форме, но и по своей идее.

По своей форме они противостоят большой шекспировской трагедии, как новелла противостоит роману.

Новелла дает один эпизод жизни, но через этот эпизод раскрывает жизнь с такой полнотой и глубиной, что рассказ о всем том, что происходило с человеком до и после данного столкновения, уже становится излишним. Пушкин нашел сжатую, афористическую форму драматического действия.

Афористичность формы «Каменного гостя», как и вообще «маленьких трагедий» — от предельной правдивости действия и переживания. В ней правда самой жизни. Предельный реализм делает незаметными и как бы не-

ощутимыми самые требования стихотворной формы. Поэтому так просто льется и так естественно укладывается в стихотворную форму любой диалог его трагедии.

Реализм, предельная жизненная правдивость, правда формы неотделима от великой правды содержания, от идеи всех «маленьких трагедий».

В чем единство идеи этих произведений?

В конфликте между эстетико-гедонистическим и этико-социальным началом, в конфликте между «я» и «не я», между личностью и обществом.

В плане жизненных столкновений героев это всегда выражается в их стремлении преодолеть свою трагедию средствами и методами, чуждыми самой сущности того, к чему они стремятся.

Барон стремится к независимости. Независимость заключается в возможности утвердить свою волю. Но, вместо того, чтобы бороться против всего того, что насильовало его волю, и дать таким образом возможность проявиться подлинно человеческим желаниям и страстям, он отказывается от всех своих страстей и желаний и становится рабом одного порока — скупости. Он помножает свою зависимость от герцога, от двора, от власть имущих на зависимость от золота. Отсюда его трагедия и его обреченность.

Трагедия Сальери — в конфликте между чувством гармонии и бессилием ее творить, между жадной творчеством и ограниченностью таланта. Но, вместо того, чтобы упиться гением гармонии, он жаждет гибели этого гения. С другой стороны, постижение гармонии неотделимо от вечного дерзновения, от великого беспокойства, а Сальери дорожит своим покоем. Здесь опять-таки разрыв между сущностью того, к чему человек стремится, и средствами и методами, которыми человек пользуется. Здесь пропасть между скованной в узко-эгоистическое личностью и миром, полным той гармонии звуков, которой Сальери так жаждет. Индивидуалистическое начало вступило в неразрешимый конфликт с социальным, а эта пропасть между «я» и «не я» привела к фатальному разрыву между эстетическим и этическим началом, к фатальной обреченности тех эстетических ценностей, ради которых Сальери поднимает свой бунт и жажда которых является первоисточником его трагедии.

Дон-Жуан страстно стремится к полноте жизни. Но

осуществление этой полноты жизни превращается у него в ограниченный эгоцентрический эпикуреизм.

Эпикуреизм не предполагает эгоцентризма и этической индифферентности. Барон Гольбах был эпикурейцем. Но его эпикуреизм чужд эгоцентризма и аморальности. Чернышевский — эпикуреец. Эпикурейство положено в основу его теории «разумного эгоизма». Но этот «разумный эгоизм» заставил его отказаться от семьи, от друзей, даже от возможности уехать за границу и тем спастись от заточения, и диктовал ему необходимость героической борьбы и верности своим идеалам в течение многих лет мучительного плена.

Но эпикурейству может быть свойствен цинизм античного философа, равнодушного к миру и жаждавшего лишь, чтобы ему не заслоняли солнца, или даже цинизм подпольного человека Достоевского, который говаривал: пускай погибнет мир, но чтоб мне чай был во-время.

Эпикуреизму нигилистических циников, эпикуреизму обреченных, эпикуреизму смердяковствующих себялюбцев противостоит эпикуреизм великих гуманистов. Для них высшее наслаждение может заключаться в разрешении научной проблемы, в полете с полюса на полюс, в торжестве новой социальной идеи.

Дон-Жуан стремится к полноте жизни, но сам же ограничивает ее эгоцентрическим эпикурейством. В этом его порочность, отсюда его гибель.

Пушкин — утверждение мудрого эпикуреизма, прославление человеческого человека. Поэтому он с такой остротой чувствует ту трагедию человека, которая заключается в конфликте между личным и всечеловеческим.

В неразрешимости этого конфликта для Барона, для Сальери, для Дон-Жуана — их трагедийность.

Элементы трагедийности были присущи Дон-Жуану Тирсо-де-Молина и Мольера, Скупому Мольера, несмотря на всю его комедийность, и тем более Шейлоку Шекспира, созданным в век классического расцвета трагедии на Западе. Но ни «Севильский проказник» Тирсо-де-Молина и «Дон-Жуан» Мольера, ни «Скупой» Мольера и «Венецианский купец» Шекспира не стали трагедиями, тогда как «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» — перлы трагедии.

Комедия осмеивает пороки, преодоление которых составляет очередную задачу эпохи. Пусть для этого при-

ходится взрывать существующую систему, но в обществе уже таятся те силы, которые призваны и способны это осуществить.

Драма ставит проблемы, еще не разрешенные, но разрешимые. В обществе опять-таки живы те силы, которые, пускай ценой огромных жертв, способны и призваны их разрешить.

Досоциалистическая трагедия всегда ставила проблемы, не разрешимые для данного общества.

Здесь таится причина, почему тематически родственные «маленьким трагедиям» Пушкина драматические произведения Тирсо-де-Молина, Мольера, Шекспира при всей трагедийности конфликтов были лишь комедиями или драмами, тогда как «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» — трагедии.

Для Тирсо-де-Молина и Мольера Дон-Жуан — воплощение пороков феодального порядка и знамение бунта против этого порядка.

В обществе уже народились те силы, которые призваны свергнуть феодализм, выкорчевать его пороки и расчистить путь для новой жизни. Тирсо-де-Молина, Мольер, каждый на свой лад, воспитывают эти силы, организуют их и готовят для разрешения той задачи, которая поставлена в их произведениях. Проблема преодоления пороков, порожденных феодальным обществом, и торжества буржуазной личности еще не разрешена, но она поставлена в очередь дня и будет разрешена. «Севильский проказник», «Дон-Жуан» поэтому не подымались до вершины трагедии.

Таким же образом в «Скупом» Мольера, в «Венецианском купце» Шекспира опять-таки совершенно ~~раз-~~разному поставлены проблемы, еще не разрешенные, но разрешимые силами эпохи.

Иное дело — «маленькие трагедии» Пушкина. В них Пушкин поставил неразрешимую для его эпохи и неразрешимую для всего классового человечества проблему — «я» и «не я», личности и общества, единства эстетико-гедонистического и этико-социального начала. Всеобщность и глубина этой проблемы сообщила произведениям Пушкина их характер завершенных трагедий.

Но именно поэтому он в них не только суммировал социально-психологический и литературно-художественный опыт прошлого, он не только поднялся до вершины того,

что было до него создано, но поднял эти темы на новые вершины.

Он в этих произведениях вскрыл роковую обреченность всех тех, кто «для себя лишь хочет воли».

Мир, в котором жил Пушкин, не знал путей к единству эстетико-гедонистического и этико-социального начала. Все же его трагедии чужды пессимизма. Они, несмотря на роковой финал, проникнуты глубочайшим оптимизмом, ибо в самом роковом финале у Пушкина — глубокая вера во всечеловеческого человека, чуждого эгоцентрическим порокам Барона, Сальери, Дон-Гуана и устремляющегося к правде светлыми путями самой правды.

«ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

Известно, что в основу «Пира во время чумы» положена четвертая сцена первого акта вышедшей в 1816 году драматической поэмы английского поэта озерной школы Джона Вильсона — «Чумный город».

Но Пушкин в данном случае, как и тогда, когда он работал над «Мерой за мерой» Шекспира или над «Gusla» Мериме, не ограничивал себя только задачей создать адекватный поэтический перевод оригинала.

Как бы прекрасно само по себе ни было данное художественное произведение, Пушкин принимался за перевод лишь в том случае, если мог использовать оригинал для самостоятельной разработки данной темы. Пушкин жаловался, что «не умеет подчинить себя тяжелой работе переводчика», — по этой причине он не довел до конца начатый им перевод «Конрада Валленрода» Мицкевича.

Пушкин из трехактной драмы с большим количеством действующих лиц выбрал лишь одну сцену. Из восьми фигур этой сцены оставил только пять. Следуя за подлинником, как замечает Яковлев, шел «в направлении наибольшего лаконизма» (М. В. Яковлев. «Комментарий «Пира во время чумы» — Пушкин. Драматические произведения. Академия наук СССР, т. VII, стр. 603).

Но лаконизм Пушкина — не только в более сжатом выражении той или иной мысли, но и в концентрации того или иного монолога. Лаконизм придает совершенно новое звучание тексту. Кроме того, Пушкин совершенно переработал песнь Мери и приписал к ней две строфы, значение которых огромно. Он радикально изменил гимн председателя в честь чумы. Он придал иной характер диалогу между священником и председателем, по-иному завершил этот диалог, как и всю сцену. Все это превращает

«Пир во время чумы» Пушкина из обработки фрагмента трагедии Вильсона «Город чумы» в произведение, стоящее рядом с другими «маленькими трагедиями» Пушкина и органически с ними сливающееся.

Различие тона и характера сцены у Вильсона и у Пушкина заметно уже с первой ремарки.

У Вильсона: «Улица. Длинный стол, уставленный стаканами. Компания мужчин и женщин»¹.

У Пушкина: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин».

Вместо «длинный стол» и «компания пирующих», у Пушкина: «накрытый стол» и «несколько пирующих».

У Вильсона речь идет о большой шумной компании или, — как это сказано у Дефо, в его «Истории великой лондонской чумы 1655 года», которая, по мнению многих исследователей, служила первоисточником для Вильсона, — о «целой шайке каких-то отпетых молодых, которые, среди всех этих ужасов, сходились там каждую ночь для шумных пиров и других безумств. Таков был их обычай и в прежние времена, но теперь это приняло такие размеры, что смущало и ужасало даже самих хозяев заведений» (цитирую по работе Н. В. Яковлева «Об источниках «Пира во время чумы». Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова. ГИЗ, 1922, стр. 93—94).

У Пушкина речь идет об интимной группе близких друг другу людей.

Такой же более сдержанный тон и в следующей реплике. Председатель предлагает выпить в молчании в честь Джексона, который «выбыл первый из круга».

У Вильсона сказано: «Все встают и осушают свои стаканы молча».

У Пушкина: «Все пьют молча».

Сняв указание на то, что все встают, и деталь о том, что стаканы осушаются, и заменив эту реплику словами: «Все пьют молча», Пушкин придал сцене характер большей сосредоточенности, скорби. Каждый из собравшихся в эту минуту задумался о своей судьбе, о судьбе близких, о судьбе чумного города. Он как бы «выключился» из пьяного веселья и погрузился в скорбные думы. Так

¹ Вильсона цитирую везде по переводу Н. В. Яковлева — в его комментарии к «Драматическим произведениям» Пушкина. Академия наук СССР,

эта реплика подготавливает заключительный аккорд всей сцены с председателем, который остается сидеть «погруженный в глубокую задумчивость».

Председатель прерывает молчание предложением Мери спеть.

Если у Пушкина обращение председателя к Мери с просьбой спеть «уныло и протяжно» является лишь более сжатым и более лаконичным выражением той же просьбы председателя у Вильсона, то сама песнь Мери у Пушкина глубоко отлична от песни Мери у Вильсона.

Дело здесь не только в несравненно большем мастерстве Пушкина сравнительно с Вильсоном. Дело в том, что, даже используя в первых трех строфах (24 строк) известную часть материала 16-ти строф (64 строк) песни Мери Грей у Вильсона, Пушкин придал им совсем иной смысл и характер и тем самым подготовил последние две строки, которых у Вильсона нет и в которых раскрывается существенно отличное от него пушкинское.

В песне Мери Грей у Вильсона вместо описания явления — реакция, которую оно вызывает у поэта или у воспринимающего персонажа. Вильсон говорит больше об ужасе девушки, ее отчаянии при виде опустошенного милого Денгольма, чем изображает пораженный чумой город. В 10-ти строфах из 16-ти девушка рассказывает о себе и своих скорбных переживаниях:

«Я бродила одна по прелестным склонам Яроу... Я смотрела вверх на голубое улыбающееся небо... Я прошла мимо школы... Я прошла мимо пруда... Когда мне невмogu стало бродить, я пошла в селение... Милый Денгольм! Когда я жила здесь, не таким холодным бывало твое сердце в последний вечер недели... От этих мыслей у меня навертывались слезы...»

У Пушкина личный момент снят. Мери в своей песне дает сдержанную, строгую картину опустошенного селения, горя и несчастья всех, не говоря ни слова о своих страданиях и переживаниях при виде этой страшной картины.

Мери Грей у Вильсона бродит по селению, превращенному чумой в сплошное кладбище, после того, как чума пронеслась. Она одна в вымершем мире:

О! как жутко бывает весной, когда зима миновала
И пришло время птицам появиться в лесах и на лугах
И когда белая коноплянка и серый дрозд находят
желтые листья,

И черный дрозд не поет громко с вершины дерева.
 Но еще более жутко, когда весенняя земля ликует
 И весело шлет небу благодарственную улыбку,
 А ты прислушиваешься и нигде не слышишь милого
 голоса людей.
 Мрачна тогда душа человека в светлую пору весны!

В песне Мери Грей самой поющей девушке чума уже не угрожает. Девушка в песне Мери у Пушкина рассказывает о чуме во время чумы: «Поминутно мертвых носят». Общая участь жертв чумы и ей угрожает. Это сказывается в двух заключительных строках песни Мери.

Затем отчаяние девушки, наблюдающей картины всеобщей гибели и разорения, противопоставляется у Вильсона равнодушию природы к людским несчастьям: «Вокруг каждого дома было холодно, как в прошлогоднем гнезде». А в это время: «Земля была покрыта июльской ромашкой, голубое утро улыбалось... не было видно ни одного облачка». Ночь после обозрения опустошенного милого Денгольма прошла у девушки «во вздохах и слезах». Но когда она утром проснулась, «природа была все так же безмолвна и весела». Пушкин снимает это противопоставление человеческого горя красотам природы, как и мотив равнодушия природы к человеческим несчастьям.

Этот мотив обычно предполагает веру в наличие божественного начала в природе, признание начал пантеизма или он заключает в себе какой-то элемент богоборчества, хотя бы опять-таки атеистически окрашенного. Вне пантеизма он лишен смысла.

Пушкину чуждо было религиозное отношение к природе, как и богоборчество. Богоборчество предполагает признание наличия бога, хотя и несправедливого. Несправедливость бога вызывает бунт человека. Пушкин был атеистом. С его атеизмом, чуждым богоборчества, связан и финал «Пира во время чумы», к которому вернемся ниже.

Вместе с контрастом горя поселянки равнодушию природы Пушкин снял и самые картины природы. Песня Мери рассказывает только о людях, об их несчастьях, об их катастрофах. Она строится на контрасте недавнего благополучия, недавней радости, недавнего творческого труда нынешнему горю и опустошению.

Было время, процветала
 В мире наша сторона...

А теперь —

И селенье, как жилище
Погорелое, стоит;
Тихо всё — одно кладбище
Не пустеет, не молчит:
Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Упокоить души их!
Поминутно места надо,
И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой!

Любой мотив первых трех строф Пушкина наличествует в песне Мери Грей Вильсона. Но с какой изумительной художественной силой, с какой строгой концентрированностью, с какой поразительной экономией художественных средств эти мотивы переданы Пушкиным!

У Вильсона:

Я прошла мимо школы, где, бывало, когда проходил мимо
незнакомец,
Все окна оживлялись радостными личиками;
Я прислушалась с минуту, но не слышала милого жужжания:
Темные испарения ночи погрузили улей в молчание.

У Пушкина:

Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса...
Ныне
Школа глухо заперта.

У Вильсона:

Улыбнулось утро — но не раздался звон церковного
колокола,
Не спустились с храма ни клетчатый платок, ни синяя
шляпа;
Церковная дверь была отперта, но не доносилось пения
псалмов,
Я не слышала милых и звонких юных голосов.

У Пушкина:

В воскресенье бывала
Церковь божия полна...
.
Ныне церковь опустела.

кина глубоко отлична от концовки у Вильсона по своему внутреннему содержанию, по своей идее, по всей своей сущности.

У Вильсона заключительные две строфы песни Мери Грей — это общий плач о несчастье, который заканчивается возгласом: «Мрачна тогда душа человека в светлую пору весны!»

У Пушкина общей скорбью поглощается мысль о личной опасности. Но над общей скорбью доминирует тревога за близкого, благословение на краю могилы его будущих радостей и, таким образом, прославление жизни.

Если немецкие романтики воспевали любящего, который последовал за возлюбленной в могилу или который, по крайней мере, до конца своих дней неустанно плакал и вздыхал о похищенной смертью подруге, если английский романтический поэт Вильсон от контраста омраченной человеческой души и светлой весны приходил к провозглашению «мировой скорби», то Пушкин заставляет свою Дженни молить Эдмунда беречь свою жизнь:

Если ранняя могила
Суждена моей весне,
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

Мало того, чтя память ушедшего, надо продолжать жить полной жизнью, радоваться и наслаждаться ею:

И потом оставь селенье!
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Так последними двумя строфами песни Мери, созданными деликом Пушкиным, прославлена высочайшая победа человеческого духа, победа над смертью силой любви. Пушкин, таким образом, подымает Мери и тех, кто слышит ее песнь, над бездной пира во время чумы.

Вслед за этими двумя заключительными строфами песни Мери, которые целиком принадлежат Пушкину, Пушкин опять следует за Вильсоном, придавая лишь каждой строчке последнего более совершенную форму.

У Вильсона реплика Луизы по поводу песни Мери:

не в моде
Теперь такие песни! —

говорит безыменная «Вторая женщина». Пушкин опускает безыменный образ «Второй женщины» и передает ее слова Луизе. Пушкин это делает как потому, что образ «Второй женщины» не выполняет никакой особой функции в использованной им четвертой сцене первого акта «Города чумы» Вильсона, так и потому, что вообще сокращает число участников «Пира»: нашему поэту нужно создать впечатление, что здесь собралась небольшая группа друзей, объединенных скорбью, а не «целая шайка каких-то отпетых молодцов».

Передача слов «Второй женщины» Луизе необходима еще вот по каким соображениям. По ходу сцены обморок Луизы является поводом для песни председателя. Молодой человек обращается к председателю с просьбой:

Вальсингам,
Чтобы положить конец пререканиям
И обморокам, происходящим от женской слабости,
Спой нам песню...

(Вильсон)

Но у Вильсона по ходу четвертой сцены первого акта Луиза до того не упоминалась. Проехала телега с мертвыми, и никому до того не ведомая Луиза падает в обморок. Иное дело, когда Луиза вступает в действие до появления телеги. Она злословит по адресу Мери, уверенной,

..... что взор слезливый
Ее неотразим, а если б то же
О смехе думала своим, то, верно,
Всё б улыбалась...

Она издевается над тем, что Мери «расстоналась». Но через минуту сама падает в обморок при виде телеги с мертвецами. Тогда уже оправданы слова председателя:

. Луизе дурно; в ней, я думал,
По языку судя, мужское сердце.
Но так-то: нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстями томимой!
Брось, Мери, ей воды в лицо. Ей лучше.

Но суждение председателя о «мужском сердце» Луизы было бы не мотивировано, если б Луиза до того молчала, а суровые слова по адресу Мери и ее песни произнесла бы безыменная «Вторая женщина».

Здесь стоит отметить еще одну деталь, имеющую значение для мотивировки обморока Луизы.

У Вильсона сказано: «Проезжает телега Мертвых, управляемая негром».

Пушкин видоизменяет эту ремарку: «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею».

По смыслу реплики Вильсона выходит, что проезжает обычная «телега Мертвых» с примелькавшимся всем негром.

Иной смысл имеет эта фраза у Пушкина.

Председатель говорит: «Послушайте, я слышу стук колес».

Все как бы удивлены — вдруг появилась откуда-то на этой улице какая-то телега:

...улица вся наша —
Безмолвное убежище от смерти,
Приют пиров ничем невозмутимых.

Но оказывается, что это «телега, наполненная мертвыми телами». Телегой черной смерти к тому еще управляет черный возница. Это повергает всех в изумление, а Луизу даже в обморок.

Все бросаются приводить ее в чувство. Когда Луизе становится лучше, Мери Грей говорит ей:

О, сестра моей печали и позора,
Приляг на грудь мою. Страдать должна душа твоя
После обморока, столь похожего на смерть.

Пушкин упрощает эти строчки, придавая им тем большую простоту, естественность и сердечность. Он снимает патетическое: «О» и заключительное сравнение обморока со смертью, которое должно в данной обстановке произвести тяжелое впечатление на только что очнувшуюся от обморока Луизу. У Пушкина Мери говорит только:

Сестра моей печали и позора,
Приляг на грудь мою.

Эти слова дружбы и сочувствия должны успокоить Луизу; она приходит в чувство, но все еще под впечатлением страшного видения телеги с мертвыми; она спрашивает:

. во сне ли это было?
Проехала ль телега?

Молодой человек пытается рассеять мрачные думы Луизы:

Ну, Луиза,
Развеселись!

Он ее убеждает, что с этой телегой ничего не поделаешь:

. знаешь? эта черная телега
Имеет право всюду развезжать —
Мы пропускать ее должны!

Но чтоб положить конец женским обморокам, он просит председателя:

спой
Нам песню — вольную, живую песню, —
Не грустную шотландской вдохновенну,
А буйную, вакхическую песнь,
Рожденную за чашею кипящей!

Председатель отказывается спеть «вакхическую» песнь:

Такой не знаю — но спою вам гимн
Я в честь чумы.

У Вильсона сказано тоже:

У меня нет такой песни, но я хочу спеть песню
О чуме.

Но Пушкин, в отличие от Вильсона, и здесь подчеркивает, что речь идет о группе близких, потрясенных общей скорбью людей, а не об отпетых кутилах. Потому Пушкин в фразе молодого человека заменяет слова Вильсона, что на этой улице «мы можем без помехи справлять наши оргии» стихом о том, что эта улица

Приют пиров ничем невозмутимых.

Эта поправка дополняется следующими изменениями Пушкина: председатель — не привычный бражник и не завсегдатай оргий. Он вакхических песен не знает.

У Вильсона председатель поет «Песню о Чуме».

У Пушкина председатель поет «Гимн в честь Чумы».

«Песня о Чуме» Вильсона состоит из пяти строф, по шестнадцати стихов в каждой строфе. «Гимн в честь Чумы» Пушкина состоит из шести строф по шести стихов в каждой строфе. У Вильсона каждую строфу «Песни о Чуме» хор сопровождает рефреном:

И потому, склонясь на эту белоснежную грудь,
Я пою хвалу Чуме.
Если ты хочешь поразить меня этой ночью,
То приходи и рази меня в объятьях Веселья.

Пушкин снял рефрен хора. Все слушают с большой сосредоточенностью «Гимн в честь Чумы», затаив дыхание и не прерывая поющего председателя ни единым словом. Тем больше все потрясены появлением священника, который обрывает председателя возгласом:

Безбожный пир, безбожные безумцы!

Глубоко отлично содержание самой «Песни о Чуме» Вильсона от «Гимна в честь Чумы» Пушкина.

У Вильсона первые две строфы говорят о страшных муках людей, погибающих во время кораблекрушения или на войне и о том, как легка смерть от чумы сравнительно с гибелью во время морского или сухопутного сражения, когда встречаются два флота или две армии.

После ужасов морских сражений
Что за важность, если наша Чума поражает
Моряка и земледельца, женщину, мальчика?

В следующих двух строфах восхваляется чума — «царица церковных помостов и могил» — за ее превосходство над всеми другими бичами человечества: над лихорадкой, чахоткой, над глупым параличом, над яростью которого все же обычно

Одна рука, одна нога, одна щека, одна сторона
С шутовским кривлянием смеются.

Последняя строфа воспевает чуму и просит ее подольше свирепствовать.

Ты разишь судью среди его лжи,
Священника среди его лицемерия.
Скупец заболевает среди своих богатств,
И золото достается законному владельцу.
Супруг, более не связанный,
Может взять новую стыдливую невесту,
И много вдов лицемерно плачут
Над могилами, где спят их старые чудаки,
Когда любовь уже светится во влажных взорах,
Обращенных к высокому юноше, что проходит мимо.
Тот наш, кто цветет в весенние свои годы,
Чтобы осушить слезы влюбленной девушки,
Кто, отвернувшись от холодных останков,
Забывает прежнего милого с новым.

Логика «Песни о Чуме» у Вильсона, стало быть, такая: человеческая жизнь — цепь несчастий, лжи и обмана. Не погибнешь на войне, в морском или сухопутном сражении, так будешь искалечен параличом, иссушен чахоткой или лихорадкой. Пусть уж лучше мгновенная смерть от чумы, пусть она сокрушит лживого судью, лицемерного священника, жадного скупца, коварных мужей и обманывающих жен. А мы предоставим мертвым хоронить мертвых и будем наслаждаться жизнью, ласкать «белоснежную грудь», и если чума нас поразит, то мы умрем «в объятьях Веселья».

Пушкин, как известно, не скупился на изобличение лжи и лицемерия. Но в «Гимне в честь Чумы» он этот мотив совершенно опускает. Он делает это потому, что в контексте «Песни о Чуме» Вильсона изобличительный мотив является лишь утверждением общего цинизма. Прославление цинизма — в заключительных строках «Песни о Чуме» Вильсона об отношении к памяти погибших:

Тот наш
Кто, отвернувшись от холодных останков,
Забывает прежнего милого с новым.

Против этих строк явно направлены заключительные строфы песни Мери, где призыв к жизни и ее радостям сливается с трогательным обращением к памяти живых, которые сохранят образы умерших.

У Вильсона пирующие защищаются от страха смерти при помощи цинизма. С их цинизмом связано и их богоробчество, точнее, нечестие. Это цинизм молодого человека, издевающегося над священником. В первый

раз председатель говорит молодому человеку, оскорбляющему священника: «Уважай его седины!» Но молодой человек, уже после ухода священника, продолжает глумиться над ним. Председатель тогда обрывает его:

Молчи, глупец,
В сердце твоём, ты сказал: «Нет бога»,
Но знаешь сам, что лжешь.

Председатель, таким образом, вскрывает и мнимое неверие, и мнимое богоборчество собравшихся. Весь их цинизм лишь средство отвлечься от страха, терзающего их. Недаром, когда молодой человек, оскорбленный словами председателя, грозит броситься на него с мечом, председатель говорит о трусости молодого человека:

Свирепый гладиатор! Ты думаешь, устроишь меня
Своей красной рапирой, что дымится кровью
Слабых, вспыльчивых, неопытных юнцов,
Убитых тобою? Берегись же!
Посмотрим, поможет ли тебе все твоё французское
фехтовальное искусство,
Трусливый браво или итальянская сноровка
Отвратить эту молнию от твоих глаз.

Пушкину неизменно было чуждо циничское отношение к жизни и смерти. Он его отвергает с тем большей решительностью, что за ним скрывается страх перед опасностью.

«Гимн в честь Чумы» построен у Пушкина на прославлении дерзновенной встречи человека с опасностью. По существу, это — гимн человеческому бесстрашию.

У Вильсона чума сопоставляется с войнами, чахоткой и иными бичами человечества, в сравнении с которыми она «царица церковных погостов и могил».

У Пушкина «царица грозная, Чума» сопоставляется с «могущей зимой», которая

ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов.

Как же люди обороняются от зимы?

Навстречу ей трещат каминь,
И весел зимний жар пиров.

А вот теперь, когда чума

...к нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой...
Что делать нам? и чем помочь?

Как от проказницы зимы,
Запремся так же от Чумы!
Зажжем огни, нальем бокалы;
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

Итак, встретим чуму, как суровую зиму. Совершенно неверно поэтому мнение некоторых пушкинистов, будто бы в последних строчках Пушкина имеется известная близость с мотивом бегства от чумы у Вильсона. Нет, в этих строках — утверждение независимости человеческого духа, его способности подняться над опасностью.

Не будем плакать и молиться, не будем стонать и отчаиваться, а восславим опасность, ибо «есть упоение в бою».

Презирая смерть, мы наслаждаемся жизнью:

И девы-розы пьем дыханье —
Быть может — полное Чумы! —

потому, что

Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!

Дерзновенный вызов человека чуме дает высшую радость, «неизъяснимы наслажденья», в которых «бессмертья, может быть, залог», ибо бессмертье прежде всего в мужестве, в бесстрашии пред лицом смертельной опасности, в торжестве над страхом небытия.

Формально строки:

И девы-розы пьем дыханье —
Быть может — полное Чумы!

смыкаются с рефреном хора к «Песне о Чуме» Вильсона:

И потому, склонясь на эту белоснежную грудь,
Я пою хвалу Чуме.
Если ты хочешь поразить меня этой ночью,
То приходи и рази меня в объятьях Веселья.

И здесь и там — как будто бы речь идет о бегстве в наслажденье, о гедонистическом стремлении урвать

у смерти последние мгновенья радости. На самом деле у Пушкина мотив наслаждения имеет иной смысл. В нем — вызов смерти, презрение к опасности. Смысл здесь такой, как в словах Пушкина в «Египетских ночах» о Флавии, «воине смелом»:

Он принял вызов наслажденья,
Как принимал во дни войны
Он вызов ярого сраженья.

Но гордое и мужественное приятие «вызова ярого сражения» всегда предполагает волю к уничтожению врага, во-первых, и, во-вторых, готовность отказаться от своей жизни во имя коллектива, во имя родины, во имя грядущего блага человечества. Только тогда, когда такой гордый боец лишен идеалов, одинок, изолирован или враждебен коллективу, беспомощен против врага, когда у него нет никаких шансов и никакой возможности активно сопротивляться и никаких надежд на спасение, — тогда единственным стимулом его поведения может быть жажда достойной гибели.

«Гимн в честь Чумы» является по существу гимном в честь тех, кто жаждет такой гибели в условиях невозможности активной борьбы. И не потому ли председатель провозглашает:

Запремся от Чумы!
.
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы —

что он и его друзья — себялюбцы, которым дела нет до мира или которые прокляли мир и злорадствуют при расправе чумы с этим ненавистным и презираемым ими миром? Нет, песня Мери, которая так трогает всех пирующих и которая проникнута глубокой печалью о погибших, финал этой песни, в котором звучит любовь и забота о близких и в котором благословение грядущей возрожденной жизни, — все это свидетельствует о том, что доминирующим началом у пирующих отнюдь не является эгоцентризм и что их отношение к миру отнюдь не характеризуется ни ненавистью, ни презрением, ни безразличием к нему.

А главное, себялюбцы, равнодушные к миру, презирающие или проклинающие мир, — всегда циники. Им

чужда та независимость духа, та внутренняя гордость, которая необходима для того, чтобы достойно погибнуть и не унизиться пред лицом врага, не падать на колени пред лицом опасности. Такие циники-себялюбцы жаждут не гордой смерти, а того оргийного забытья, о котором говорит молодой человек у Вильсона.

Но как раз потому, что пирующие у Пушкина — не эгоцентрические себялюбцы, они не могут довольствоваться одной мыслью о достойной их смерти. Они не могут предать забвенью свой коллектив и вытравить из своей души боль за его судьбу даже в ту минуту, когда они утопили «весело умы». Сама готовность гордо и независимо умереть еще не дает им возможности ни забыть тех близких, кто уже в могиле, ни примириться с тем, что они оставили город на произвол чумы и сами укрылись в

Безмолвное убежище от смерти,
Приют пиров ничем не возмутимых.

Этим определяется все дальнейшее развитие действия у Пушкина: врывается священник, чтобы возмутить «приют пиров».

В диалоге священника и председателя Пушкин в основном следует за Вильсоном, каждый раз придавая этому диалогу более четкую художественную форму. Здесь особенно примечательно, как Пушкин передает, оставаясь верным тексту Вильсона, первый монолог священника.

У Вильсона священник говорит:

О, нечестивый стол, накрытый нечестивыми руками!
О, глумленье пира, песен и разгула
Над безмолвным воздухом смерти, нависшим над нами
Покровом еще более ужасным, чем Саван!
Когда я стоял во мраке кладбища при ужасном
погребении,
Окруженный бледными, мрачными, безутешными лицами,
Это мерзкое веселье тревожило могилу
И святотатственным буйством
Страхивало сыпучую землю на тела,
Лишенные савана. Если бы молитвы благочестивых
Старцев и набожных жен
Не освещали широкой и общей могилы,
Я мог бы подумать, что ликующие духи ада
Со взрывами дьявольского хохота влекут
На погибель душу закоренелого безбожника.

У Пушкина:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертью распространенной!
Средь ужаса плачевных похорон,
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,
А ваши ненавистные восторги
Смущают тишину гробов — и землю
Над мертвыми телами потрясают!
Когда бы стариков и жен моления
Не освятили общей, смертной ямы, —
Подумать мог бы я, что нынче бесы
Погибший дух безбожника терзают
И в тьму крошечную тащат со смехом.

На диалоге священника и председателя сосредоточено у Пушкина все дальнейшее развитие действия после «Гимна в честь Чумы». Пушкин выпускает, как уже было указано, реплики молодого человека, содержавшие кощунственно-издевательские выпады против священника. Пушкин снял богоборческие мотивы, отвлекающие от основного конфликта, выраженного в диалоге председателя и священника.

У Вильсона священник, отчитывая кощунствующего юношу и призывая его заглушить это ужасное веселье и зажечь «надежду... и покорность небу», заканчивает свои наизидания призывом к юноше: «Пойдем со мною».

Пушкин опускает реплики между священником и молодым человеком. У Пушкина слова священника: «Ступай за мной!» адресованы председателю. Ими священник заканчивает свою третью реплику, в которой напоминает председателю, как он рыдал недавно над трупом матери, и спрашивает его, не плачет ли сейчас мать

в самых небесах,
Взирая на пирующего сына,
В пиру разврата слыша голос твой,
Поющий бешеные песни между
Мольбы святой и тяжких вздыханий?

Чтобы положить конец этому страшному горю матери на небесах, священник призывает председателя оставить пир.

Председатель отвергает этот призыв у Пушкина, как и у Вильсона. Затем диалог между председателем и священником совпадает у Пушкина с этим же диалогом у Вильсона. Он вносит лишь одну поправку. У Вильсона за возгласом «Женского голоса»:

Он обезумел!
Глупец! Так бредить о похороненной жене!
Смотрите! Как прикован его взор!

следует реплика председателя пира:

Дивная звезда!
Ты — дух этой светлой Невинности!
Полная прелести и укора, ты озаряешь того,
Чья душа отбросила в конце концов
Не только надежду на Небо, но и стремление к нему.

Пушкин опускает последнюю реплику, как излишне риторическую и патетическую, нарушающую строгий тон слов и мыслей председателя.

Этой суровостью тона определяются и изменения в последних репликах священника и председателя.
У Вильсона:

Священник.
Пойдем, Вальсингам.

Председатель пира.
О, святой отец, уходи!
Во имя милосердия, предоставь меня моему отчаянию.

Священник.
Да сжалится Небо над тобою, дорогой сын мой! Прощай!
Прощай!
(Священник печально уходит.)

У Пушкина:

Священник.
Пойдем, пойдем...
Председатель.
Отец мой, ради бога
Оставь меня!

Священник.
Спаси тебя господь!
Прости, мой сын!
(Уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость.)

У Вильсона священник уходит опечаленный: его миссия оказалась безрезультатной. Он никого не образумил. Никого не заставил задуматься. Оргия продолжается. Кутеж готов перейти в буйство, которое с трудом прекращают появляющиеся Франкфорд и Вильмот, две фигуры,

играющие значительную роль в драматической поэме Вильсона, но о которых ничего нет у Пушкина. Пушкин о них не говорит, поскольку они в данной сцене у Вильсона появляются после ухода священника, между тем как Пушкин заканчивает действие уходом священника. Пушкин ничего не говорит о настроении священника, он ограничивается лаконической ремаркой по адресу священника: «уходит». У Пушкина занавес опускается над погруженным в глубокое раздумье председателем пира.

Над чем председатель задумался?

Дело здесь не в том, что священник своими напоминаниями об ушедших зажег сызнова огонь тоски по ушедшим — по матери, по возлюбленной. Председатель и до прихода священника о них не забывает. Он отвергает призыв священника пойти за ним словами:

..... Не могу, не должен
Я за тобой итти: я здесь удержан
Отчаянем, воспоминаем страшным.

Он здесь спасается от этих страшных воспоминаний —

новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня, господь)
Погибшего, но милого созданья...

Но он «здесь удержан» также «сознанием беззакония» своего. Над этим «сознанием беззакония» своего он сейчас задумался.

Пушкин не погружает его в глубокую скорбь, что могло бы быть результатом обостренных речами священника тоски о погибших. Пушкин оставляет председателя «погруженным в глубокую задумчивость», ибо священник вызвал у него с особой силой «сознание беззакония» своего. Священник, оставаясь среди погибающих и гибнущих, деля их участь, подвергаясь общей с ними опасности, творит великое дело человеколюбия и утверждения жизни, которое недоступно тем, кто в несчастье отгораживается от мира и людей.

Эта способность, презирая личную опасность, делить с народом его участь, с величественной простотой принять смерть и не искать для себя одного «безмолвного убежища от смерти» — превыше смелости тех, кто бросает чуме гордый вызов:

Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье! —

но оставляет родной город, свой народ, найдя

Приют пиров ничем невозмутимых.

Контраст величественной простоты священника, призывающего делить участь народа и облегчить эту участь, индивидуалистическому вызову смерти обостряет у председателя сомнения в правильности своего пути, вырывает у него слова:

..... Я здесь удержан...
Сознанием беззаконья моего.

Священник явился сюда, чтобы спасти души пирующих. Председатель благодарит его за это намерение, но не принимает его путей: поздно —

..... признаю усилья
Меня спасти... старик! иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

Но обостренное призывом и примером священника «сознание беззаконья своего» заставляет председателя после его ухода усомниться в том, что подлинное духовное спасенье — в гордой, но одинокой смерти.

Именно потому, что образ священника и диалог председателя и священника служили Пушкину для постановки этих основных проблем, в которых высшее утверждение человеческого героизма и величия человеческого духа, Пушкин отверг богоборческие мотивы. Если бы священник, в какой бы то ни было мере, был, как говорит по его адресу у Вильсона молодой человек, «эмблемой притворной святости», если в его речах звучал бы малейший оттенок «гаерства церковных шарлатанов», то он никак не мог бы служить поводом для постановки столь больших проблем.

Такое использование образа священника отнюдь не подтверждает рассуждений о религиозных настроениях Пушкина последних лет. Делать отсюда какие бы то ни было выводы о религиозности поэта в болдинскую осень — значит обнаружить совершенное отсутствие чувства историзма. Правдивость Пушкина, его проникновенный реализм подсказали ему необходимость сохранить образ свя-

щенника, чтобы заставить председателя — певца «Гимна в честь Чумы» — задуматься над тем, что подлинное величие не в одиноком бунте, а в том, чтобы всегда, при всех условиях, быть с народом, не отделять своей судьбы от его судьбы.

И вот здесь, в этом пункте, «Пир во время чумы» смыкается со стихотворением «Герой», написанным той же осенью 1830 года. Оба эти произведения Пушкина неотделимы друг от друга. Они могут быть поняты только во взаимосвязи. «Герой» является ключом к поэме «Пир во время чумы». Стихотворение «Герой» Пушкин, как известно, написал в Москве 29 сентября 1830 года в связи с приездом туда Николая I во время холеры. Этот приезд ассоциировался у Пушкина с поведением Наполеона во время чумы в Египте. На вопрос друга, когда же Наполеон больше всего поражает поэта «своею чудною звездой», поэт отвечает — в тот момент, когда Наполеон

хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость...

Замечательно, что Пушкин эпитафией к «Герою» поставил евангельский вопрос: «Что есть истина?»

Смысл эпитафии не в том, чтобы подвергнуть сомнению справедливость высказываний многочисленных хулителей Наполеона, претендующих судить о нем от имени «историка строгого». Подлинная истина заключается в том, что превыше всех тот, кто способен победить страх, кто, презирая смерть, своим мужественным поведением

... в погибающем уме
Рождает бодрость.

Этой истиной, святой и несомненной, клянется поэт:

..... кто жизнь свою
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...

Когда друг пытается оспаривать это суждение о Наполеоне ссылкой на «историка строгого», поэт с возмущением восклицает:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран!..

«Тьма низких истин» это «истины» черни — светской и лакейски угодливой. Им поэт противопоставляет «нас возвышающий обман», противопоставляет тогда, когда творится легенда о высшем человеческом подвиге, о том, как человек своим самопожертвованием может возродить дух бойцов в минуты смертельной опасности.

Тот, кто лишен такого величия, кто не способен сам отдать свою жизнь за народ — не герой, а тиран. Он не ведет народ в бой за правое дело, а гонит его на убой.

Друг прерывает поэта возгласом:

Утешься...

Но он слов для утешенья не находит: герой умер в зачтении. Жизнью всех распорядился тиран, приехавший в Москву в дни холеры. Диалог поэта и его друга на слове «утешься» прерывается.

Продолжением этого диалога был, нам кажется, «Пир во время чумы», завершённый 6 ноября 1830 года в Болдине¹.

В «Пире во время чумы» — отказ угождать тирану, смириться пред ним; больше того, в этой поэме затаенная жажда броситься в последний бой с ним, ожидание «неизъяснимых наслаждений» того мига, когда ненавистному и презренному врагу в глаза будет брошен «стих, облитый горечью и злостью», которому смертельный страх не давал сойти с уст.

В «Пире во время чумы» — благословенье того и великая зависть к тому, кто в мире всеобщего раболепства

¹ Связь «Героя» и «Пира во время чумы» подтверждается и следующими соображениями: до 1830 года «Пир во время чумы» не значился среди планов «маленьких трагедий» Пушкина. Да и драма Вильсона, по мнению ряда пушкинистов, была известна Пушкину только с 1829 или даже 1830 года. Сборник, в который вошла драма «Город чумы», был у Пушкина в Болдине осенью 1830 года.

перед тираном дерзновенно отдался упоению боя, найдя
в нем

Бессмертья, может быть, залог!

Но в то же время

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —

лишь в эпоху безвременья, когда у бросающегося в бой
нет ни ясных целей борьбы, ни надежд на победу. Манит
бездна в дни всеобщей безысходности, а пир во время
чумы — «благодатный яд» для одних только укрывшихся
в «безмолвное убежище», между тем как выход должен
быть найден для всех и славен лишь тот, кто

. в погибающем уме
Рождает бодрость...

Отсюда финал «Пира во время чумы» — погружен-
ность председателя в глубокую задумчивость — в поисках
выхода для всех. Удрученный «сознанием беззаконья»
своего пути, он тоскует об уделе того,

. кто жизнь свою
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор.

«АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА» ШЕКСПИРА И «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ» ПУШКИНА

В «Египетских ночах» Пушкин снова обратился к теме, разработанной Шекспиром. Здесь русский поэт, может быть, еще больше, чем в «Скупом рыцаре», в «Анджело», пошел по своему пути, глубоко отличному от пути Шекспира.

I

Традиционное представление о Клеопатре: Клеопатра — воплощение ненасытной чувственности. В ней чудовищным образом переплелись изощренная распушенность Востока с аморальностью Рима эпохи упадка.

Шекспир широко пользовался древними авторами, сохранившими память о необычайных похождениях «египетской царицы». На глубокое знакомство Шекспира с древними авторами указывают Гервинус, Драйден, Брандес, Ф. Зелинский и ряд других исследователей. Брандес пишет:

«С того момента, как он написал Юлия Цезаря, он не выпускал из своих рук Плутарха... Перелистывая далее своего Плутарха, Шекспир должен был натолкнуться на биографию Марка Антония. Сначала он прочел ее из любознательности, затем со вниманием, затем с интересом и душевным волнением, ибо здесь, здесь впервые действительно погибал римский мир.. Здесь, здесь впервые слышался грохот, произведенный глубоким падением древней мировой республики. Римское могущество, суровое и строгое, рушилось при столкновении с сладострастием Востока» (Георг Брандес. «Шекспир, его жизнь и произведения». Изд. Солдатенкова, 1901, том II, стр. 139—140).

И все же содержание трагедии никак нельзя свести

к теме гибели Рима, отравленного «сладострастием Востока». По давню нельзя рассматривать образ Клеопатры у Шекспира лишь как воплощение восточной порочности.

В образе Клеопатры Шекспир дал трагедию женщины, защищающую свою любовь, свое личное счастье, свою гордость и отвергающую жизнь, когда она теряет возлюбленного, предпочитающую смерть позору и бесчестью. В этом смысле трагедия Шекспира «Антоний и Клеопатра» — одна из наиболее человеческих, наиболее правдивых, наиболее реалистических трагедий Шекспира. Написанная на античном материале, она является трагедией нового времени. Справедливо поэтому замечание Даудена, что «переход от шекспировского «Юлия Цезаря» к «Антонию и Клеопатре» производит на нас такое же впечатление, какое мы испытываем, переходя из галереи античной скульптуры в залу, украшенную картинами Тициана и Поля Веронеза» (Эдуард Дауден. Шекспир. СПб, 1880).

Средневековый роман или поэма о любви — это, главным образом, повествование о внешних препятствиях, которые влюбленные должны преодолеть на пути к своему счастью. Он и она безгранично любят друг друга, беспредельно преданы друг другу. По всему своему душевному укладу они самой природой созданы один для другого. Но внешние условия — династические или родовые распри, религиозные и сословные предрассудки мешают их счастью и становятся подчас причиной гибели влюбленных. На этом была построена и «прежалостная трагедия» «Ромео и Джульетта», а позднее — и лучшие произведения XVIII века на эту тему.

Содержанием психологического романа XIX века является преимущественно внутренний конфликт влюбленных. Понятно, эти внутренние конфликты — результат каких-то определенных социальных условий. Но драма влюбленных вырастает главным образом из их душевных и моральных противоречий.

Можно сказать с полным на то правом, что первой драмой нового времени, построенной на таких внутренних конфликтах влюбленных, является «Антоний и Клеопатра»:

«Коль вправду любишь, то скажи насколько» (действие I, сцена 1. Цитирую по переводу Н. Минского и О. Чюминой. «Шекспир» под редакцией Венгерова, изд.

Брокгауз и Эфрон, СПб, 1903), — таковы первые слова, которые произносит в трагедии Клеопатра.

Это слова искушенной красавицы, не потерявшей еще наивности влюбленной, жадной к заверениям в любви и клятвам преданности, для которой сладостной музыкой звучат слова возлюбленного: «Ты — моя единственная».

Клеопатра в ответ на замечание Антония:

Бедна любовь, которую возможно
Измерить —

так объясняет смысл своей просьбы:

У границ твоей любви
Хочу поставить камень порубежный.

Их взаимной любовью она жаждет отгородить его от мира, чтобы все его помыслы, чтобы вся его жизнь принадлежала только ей, точно так же, как она живет, радуется только тогда, когда он с ней. Без него нет для нее жизни.

Антоний начинает ей говорить о своей безграничной преданности, но его перебивает слуга сообщением о вестях из Рима. Антонию сейчас не до них:

Скука! Говори короче! —

бросает он слуге.

Но Клеопатра настаивает, чтобы он выслушал послов из Рима: она будто бы не желает стать помехой его делам. Ее любовь не должна сковывать его свободу. Но в этом — насилие над собой, насилие тем большее, что мир, вечно грозящий оторвать Антония от нее, ворвался как раз в тот миг, когда Антоний только начал говорить ей о своей беспредельной преданности.

Рим, Фульвия — источник ее непрерывных тревог, мучений. Это меч, который всегда висит над ее любовью и счастьем и который в любой миг может сразить ее. Может быть, прибывшие послы явились отторгнуть от ее сердца несравненного Антония. И прорывается вся ее ярость против законной жены Антония — Фульвии. Берет верх сарказм обиженной женщины, которая захвачена одним желанием как бы больней уколоть любовника, не решающегося порвать для нее с законной женой:

... быть может, Фульвия не в духе
Иль шлет тебе скудобородый Цезарь

Приказ свой властный: «сделай то иль это!
То царство покори, тому дай волю.
Спеши! Не то осудим мы тебя!»

Антоний ошеломлен этим неожиданным переходом от слов любви к такой издевке над ним:

Как, друг мой?

Но Клеопатра сейчас глуха к его призывам. Любая его попытка опровергнуть ее вызывает лишь большее возмущение и раздражение, жажду еще сильнее унижить его за те непрерывные муки, которые доставляет ей самое существование его Рима, его Фульвии:

Может быть, иль нет, наверно
Тебе не жить здесь дольше. Цезарь шлет
Тебе отставку. Выслушай ее.
Где вызов в суд от Фульвии?

Иль нет,
От Цезаря, хотела я сказать,
От них обоих? Призови ж послов.
Клянусь венцом египетской царицы,
Ты покраснел, Антоний. Эта краска —
Дань Цезарю. Иль от стыда, быть может,
Ты так привык краснеть, когда, ругаясь,
Язык свой чешет Фульвия. Послов!

В начале слова Клеопатры о том, что Антоний должен выслушать вести из Рима, звучали как увещание. Заключительный крик: «Послов!» — проклятие Риму, Фульвии, всему, что не дает Антонию быть с ней до конца откровенным и правдивым. Взрыв ее негодования вызывает ответную реакцию Антония.

Первую весть о римских послах Антоний принял как напоминание о надоевших обязанностях. Сейчас римские послы для него — символ тех вечных терзаний, на которые он обречен. Он неистово кричит: «Пусть Рим свалится в Тибр».

Эти слова должны убедить Клеопатру в несправедливости ее упреков и успокоить ее. Не надо ему никакого Рима: «Здесь мой мир».

Во власти своего раздражения, возмущения и мучительного страха власти Рима над Антонием, Клеопатра еще пытается оттолкнуть Антония, не принять его клятвы:

Возвышенная ложь!

Но желчь излита, слова любви и преданности Анто-

ния для нее бальзам, который лечит ее раны, и она сама себя прерывает словами признания своей вины и преклонения перед Антонием. Уже не тоном упрека, а мольбы о прощении она просит его: «Прими послов».

В этих словах уже поиски примирения и стремление заставить его забыть обиду. Здесь снова — вся сила ее любви к Антонию, вся ее нежность к нему и ее беспредельная мука, что, любя, она так терзает его.

Поэтому ее просьба: «Прими послов» так умиляет Антония. Он от патетических клятв, от надрывных заверений, от почти истерического вопля переходит к трогательному восторгу:

Сварливая царица! Ты, кому
Пристало все — и брань, и смех, и слезы.
Все страсти ухитряются в тебе
Стать красотой и вызвать восхищенье.

Клеопатра сама заставила Антония заняться послами. Но стоило ему уединиться с ними, как она опять теряет свой покой: ведь он сейчас во власти других, враждебных ей мыслей и забот. Угроза потерять Антония сызнава ее страшит. Она с тоской спрашивает у своей прислужницы Хармианы: что ей делать, как сохранить его любовь?

Хармиана убеждает ее:

Уступчивою быть и не перечить
Ему ни в чем.

Клеопатра отвергает этот совет:

Безумная, ты учишь,
Как потерять его.

И, вместо того чтобы уступать, она опять хитрит, лукавит и терзает его. Она подсылает Хармиану подсмотреть, что Антоний делает, что с ним, каков он, и наказывает ей:

Не говори, что я тебя послала.
Коль грустен он, скажи, что я пляшу,
Коль весел — что внезапно заболела.

От послов Антоний узнал, что Фульвия скончалась, что Рим в опасности, что ему необходимо спешить в Рим. Под угрозой — дело его жизни. Выхода нет. Необходимо оставить Клеопатру. Выслушав послов, он ясно сознает,

какая перед ним стоит дилемма: Клеопатра или жизнь. Он говорит себе:

Египетские крепкие оковы
Я разобью или погибну в неге.

Он идет к Клеопатре, полный решимости сказать ей о своем отъезде. Но что ей до того, что без «третьего столба вселенной» Рим рухнет! Ведь Антоний — ее опора. Шекспир дает сцену взаимного непонимания людей, беспредельно преданных друг другу. Оба замкнуты в себе и отказываются признать то, что с другим происходит. И не потому, что эгоистическое начало заслонило альтруистическое. Нет! Каждый из них ощущает боль другого, как свою боль, но контакт между ними все же обрывается. Для него этот момент наступает тогда, когда из-за ее любви он перестает быть «третьим столбом вселенной». Для нее — когда его верность самому себе, своему долгу грозит ей потерей Антония.

Антоний не в силах оторвать впившуюся в его грудь «египетскую змейку». Он никогда не забывает ее ни в Риме, ни в бою, ни на пирах у Помпея. Но Клеопатра не заменяет ему мира.

Когда этот мир для него рушится, Антоний готов разбить «египетские крепкие оковы».

Пусть у него для этого сил нехватит, но, как ни сладостны эти узы, он и своей тоски по Риму изжить не может. Поэтому каждое поражение, которое Антоний терпит, вызывает его озлобление против Клеопатры. Он знает — она причина поражения. Из-за нее он теряет Рим. С другой стороны, в самые горькие минуты крушения всего дела его жизни ее «поцелуй один» служит ему «за все вознаграждением».

Для Антония жизнь — это Клеопатра плюс мир, то есть плюс Рим, плюс Фульвия и даже плюс Октавия, ибо с нею блаженство покоя.

Трагедия Антония в том, что он не может ограничить свою жизнь ни Клеопатрой, ни Римом. Не может свести свой мир только к Клеопатре или только к Риму. А Рим и Клеопатра несовместимы.

Трагедия Клеопатры в том, что для Антония мир больше любви, жизнь не укладывается в одну любовь, в любовь к одной. Для Клеопатры жизнь только в Антонии, только в любви. Ее мир — это любовь, это личное

счастье, причем ее любовь — не сладострастье, не «египетские ночи», которые продаются, пускай по дорогой цене, но любому покупателю, который готов эту цену уплатить. Любовь — это он, единственный, несравненный, без него жизнь — не жизнь. Это он — тот, после смерти которого «этот грустный мир... не лучше хлева». Нет у Клеопатры иного мира, кроме Антония, и нет у нее иных стремлений, кроме стремления к счастью с Антонием. Она не царица, она — женщина. Без любви Антония — она погружается в пустоту, в бездну.

Отсюда роковое непонимание друг друга, потеря контакта каждый раз, когда появляется тень того мира, который маячит за пределами любви Антония и Клеопатры.

Когда Антоний, после беседы с послами, входит к Клеопатре, то Клеопатра, прекрасно знающая Антония и тонко чувствующая все оттенки его настроения, как бы не замечает его удрученности и его внутренней решимости действовать против ее воли. В словах, с которыми она встречает Антония, поэтому и скорбь, и хитрость:

Мне грустно. Я больна.

Это — маневр: какие, мол, там могут быть у тебя тревоги и заботы: я больна.

Но в этих словах и правда. В них смертельная тоска, чувство надвигающейся опасности. Хитрость — лишь последняя попытка и единственное средство слабой женщины защититься против этой опасности.

Но Антоний отказывается замечать, что с ней. Он спокоен, но твердо говорит о необходимости сообщить ей свое решение. Пока Антоний разговаривал с послами, Клеопатра переходила от отчаяния к надежде. При первых словах Антония она уже поняла: несчастье случилось. Она всегда сознавала, что каждый раз, когда встанут вопросы жизни, судьбы, Антоний выберет законную Фульвию, Рим и бросит для них «египетскую царицу».

В ее словах:

О, помоги мне выйти...

воплъ человека, оглушенного ударом, но и хитрость, притворство. Но это притворство смертельно раненного на войне, который прикидывается мертвым, чтобы враг не добил его. Это — хитрость самозащиты.

Антоний пытается словами любви ее успокоить. Клеопатра отвергает их:

Прошу подальше.

В необходимости поехать в Рим — горе Антония, а не его вина перед Клеопатрой. Это горе должно бы стать их общим горем. Клеопатра тем более должна была бы сочувствовать ему и помочь ему, что она — причина тех катастроф, которые надвигаются на Рим, на него. Поэтому он так поражен ее холодной отчужденностью. В его вопросе:

Но что случилось?

та же скорбь беспомощности, что в ее возгласе:

Мне грустно. Я больна.

Эта скорбь — от невозможности пробить стену, которая опустилась между ними как раз в ту минуту, когда им так необходимо единение. Клеопатра никогда не поймет и никогда не удастся Антонию дать ей понять, какое огромное несоответствие между ее горем, между теми мнимыми опасностями, которые ею выдуманы, и его подлинным горем и опасностями, угрожающими делу всей его жизни. Она с убежденностью звереныша, который защищает свою берлогу, отстаивает свою жизнь. Она знает, что нет в мире горя и опасности, которые могли бы сравниться с горем и опасностью потери Антония. Нет такой обиды, которая могла бы сравниться с тем, что Клеопатре предпочитают законную жену. Она внутренне уверена, что не Рим, не государственные дела зовут Антония. Меньше всего она о них вспоминает и о них думает. Если бы Антоний о них заговорил, то она сочла бы это лишь мужской уловкой. Тоска по Фульвии — вот причина. Поэтому его вопрос:

Но что случилось?

приводит ее в ярость: как, он еще спрашивает, что случилось?

Вижу по глазам,
Ты получил хорошие известья.
О чем гласит письмо жены законной?
Что ж, уезжай. О, если б никогда
Она тебя сюда не отпустила!

Так пусть не говорит, по крайней мере,
Что я тебя держу.

(Действие I, сцена 3)

Она с отчаянием заключает:

....Я над тобою
Бессильна. Весь ты ей принадлежишь.

Ничего более несправедливого она не могла бы сказать. Весь мир знает, как Антоний привязан к Клеопатре. «Богам известно», — начинает он. Но Клеопатра не дает ему договорить. Зачем слова?

Ни одна царица
Так не была обманута, как я.
Я чуяла измену.

Доказательство этой измены Клеопатра видит сейчас как раз в том, что ее раньше так трогало, чем она раньше была так горда: он для нее Рим предал, Фульвию бросил. Именно в этом она теперь видит доказательство его низости, его подлости и предательства, его готовности и ее обмануть.

И все же не за измену Фульвии, не за то, что он Рим для нее оставил, а за то, что он сейчас готов для них ее предать, она так обрушивается на него, изобличая его во лжи.

Не скрашивай, молю,
Отъезда своего. Простись — и в путь!
В тот день, когда молил ты разрешенья
Остаться здесь, слова звучали кстати.
Ты про отъезд тогда не говорил.
В моих глазах, в устах ты видел вечность,
В дугах бровей — блаженство. Все во мне
Небесным звал. Я та же, что и прежде,
Иль ты, первейший в мире воин, был
Лжецом первейшим.

Антоний рассказывает ей про вспыхнувшую в Италии междоусобную войну, наконец про то, что ее «вполне с отъездом примирит», про смерть Фульвии. Он только что, оставшись наедине, оплакивал смерть Фульвии, говорил о своей тоске по Фульвии и о том, что Клеопатра ему опостылела:

Великая душа ушла из мира.
Я этого хотел. Но, что когда-то

Отвергли мы, нам часто вновь желанно,
Меж тем как наслажденье, повторяясь
Становится противно в настоящем.
Покинув мир, она мне дорога.
Рука, ее прогнавшая, хотела б
Ее вернуть. С волшебницей-царицей
Расстаться должно.

Но сейчас, чтобы успокоить Клеопатру, чтобы вырвать у нее согласие на его отъезд, Антоний, делая огромное насилие над собой, кривит душой и в ответ на ее оскорбительный вопрос:

Ужели может Фульвия скончаться? —

говорит ей:

Она мертва, царица. Вот, взгляни.
Ты здесь прочтешь, в часы досугов царских,
О смутах, что она там натворила,
И, наконец, о лучшем, — где и как
Скончалась.

Но и рассказ «о лучшем» не успокаивает Клеопатру. Прорывается ее жгучая ненависть к Фульвии, смерти которой Клеопатра ждала, как великого избавления. Она продолжает свои попреки. Она, умеющая так искусно лгать и так искусно пользоваться притворством, как оружием самозащиты, сейчас издевается над мнимой неискренностью и мнимым притворством честного и простодушного Антония. Антоний клянется ей в своей любви. Она с досадой отмахивается от его слов о преданности ей и зло смеется над ним:

Доказала
Мне это участь Фульвии. Прошу,
К сторонке отвернись, поплачь по ней,
Потом прости со мною, уверяя,
Что это слезы по Египту. Вот что:
С притворством тонким сцену мне сыграй,
Изобрази в ней искренность искусно.

Антоний.

Меня рассердишь ты — и только.

Клеопатра.

Сыграть ты лучше мог бы, но и так не дурно.

Антоний.

Мечом клянусь я!

Клеопатра.

И шитом. Отлично!

Он делает успехи. То ль еще
Умеет он! Взгляни, о, Хармиана,
На Геркулеса римского. Как тонко
Он скрытый гнев сыграл!

И когда Антоний, уже доведенный до отчаяния, решительно бросает: «Я уйду», — в Клеопатре прорывается то, что она в течение всей этой сцены так заглушала в себе — ее любовь к нему, ее отчаянье, ее беспредельная преданность, то страшное чувство одиночества и пустоты, которое заставляет ее так терзать Антония и изводить его своими попреками и издевками каждый раз, когда надвигается опасность его ухода.

Клеопатра наговорила ему много несправедливого, продиктованного лишь ее несчастьем, ее вечными опасениями остаться одной, сознанием своего бессилия и своей незащитности. Она ищет сейчас то единственное слово, которое передало бы всю ее беспредельную любовь и преданность.

Одно лишь слово, господин учтивый.
Друг друга мы покинем, — нет, не то.
Друг друга мы любим, — нет, не то.
Все это знаешь сам. Хотела что-то
Сказать я. Только память у меня
Похожа на Антония. Забыта
Я им совсем.

Она чувствует свое бессилие найти это единственное слово, которое выразило бы и силу любви и надежду на то, что впереди их ждет совместная жизнь, но — с другой стороны — также смертельный страх, что он не вернется: Рим его захватит, государственные обязанности удержат его там.

В это единственное слово она должна вложить и свои заверения, что только с ней он сможет быть всегда и полностью «самим собой», что только она знает, кто он, когда он «сам собою», и поэтому она никогда не будет покушаться на его внутреннюю свободу. Неспособность все это выразить единым словом, охватывающим все ее мысли и чувства, до конца уничтожить все то, что стало между ними, и установить согласие, которого они столь оба жаждут и без которого невозможна ни ее жизнь, ни ее счастье, ни ее спокойствие, — все это заставляет ее

против своего желания и намерения опять впасть если не в тон попреков и издевки, то легкой иронии над Антонием.

Хотела что-то
Сказать я. Только память у меня
Похожа на Антония. Забыта
Я им совсем.

Она пошутила. Она этой иронией скрывает свое желание помириться с Антонием, но ни один упрек так больно не ранит его, как последние слова, в которых такой незаслуженный намек на то, что он может легко ее забыть. От этих слов ему тем более тяжело, что они сказаны в момент ее наибольшей взволнованности и внутренней близости к нему, когда она всеми силами пыталась преодолеть все, что питает ее озлобление... Но он готов ей это простить, ибо знает, какими ее муками все это порождено:

Когда б не знал я, что тебе
Подвластно легкомыслие, я счел бы
Тебя за легкомыслие живое.

Антоний вскрыл здесь одну основную подлинно-трагическую черту Клеопатры. Она не легкомысленна. Она инсценирует легкомыслие. Она в него фьдится, как в броню, чтобы им защититься от наносимых жизнью ударов.

Клеопатра тогда с большой откровенностью жалуется на то, что ей необходимо пользоваться этой броней:

Поверь, не так легко так близко к сердцу
Такое легкомыслие носить,
Как носит Клеопатра...

В этих словах жалоба Клеопатры на страшную долю женщины, вынужденной пользоваться такой маскировкой для самозащиты. Но маскировка больше не нужна. Клеопатра сбрасывает ее и, обнаженная, безоружная, с глубокой искренностью говорит Антонию:

..... прости мне!
Все, что во мне не нравится тебе,
Мне кажется убийственным самой.
Тебя зовет отсюда голос чести.
Итак, будь глух к безумью моему.
И боги да хранят тебя. Твой меч
Пусть победа лавром увенчает,
Удача уравни твоей путь!

Клеопатра не может отпустить Антония, не примирившись с ним. Это означало для нее — броситься в бездну. Они расстанутся примиренными. Как сладкая музыка звучат для нее слова:

Здесь оставаясь, ты идешь со мною,
Я ж, удаляясь, остаюсь с тобой.

Эти прощальные слова будут согревать ее во все время его отсутствия. Оставаясь одна, она непрерывно тоскует, она хочет забыться, чтобы время скорее прошло. Забыться не в весельи, — нет для нее веселья без Антония, — тем более не в чувственных наслаждениях: она ему не даст своим поведением никакого повода для ревности. Она верна Антонию не потому, что не хочет своим поведением восстанавливать его против себя, а потому, что никто ей не нужен. Клеопатра живет одной мыслью об Антонии, одним желанием, чтобы он скорее вернулся. Она все время думает о нем с нежностью, преданностью и романтической наивностью впервые влюбленной восемнадцатилетней девушки:

Где он теперь? Стоит он иль сидит?
Пешком идет ли? Сел ли на коня?
О конь счастливый, на себе несущий
Антония! Бесстрашен будь, о конь!
Ты знаешь ли, кого несешь?..

Она вспоминает ласковые слова Антония. Не повторяет ли он их сейчас про себя там, в далекой Италии?

..... Может быть, теперь он
Шепнул: «Где змейка нильская моя?»
Он так меня зовет...

Но нежность и восторженность молодой влюбленной сменяется сомнениями увядающей женщины.

..... Но я питаю
Сама себя сладчайшею отравой.
Захочет ли он думать обо мне,
Столь смуглой от лучей влюбленных Феба,
Столь глубоко морщинами покрытой
Рукою времени?

И не из-за распушенности, не из преданности пороку, не из-за того, что она упивается воспоминаниями о былом разгуле, она вздыхает о днях прошедших, когда

..... великий
Помпей стоял недвижно, взор вперяя
В мое лицо. Хотел бы здесь он бросить
Восторга якорь и глядеть до смерти
На ту, кто стала жизнью для него.

То горечь женщины, скорбящей об ушедшей молодости, об утерянной красе, о былых успехах, но сознающей в то же время мнимую ценность этих радостей: единственное и несомненное в ее жизни — это Антоний, несравнимый и бесподобный. Когда Хармиана ей напоминает, что она в свое время и Цезарем восторгалась, она с пренебрежением к тем своим восторгам отвечает: «Незрелых лет зеленые сужденья! Разве можно сравнивать Цезаря с Антонием, — с моим героем из героев».

Нет теперь для Клеопатры большей утехи, как вспоминать дни, проведенные с Антонием. Причем она предается воспоминаниям не о разгуле, не о «тайных лобзаниях и дивной неге», а о тихих, мирных забавах, о шуточных проделках: однажды она облекла его, спящего, в свои одежды, а «себе Филиппа меч с боку прицепила». В другой раз она рыбу с Антонием удила, побилась «на заклад: кто более наловит? А водолаз... рыбу прикрепил соленую на крюк его, и важно ее тянул Антоний». Вот и сейчас она зовет прислужниц пойти на реку рыбу удить:

..... Там рыбок золотистых
При звуках дальней музыки я стану
Ловить крючком за скользкие их жабры,
И, представляя каждую себе
Антонием, скажу: «Ага, попался!»

Эта ее трогательная любовная игра прерывается вестью о новом браке Антония там, в Риме. Клеопатра бьет гонца за его дурную весть. Гонец пытается отвести ее гнев разумными словами:

Хотя принес, великая царица,
Тебе я весть, не я устроил брак.

Этот довод ее не останавливает, не убеждает и не успокаивает. Она с ножом бросается на гонца. Что это: «женская логика»? Неразумность ребенка, который бьет по столу, о который он ударился? Своеволие восточного деспота, не терпящего, чтобы ему прекословили?

Историческая Клеопатра — «египетская царица» — бы-

ла восточным деспотом. Героиня Шекспира не проявляет нигде ни в чем таких качеств. В ударах, наносимых ею гонцу, элементы «неразумности ребенка», «женской логики». Но все это происходит из того же женского бессилия. Эта неразумность — от отчаянья, от безысходности, граничащей почти с безумием.

Не раз при ссорах с Антонием ей случалось падать в обморок. В этом была изрядная доля притворства. Это давало повод Энабарбу зло шутить, что «больно охоча она умирать». Но она не только притворялась. Она подчас действительно теряла сознание от ударов, причина которых — неслаженность ее жизни с Антонием. Когда такой удар получен в его отсутствие, тем более, когда он сам — непосредственная причина этого удара, тогда она действительно близка к тому, чтобы лишиться сознания. Однако она собирает последние силы, чтобы удержаться на ногах и продолжать борьбу. Так происходит с человеком, раненным в лесу или в пустыне. Истекая кровью, он из последних сил тащится до человеческого жилья, но падает без сознания, когда переступает порог. Подсознательно отдается он под защиту окружающих его людей. Но если, ступив за порог дома, он там никого не нашел бы, то, напрягая свои последние силы, он бы сохранил сознание и продолжал бродить до другого жилья человеческого.

Нечто подобное происходит с Клеопатрой, когда она, узнав о женитьбе Антония, вопит:

..... Уведи
Меня скорей! Лишаюсь я сознанья...
О, Хармиана, Ира!

Но она тут же спохватывается:

..... Нет, прошло.
Сыщи гонца, Алексас, пусть опишет
Октавии черты, года и нрав.
Да не забудь спросить его о цвете
Ее волос... Скорей неси ответ.

Некому сейчас доверить свою защиту, и она сама, пускай из последних сил, защищается.

Клеопатра воюет. Она отстаивает свою жизнь, ведет борьбу за свою любовь единственно доступными ей средствами — средствами женского очарования, обольщения

и лукавства. Других средств нет в ее арсенале. Поэтому столь важно знать ресурсы противника, поэтому так радостно услышать слова гонца, что в Октавии «нет жизни... на статую похожа, не на живую женщину», что волосы у Октавии темные, а лицо «до безобразия кругло». Клеопатра знает, что большей частью такие женщины глупы.

Шекспир ставит Антония между тремя женщинами: Фульвией, Октавией и Клеопатрой. Первые две — резко противоположные тому типу женщины, который представляет Клеопатра.

Фульвия — разум и воля. Историческая Фульвия была повелительницей своих мужей в их государственных делах (Антоний был ее третьим мужем). Но и в государственных делах она была раньше всего женщиной. Она стремилась разжечь междоусобную войну в Италии затем, чтобы вырвать Антония из объятий Клеопатры. В трагедии Шекспира о ней сказано очень мало. Фульвия притягивала к себе Антония тем, что она была его великой повелительницей, звавшей его на вершины мира. Она была его «великой душой». Она заставляла его стремиться к тому, чтобы быть одной из трех опор мира, мало того, стать первой из этих трех опор.

Фульвия — женщина, которая возбуждала в Антонии его страсти к власти, славе, к поклонению народа. Она будила в нем великую тревогу государственного мужа, властелина Рима.

Октавия сулила семейный уют и покой. Она — очаровательная прислужница и послушная рабыня своего мужа. Ее красота — «достойна из мужей первейшего, а качество и прелесть красноречивей слов».

Меценат про нее говорит:

Когда краса и скромность могут сердце
Антония пленить, то он находит
В Октавии счастливую судьбу.

Энобарб, которому так дорого государственное дело Антония и который сознает, какую опасность для этого дела представляет собой Клеопатра, прославляет Октавию за то, что она «кроткая, молчаливая и спокойная женщина».

Октавия сулит любовь и дружбу. Основное для нее — ее беспредельная преданность близким, ее чувство долга.

Антоний ее предупреждает:

Порою из твоих объятий будет
Меня мой долг воинский исторгать.

Октавия покорно отвечает:

Тогда, склонив колени пред богами,
Их за тебя молить я не устану.

Но если долг воинский поставит Антония и Цезаря друг против друга, безгранично будет ее отчаяние.

..... Случится ссора —
Нет женщины меня несчастней! Быть
Меж двух врагов, молиться за обоих,
Чтоб надо мной смеялись сами боги,
Когда скажу: «благословите мужа»,
И вслед за тем, наперекор мольбе,
Воскликну я: «благословите брата!»
Но брат иль муж, который бы из двух
Ни победил — мне предстоит погибель.

Фульвия в такой ситуации сама бы вызвала раздор. Она представляла бы не примиряющее начало между сторонами, а сама была бы одной из сторон. Фульвия — женщина властная. Прекрасно за ней следовать. Она зовет на вершины. Не дает успокоиться на достигнутом. Но Октавия — только источник тихой семейной радости. Она — красива, но ее обаяние не в физической красоте, а в моральных качествах. Ее красота лишь гармонирует с ее качествами преданной жены. Она — жена, друг, но не любовница.

Фульвия сулила Антонию победу, власть, славу, бессмертие. Октавия — благополучие, покой его истерзанной душе. Она обеспечивает ему власть без борьбы. Мирное обладание властью на равных правах с Цезарем. Его власти никто и ничто не будет угрожать, ибо в союзе с Цезарем Антоний непобедим.

Но от всего того, что сулит ему Фульвия и Октавия, он откажется для Клеопатры. Она для него, — пользуясь словами Федора Протасова, — та изюминка, без которой жизнь пресна. Он с мясом, с кровью вырвет из своего сердца те страсти, удовлетворение которых для него связано с Фульвией или Октавией, а не с Клеопатрой.

Ему страшна мысль о междоусобной войне в Италии. Ему страшна мысль, что народ его забывает и отворачивается от него.

Печальные вести из Рима заставляют его вскрикнуть:

Египетские крепкие оковы
Я разобью или погибну в неге.

Оставаясь один, он спокойно размышляет:

..... С волшебницей-царицей
Расстаться должно. Десять тысяч бед
Неведомых родит мне эта праздность.

Но в Риме, в Италии он никогда не забывает про Клеопатру. Через минуту после того, как он кается Октавии в том, что «границы долга преступал», и клянется: «Но этому конец», он спрашивает прорицателя: «Хотел бы ты в Египте быть?» Что бы он ни делал в Риме, какие радужные перспективы ему ни сулил бы Рим, в душе у него все время мысль о Египте, о Клеопатре, и с горестной решимостью он восклицает:

Вернусь в Египет.
Спокойствие купил я этим браком,
Но на Востоке — радости мои.

Рим, Фульвия, Октавия для Антония — золотые оковы. Из них он вырвется. Клеопатра для него — сладостный плен. По нему он всегда будет тосковать.

Так прекрасно было бы, если Клеопатра могла бы соединить в себе качества Фульвии и Октавии! Но Клеопатра только женское обаяние, только прелесть и радости жизни.

В этом окружении Антония тремя женщинами столь различного характера и типа, из которых каждая так органически близка какой-нибудь одной стороне многогранной души Антония, — предвосхищение сложнейших психологических конфликтов литературы XIX века.

С остротой психологического романа XIX века Шекспир в этом произведении показал трагедию взаимного непонимания влюбленных, трагедию одиночества в любви и порожденного этим одиночеством отчаяния.

Каждый из них может избавиться от своего горя, только преодолев свое одиночество, только почувствовав свое беспредельное единство с другим. Но каждый из них в наиболее роковые для себя минуты так закован в свое несчастье, так охвачен страхом быть оставленным другим, что сам создает стену, о которую бессильно бьется другой.

Если в разобранной уже нами сцене, когда рушится счастье Клеопатры, она терзает Антония несправедливыми упреками, то в другой раз, когда рушится дело его жизни и когда это происходит, как все убеждены, по ее вине, он также глух к ее словам, слеп ко всему тому, что с ней происходит.

Своим поведением во время морского сражения она приводит его к поражению. Тогда он винит ее в готовности перейти на сторону победителя. Ее измена, конечно, мнимая. Его ревность к послан Цезаря лишена какого бы то ни было основания. Но во власти своего горя, причина которого — Клеопатра, Антоний сейчас готов верить в ее предательство и в ее заигрывание с послан Цезаря.

Расправившись со слугой Цезаря так же незаслуженно и жестоко, как она некогда расправилась с его послан, принесшим ей печальную весть, Антоний набрасывается на Клеопатру:

До того
Как я узнал тебя — наполовину
Ты отцвела. И в Риме я оставил
Затем ли ложе брачное несмятым,
Затем ли я потомства не имею
От женщины — жемчужины всех жен,
Чтоб тварью быть обманутым, которой
Угодны и рабы?

Она сейчас не возмутится, что, унижая ее, он превозносит другую женщину, одно упоминание о которой всегда будило в ней гнев против Антония. Клеопатра пытается успокоить его своей покорностью:

Мой повелитель...

Но ее смиренность сейчас только раздражает его:

Ты вечно притворялась...

Она изумлена: «Ужель дошло до этого?» Неужели она до такой степени стала ему чужой и враждебной? Но этот вопрос, в котором звучит изумление и отчаяние, до него сейчас не дойдет. Раньше он восторгался тем, что «все страсти ухитряются» в Клеопатре «стать красотой». Сейчас он знает, что все страсти Клеопатры сводятся лишь к одному пороку:

Нашел я
Тебя куском остывшим на тарелке

У Цезаря покойного. Была
Объедком ты Помпея, не считая
Других, молве народной неизвестных, —
Кого в часы желаний сладострастных
Ты подбирала. Я уверен в том,
Что если ты и понимаешь даже,
Что значит воздержанье, то его
Не знала ты.

Клеопатра не станет защищаться против этого удара. В ее вопросе: «О, для чего все это?» — безысходная боль. Ведь если его упреки справедливы в отношении прошлого Клеопатры, до встречи с Антонием, то за годы жизни с ним она ни своими действиями, ни своими помыслами не дала ему повода для ревности. С предельным чувством обиды и отчаяния от бессилия внушить самому близкому человеку все свои помыслы и душевные порывы Клеопатра в ответ на слова Антония:

Чтоб Цезарю польстить,
Подмигивать готова ты слуге,
Что Цезарю застегивает пряжки! —

воскликает: «Как? До сих пор не знать меня!»

И таким же образом, как в первом действии крик отчаяния Антония: «Я уйду» заставляет Клеопатру вырваться из той брони, которая делает ее глухой к крикам отчаяния Антония, так вопль Клеопатры: «Как? До сих пор не знать меня!» вырывает в конце концов Антония из того состояния, в которое он погрузился после своего поражения, которое делало его глухим к отчаянию Клеопатры.

В сценах расставания Антония с Клеопатрой перед его отъездом в Рим, а затем столкновения Антония с Клеопатрой после его поражения Шекспир с потрясающей и для этого гения трагедийного действия силой и с необычной простотой показал трагедию одиночества родных друг другу людей, между которыми стоят не внешние препятствия, а внутренние психологические барьеры, ими самими воздвигнутые, но которые они бессильны разрушить. Но если в этих сценах Шекспир не только предвосхитил, но в известной степени исчерпал те конфликты, которые с такой тщательностью разрабатывались в психологическом романе XIX века, то при этом не надо забывать о различии. В психологическом романе новейшего времени, в особенности в романе конца XIX и начала

XX веков, драма взаимного непонимания влюбленных, конфликт одиночества становится роковым, непреодолимым, — человек по самой своей природе фатальным образом обречен на одиночество, на одиночество даже в любви, больше того, особенно в любви. Для Шекспира же одиночество, взаимное непонимание лишь один из сложных трагических моментов в любви, могущий привести к роковой развязке, но отнюдь не фатальный. В основе человеческих отношений у Шекспира все-таки то единение, которое вырастает из подлинной любви и в конце концов приведет Клеопатру к тому, что она последует за Антонием в могилу.

Здесь встает вопрос об отношении Клеопатры к поражению Антония, к его смерти и о причинах ее самоубийства.

По существу, не в ее бегстве с поля брани причина поражения Антония. Это лишь завершение той катастрофы, неизбежность которой была заложена во всем отношении Антония к Клеопатре. Трагедия начинается утверждением Филона, что

..... Те глаза
Бесстрашные, что некогда сверкали,
Как Марс в броне, пред строем легионов,
Теперь устремлены с покорной страстью
На смуглое лицо. Героя сердце,
Что в поле грозных битв своим бием
Застежки рвало на его груди,
Забыв себя, вдруг стало опухалом,
Чтоб охлаждать любовный жар — цыганки.

Общее убеждение, что не Цезарь, а Клеопатра лишила Антония его военной мощи и привела его ко всем поражениям, Шекспир изумительно раскрывает мотивировкой перехода Энобарба в стан Цезаря. Энобарб — преданнейший воин Антония, тонко чувствующий его душевные переживания и с плебейской грубоватостью верно оценивающий каждый раз людей и положение. У него впервые мелькает мысль оставить Антония, когда он слышит, как Клеопатра отрекается от Антония перед посланцем Цезаря — Тиреем. Тирей ей говорит, что Цезарь

...ведает, что страхом, не любовью —
Ты связана с Антонием!

Клеопатра не опровергает этого. Она весьма двусмысленно отвечает Тирею:

Он — бог, и знает правду. Честь моя
Не поддалась, но силе уступила.

Энобарб поражен. За годы своей военной жизни ему приходилось видеть, как люди предают тех, кто терпит поражение. Но такой черной неблагодарности он никогда не видал. Предательство Клеопатры означает, что Антонию ничем уже помочь нельзя. Энобарб мысленно обращается к Антонию:

Ты течь даешь повсюду, остается
И нам тебя 'крушенью предоставить,
Когда тебя то, что всего дороже —
Покинуло.

Все же Энобарб не уходит. Пускай Клеопатра предаст, он остается верным Антонию, ибо Антоний — лев, хотя и «старый, готовый к смерти». Но когда Антоний, осыпав Клеопатру бранью и попреками, опять мирится с ней и, полный веры в свои грядущие победы, провозглашает:

Еще во мне есть силы, и в бою
В себя влюблю я смерть, с ее косою
Зловещею в усердьи состязаясь... —

то Энобарб окончательно решает оставить Антония:

..... Вижу я,
Что ослабление мозга повышает
В нем бранный дух. Когда живет отвага
На счет ума, то меч свой боевой
Пожрет она. Подумаю о том,
Как лучше мне Антония покинуть.

Если для Энобарба готовность Клеопатры отречься от Антония свидетельствует о течи в корабле Антония, то союз Антония с Клеопатрой, их сызнова восстановленный мир лишает Антония и его соратников последней надежды на возможность спастись от кораблекрушения. Энобарб тогда оставляет Антония, несмотря на то, что когда в первый раз у него мелькнула мысль о переходе на сторону победителя, он мудро и сурово сказал себе:

С моею честью начал
Я враждовать. Безумцу верным быть —
Безумие, — и все же, кто владыке
Развенчанному верен, побеждает
Того, кем был владыка побежден,
В истории приобретая место.

Энобарб прав: любовь Антония к Клеопатре обрекает его на гибель.

Однако Энобарб в последнем счете изменит своей мудрой и гордой максиме, а Клеопатра останется ей верной. Она пойдет за Антонием в могилу.

Цезарь делает все, чтобы заставить Клеопатру отречься от Антония и предать его. Клеопатра отвечает Тирею, послу Цезаря, с изощренной хитростью и лстивостью. В ее словах — признание божественного происхождения власти Цезаря, лесть, покорность, изъявление благодарности. Но при всей двусмысленности ее ответов на коварные вопросы Тирея, в ней нет и тени предательства. Усыпив своим ответом настороженность Цезаря, она опять воодушевляет Антония на борьбу с Цезарем. Но Антоний после кратковременного успеха терпит последнее поражение. Сейчас, когда ему остается лишь выбрать между смертью и позором, он сознает, что причина всех его поражений

оживая душа Египта! Злая
Волшебница, которой взгляд единый
То в битву посылал мои войска,
То призывал их вспять, — которой грудь
Короной мне была и целью высшей!
Как истая цыганка, ты фальшивой
Игрой мое опустошила сердце.
Эй, Эрос, Эрос!

(Входит Клеопатра.)

Прочь, исчадьде зла!

Клеопатра.

Зачем мой повелитель на свою
Любовь разгневан?

Антоний.

Прочь! Иль по заслугам
Воздам тебе и Цезаря триумф
Испорчу! Пусть он выставит тебя
Ликующим плебеям на потеху,
Пусть повлечет тебя за колесницей, —
Как худшее пятно природы женской.
Пусть тебя показывают всем
За мелкую монету, как урода.
Пусть кроткая Октавия тебе
Лицо избородит ногтями!

.

Она лукаво предала
Меня мальчишке римскому, и гибну
Я от ее предательства. За это
Она умрет! Эй, Эрос!

Все это Антоний говорит, ослепленный отчаянием. Клеопатра его победила, но она его не предала. Она остается верной ему до гроба и следует за ним в могилу. И в самой смерти обоих еще раз сказывается то их основное различие, которое становится источником их трагедии и приводит обоих к гибели. Антоний живет интересами воина, государственного мужа и своей любовью к Клеопатре. Невозможность примирить обе эти страсти обрекает его на катастрофу. Он умирает, когда теряет не только свою власть, но и Клеопатру.

Он умирает потому, что после смерти Клеопатры для него

отсрочка смерти
Была бы пыткой. Факел твой потушен,
Так ляг и не броди впотьмах.

Он умирает, чтобы не быть свидетелем беспредельной человеческой подлости и предательства:

. Кто лишь вчера,
Как собачонка бегая за мной,
Вымаливал подачек, — те сегодня,
Растаяв лестью сладкою, покорно
Вкруг Цезаря расцветшего сошлись.

Он умирает потому, что ему невыносима мысль о грядущих унижениях.

Но он умирает и потому, что

С тех пор,
Как Клеопатра умерла, живу я
В бесчестии таком, что низость эту
Презрели боги. Я, кто целый мир
Крошил мечом и на спине зеленой
Нептуна строил города судов, —
Я осуждаю сам себя за то,
Что женщине в отваге уступаю.
Я благородством беден перед нею,
Свою смертью Цезарю сказавшей:
«Да, я побеждена, но лишь собой».

Шекспир осложняет смерть Антония из-за потери Клеопатры (она еще жива, но он считает, что она покончила с собой) мотивами крушения его власти и славы. С другой стороны, он усложняет смерть Антония из-за крушения его власти и славы мотивом потери Клеопатры.

Клеопатра же умирает только потому, что потеряла Антония.

Некоторые исследователи считают, что Клеопатра кончает самоубийством не из-за Антония, а из-за своего собственного безысходного положения. Они считают доказательством того, что Клеопатра намеревалась жить и устроить свою судьбу после смерти Антония, — ее попытку скрыть от Цезаря значительную часть своих драгоценностей.

Но эпизод с драгоценностями имеет иной смысл.

Шекспир сближает Антония и Клеопатру в их переживаниях перед концом. Он создает два параллельных ряда душевных испытаний, которые определяют весь строй их переживаний накануне самоубийства и показывают их глубокую моральную близость. Эпизод с Селевком и драгоценностями служит созданию этих параллельных рядов.

Прислужницы Клеопатры остаются верны ей и кончают вместе с ней самоубийством, таким же образом, как Эрос бросается на меч, чтобы быть «избавленным от горя видеть смерть Антония».

С другой стороны, Клеопатра, как и Антоний, переживает горечь всеобщего предательства в минуту несчастья. Когда Селевк изобличает ее, она говорит Цезарю:

Видишь, Цезарь?

Смотри, как все бегут за тем, кто счастлив.
Служители мои твоими стали,
А поменяйся мы судьбой, твои
Передались бы мне

О, Цезарь! Как мне горек этот стыд!
Ты, властелин, меня в моем паденьи
Высоким посещеньем удостоил,
А собственный слуга мой прибавляет
К моим скорбям еще свою вражду.

Затем, как Антоний, Клеопатра остро переживает возможность грядущих унижений, которым подвергнет ее торжествующий победитель.

Антоний, умоляя убить его, говорит Эросу: разве он хотел бы

. . . у окна стоять в великом Риме
И видеть господина своего,
Идущего с скрещенными руками,
С поникшею, привыкшей гнуться шеей,
С стыдом, глубоко ввевшимся в лицо, —
И колесницу Цезаря счастливица,
Твердящую о низости того,
Кто следует за ней?

О том же говорит и Клеопатра своей прислужнице
Ире — об унижениях, которые ее ждут в Риме:

Что скажешь, Ира?
Как я, ты будешь выставлена в Риме,
Египетская кукла, на показ.
Ремесленники, в фартуках нечистых,
Заткнув за пояс молоток с линейкой,
Поднимут нас, чтоб было нас видней.
И мы, окружены дыханьем смрадным,
Отрыжкой грубой пищи, вместе будем
Вдыхать их испаренья.

Ира.
Да хранят
От этого нас боги!

Клеопатра.
Неизбежно
Все это с нами будет. Дерзкий диктор
Нас свяжет, как распутниц. Шелудивый
Рифмач охрипнет, в песнях нас браня.
Комедианты ловкие мгновенно
Нас выведут на сцену, представляя
Пирь александрийские. Антоний
В них будет пьяным вынесен на сцену,
А я увижу, как пискливый мальчик
Придаст мне вид и голос потаскухи
И над моим величьем насмеется.

Однако было бы неверно думать, что Клеопатра кончает самоубийством из страха этих грядущих унижений и что если бы Цезарь действительно создал ей те условия жизни, которые он на словах ей обещал, то она осталась бы жить и забыла Антония, как она забывала многих других своих возлюбленных. Нет, и до того, как Долабелла поведал ей о решении Цезаря отправить ее с детьми в Рим, до того, как Цезарь сам приходит к ней, чтобы усыпить ее подозрительность, Клеопатра приказывает принести ей змею, «смертоносную шалунью».

В самом акте самоубийства — завершение того параллельного ряда, в котором так сказывается моральное, внутреннее единство Антония и Клеопатры, так остро выступающее тогда, когда Антония нет рядом с Клеопатрой.

Умиравший Антоний говорит Клеопатре:

Не мощью Цезаря сражен Антоний,
Но сам себя Антоний сокрушил —

тем, что покончил самоубийством.

Таким же образом Клеопатру не Цезарь сокрушит. Он бессилён это сделать; она сама сокрушит себя:

..... Что такое Кесарь?
Не будучи Фортуной, он лишь раб
Фортуны, прихотей её свершитель.
Величье лишь в одном: исполнить то,
Что всем другим делам конец положит,
Случайности скует, превратность свяжет,
В сон погрузит и вкус притупит к грязи,
Что нищего и Кесаря питает.

Смерть даёт ей то величие, которое её так сближает с Антонием; она даёт ей право сказать о себе слова, сказанные ею о нём: «один Антоний мог победить Антония», с одним лишь существенным добавлением: если Антоний готов скорее расстаться с жизнью, чем преклонить свои колени перед Цезарем, то Клеопатра больше всего боится быть униженной Октавией. Не Цезарь, а Октавия её главный враг. Она откажет Антонию в последнем поцелуе из-за риска

..... попасться в плен. Нет, никогда
Триумф блестящий Цезаря счастлива
Не будет мной украшен. Но покуда
Есть жало у змеи, у яда — сила
И у кинжала острое, — я спасена.
Октавия, жена твоя, с её
Смирненным взором, сдержанностью тихой
Не доживет до чести мною править.

Клеопатра воюет не за престол, не за власть над государством, а за власть над Антонием. Поэтому её главный враг — Октавия. Поэтому она не сможет отказаться ни от того, чтобы Антония попрекнуть в последнюю минуту тем, что Октавия его жена, и поиздеваться над её добродетелями, над её «смирненным взором» и «сдержанностью тихой», но именно потому не только её борьба, но и сама её жизнь теряет всякий смысл и всякую ценность, когда Антония нет.

Скорбь Клеопатры беспредельна, её отчаянье безгранично.

Клеопатра — великий мастер притворства. Она перехитрит самого дьявола, самое змею-искусительницу. В этом смысл ответа поселянина на вопрос Клеопатры: не съест ли её змея? Он «не так прост, чтобы не знать, что женщину и сам дьявол не съест». Но все её притворство

лишь средство защиты ее любви, лишь орудие ее борьбы за Антония и за власть над ним. Это орудие исключительно остро отточенное, ибо оно главное и основное в ее арсенале беззащитной женщины, немощного человека.

Энобарб, — один из наиболее обаятельных образов Шекспира, носитель народной мудрости, пронизательности и справедливости, — зло издевается над притворством Клеопатры. Но, когда Антоний жалуется на Клеопатру, что «она хитра свыше всякого вероятия», Энобарб заступает за Клеопатру: она не хитрит, она не лжет, не обманывает Антония. Она притворяется потому, что велика любовь ее:

«Ее страсти сплетены из тончайших частиц чистой любви. Ее вздохи и слезы нельзя называть просто ветром и водою. Это — буря и ураганы, которых не знает календарь. Все это в ней не может быть хитростью. Если же это хитрость, то она производит дождь и бурю так же легко, как Юпитер».

Это бури и ураганы ее любви к Антонию.

Все годы близости с Антонием Клеопатра терзалась тем, что она только его любовница, а не жена. Его законная жена — Фульвия, затем Октавия. Своей смертью, тем, что она последовала за ним в могилу, она возвысилась над Фульвией и Октавией, она завоевала право стать его женой.

Готовясь приложить змею к своей груди, она говорит:

Чудится мне, будто
Я слышу зов Антония. Я вижу,
Как он из гроба встал, чтоб похвалить
Меня за благородный мой поступок.
Я слышу, он над Цезарем смеется,
Над счастьем, которое нам боги
Ниспосылают с тем, чтоб оправдать
Впоследствии грозящую нам кару.
Супруг, иду к тебе! Так называться
Дает мне право мужество мое.

В смерти Клеопатры — высшее торжество над ее соперницами, которых она не могла вырвать из сердца Антония. Но больше того. Эта смерть — высший акт ее верности, ее способности беспредельно и до конца любить и быть преданной одному человеку. Клеопатра умирает, чтобы не «остаться одна в этом грустном мире», который без

Антония для нее «не лучше хлеба». Она не способна ни предать его, ни продолжать жизнь без него.

Так Клеопатра Шекспира, до гроба верная супруга, побеждает «Клеопатру, дочь Египетского царя Птолемея», которая «была так сластолюбива, что часто продавалась, и так прекрасна, что многие покупали ее ночь ценою смерти» (Аврелий Виктор. «О знаменитых людях Рима»).

Превратив «египетскую распутницу» в верную до гроба супругу, или, точнее, узрев трагедию «египетской распутницы» в ее жажде целостной, верной до гроба любви, Шекспир в своих античных героях воплотил существенные стороны трагедии женщины во все времена предистории человечества и, в особенности, трагедии женщины нового времени.

Несколько лет тому назад, после постановки «Антония и Клеопатры» в Московском Государственном Камерном театре, преподаватель литературы одной «школы для взрослых» рассказывал нам:

Он часто посещал со своими слушателями театр, а затем разбирал в классе со своей аудиторией драму и ее театральную интерпретацию. Обычно этот разбор начинался с того, что один из слушателей высказывал свои суждения о драме. И вот, когда он на другой день после посещения постановки «Антоний и Клеопатра» обратился к одной из слушательниц с вопросом-предложением: «Ну, расскажите товарищам, что мы вчера видели и что вам понравилось в этом спектакле», слушательница так передала аудитории содержание «Антония и Клеопатры»:

«Главные герои — Антоний и Клеопатра. Каждый раз, когда он задумывается, она полна тревоги: о чем он думает? Не о жене ли?»

Тем более она беспокойна, мрачна, когда он получает письма. Она тогда прячется где-то по углам и плачет.

Чтобы вернуть его к себе, она прибегает к различным уловкам. Она условливается с прислугой: если он будет весел, когда вернется домой, то пусть скажет ему, что у нее голова болит, что она чем-то огорчена: ему, мол, все веселье, радость и забавы на уме. А у нее тяжелые тревоги, заботы, к тому же она больна.

Если же он придет мрачный, тогда сказать ему, что она собирается на прогулку. Не может же она провести свою молодость затворницей и горевать, что Антоний боится огорчить свою «мадам». Если ему так не по себе

вдали от нее, пускай он тогда поедет к ней утешать ее и изливать перед ней свое горе, выказывать ей свои нежности, ведь она-то еще не так стара, ей еще только пятый десяток.

Но сцен ревности она не устраивала. Она делает вид, что для нее нет ничего легче, как расстаться с ним. Она будто только и ждет того часа, чтобы освободиться от опостылевшей ей обузы.

Однако при намеке его на возможный отъезд она в отчаяньи и уже не может сдержаться себя.

Но вот жена Антония внезапно скончалась.

Она с трудом скрывает свою радость. Теперь они могут обвенчаться, она все свои владения ему отдаст (она — царица) и будет его преданнейшей рабой.

Она знает, что полагается, чтобы он поехал на похороны своей законной жены. Но как страшен ей его отъезд: не то что она ревнует его и к праху покойной, — и это, конечно, — но, главное, она боится, как бы родня не вздумала бы склонить его к другому браку, более выгодному.

И эти опасения выводят ее из себя. Она, сознавая все неприличие своего поведения, устраивает сцены в то время, когда Антоний торопился на похороны.

Она губит его. Он из-за нее терпит поражение на войне, теряет свою власть и, чтобы не попасть в плен, кончает самоубийством. Она его любит, превозносит до небес, без него жить не может и после его смерти от тоски также убивает себя».

— Нехорошая она, — закончила слушательница свой рассказ, — но здорово трогает. Вся наша бабья участь тут! Такая она вообще — женщина.

В пересказе наивной слушательницы «вечерних курсов» трагедия «Антоний и Клеопатра» выглядит пошловатой мещанской драмой, а сама Клеопатра не то провинциальная дантистка, у которой роман с женатым присяжным поверенным, губящим из-за нее свою практику, не то учрежденская секретарша, которая сошлась с завом и которая бесится, что зав не идет с ней в загс. Одним словом — ординарная женщина.

И при всем том в этом наивном сниженном пересказе обнажена в известной степени сущность трагедии Клеопатры. Ведь все это действительно происходит в трагедии

Шекспира. Все это происходит с Клеопатрой — не с какой-то взбалмошной мешанкой, а с Клеопатрой, той самой из «классической трагедии — шедевра мировой литературы», из «Египетских ночей», с той самой, которая посылала на смерть и за ночь любви которой люди шли на смерть.

В приведенном наивном пересказе — своя обобщающая значимость: «Вся наша бабья участь тут!» И в этом сближении судьбы Клеопатры с судьбой «вообще женщины» ничего нет от озорства Бернарда Шоу, представившего египетскую царевну в виде капризной гимназисточки, которая мило дуется, водит за нос и заставляет выполнять свои чудачества потрепанного Юлия Цезаря. Нет, в этом раскрывается подлинная гениальность трагедии «Антония и Клеопатры», которая принадлежит к наиболее человечным трагедиям Шекспира.

Вся толстовская критика Шекспира проходит мимо этой трагедии. Больше того, эта трагедия с особой четкостью показывает необоснованность толстовских обвинений Шекспира в извращении жизненной правды.

Несправедливость толстовской критики становится особенно ясной здесь потому, что в этой трагедии Шекспир ближе к эпохе Толстого, к его образам. Иначе говоря, Шекспир здесь предвосхищает во многом Толстого. Его Клеопатра во многом созвучна Наташе Ростовской и Анне Карениной.

Не переключается ли через века тоска Клеопатры после отъезда Антония в Рим с тоской Наташи в разлуке с Андреем или с тревогой Анны Карениной, когда Вронский уезжает на выборы, а еще больше — с ее тревогой, когда Вронский у матери? Не те ли же муки тоски по любимому в горестном взывании Наташи: «Его мне надо, сейчас, сию минуту, мне его надо», как и в вопросах Клеопатры:

Где он теперь? Стоит он или сидит?
Пешком идет ли? Сел ли на коня?
О конь счастливый, на себе несущий
Антония! Бесстрашен будь, о конь!
Ты знаешь ли кого несешь?

Так ли уже далеки при всем различии положения терзания Клеопатры и Анны Карениной? Как Клеопатра, Анна справедливо и несправедливо упрекает Вронского, но каждый раз ищет примирения и страшится, что он

уедет и оставит ее одну до того, как будет найдено единственно нужное слово примирения.

Тем более близки друг другу Анна и «египетская царица» в своем одиночестве в любви; в своем чувстве невозможности жить без любимого и в своей неспособности до конца сказать любимому, в какой мере он им нужен, в какой мере они преданы ему. Они не могут до конца откровенно сказать ему об этом, опасаясь, что тогда они окажутся совсем незащитными в своей борьбе за свою любовь, за свое счастье.

Эта внутренняя близость мук и тревог Клеопатры мучкам и тревогам даже таких женщин, как Наташа Ростова или Анна Каренина, говорит о всеобщности этого образа Шекспира, об исключительной человечности трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра».

Что делает Клеопатру, по приведенному выражению наивной слушательницы «вечерних курсов», «вообще женщиной»? — Ее беспредельная любовь, ее безграничная преданность, ее жажда нерушимой семьи, ее готовность смертью купить свое право назвать любимого супругом, ее страх быть оставленной, ее незащитность, ее гордость и в то же время готовность отказаться от какой бы то ни было гордости во имя того, что ей нужно, ее готовность стать слугой, рабой своего возлюбленного, — то, что над ее стремлением утвердить свою личность доминирует жажда слиться с его личностью и таким образом стать «душечкой» в чеховском смысле этого слова; то, что ее высшее счастье заключается не в каких-то своих достижениях, а в его достижениях; то, что без него для нее мир — «не лучше хлеба». И если ей дано было бы пережить его, то на ее устах было бы лишь одно слово — «он», в ее душе одна мысль — «он». Без него она не мыслит себе жизни, без него ее не радует и не нужна ей ни власть, ни богатство, ни другие жизненные утехы.

Но, чтобы защитить себя, чтобы сохранить его, чтобы отстоять свою жизнь, она лукавит, хитрит, интригует, мелко лжет, устраивает истерики, обольщает, красится, погружает свое тело во все ароматы Востока и во всем этом ищет самозащиту. Других средств ей, слабой, не дано.

В самой необходимости пользоваться таким оружием — ее крест.

Она внутренне жаждет быть простой, искренней. Она мечтает горячей водой смыть с себя все краски и все

маски. Но остаться без них для нее так же опасно, как человеку жить без кожи. Организм заразится и погибнет.

Но, с другой стороны, потому, что она в любую минуту должна быть готова к нападению и других средств для самозащиты у нее нет, — и манерничанье, и лживость, и кокетство, и истерия стали уже ее натурой, как бы инстинктом, но это — инстинкт самосохранения слабого, беззащитного, затравленного. Ее «египетские ночи» — лишь наиболее страшное оружие в ее самозащите.

Для Брандеса Клеопатра — «женщина из женщин, квинтэссенция всех дочерей Евы, или, вернее, Ева и змея в одном лице... Она совмещает в себе все обаяние и всю беспощадную игру с благороднейшими силами человека, с человеческой жизнью и человеческим счастьем, какие находятся в красоте и желании нравиться, в разжигающей чувственности и изощренной культуре» (Георг Брандес. «Шекспир, его жизнь и произведения». Москва, 1901, том II, стр. 140).

Но Георг Брандес, высказавший здесь, вообще говоря, мысль, весьма близкую к непосредственному впечатлению слушательницы «вечерних курсов для взрослых», никогда не слышавшей имени знаменитого историка литературы, прошел лишь мимо основного факта, что это раньше всего — орудие самозащиты «дочерей Евы». Многозначность образа Клеопатры в том, что лучшие из них — Анна Каренина, Эмма Бовари — женщины, которые мечтают о чистой любви, однолюбки по своей глубокой сущности, — вынуждены в борьбе за свое самосохранение пользоваться средствами Клеопатры, притворяться, обманывать, обольщать, использовать все те возможности, «какие находятся в красоте и желании нравиться, в разжигающей чувственности и изощренной культуре» (Брандес).

В этом глубокий смысл трагедии Шекспира. В этом ее человечность, в этом ее гениальность, ибо в ней выражена трагедия женщины за все века ее социальной униженности и беззащитности.

Но не является ли все это модернизацией Шекспира? Не значит ли это искусственно превратить Клеопатру в героиню романа XIX века? Не таится ли, с другой стороны, в такой трактовке «Антония и Клеопатры» утверждение, что трагедия Шекспира лишена историзма: античный мир в ней не показан? Что это не Египет, не Рим, а современная Шекспиру Англия?

Нет, это ни в какой мере не модернизация Шекспира! Трагедия «Антоний и Клеопатра» никак не лишена историзма. Таким же образом, как Белинский писал по поводу «Каменного гостя», что Пушкин дал «роскошные картины волшебной страны, где ночь лимонами и лаврами пахнет», так можно по поводу «Антония и Клеопатры» сказать, что там Тибром и Нилом пахнет. Трагедия вся насыщена атмосферой Рима эпохи коувшения республики, конфликтом между римской гражданственностью и восточным эпикуреизмом. Потому и в отношении этой трагедии следует предостеречь против слишком буквального истолкования слов Энгельса, что над образами Шекспира всегда простирается английское небо. Так буквально понимать Энгельса — значит лишить Шекспира известной доли его объективно-познавательной ценности. Над героями Шекспира всегда английское небо лишь в том смысле, что, какой бы эпохе они ни принадлежали, какая страна по содержанию трагедии или комедии ни была бы их родиной, они всегда освещены светом Англии эпохи Шекспира. В этом субъективность Шекспира, в этом его партийность. Без такой субъективности нет искусства, и вне учета такой субъективности нет марксистского анализа искусства.

Но как раз эта субъективность, это освещение прошлого светом Англии своей эпохи и дали возможность Шекспиру отразить в образе Клеопатры драму современной ему женщины и тем самым предвосхитить в своей трагедии «Антоний и Клеопатра» психологический роман XIX века.

В этом плане можно говорить об элементах модернизации, которые содержатся в трагедии. «Беспощадную игру с благороднейшими силами человека», какую у Шекспира ведет Клеопатра, вели многие прославленные женщины елизаветинской эпохи. Частично об этом повествовал сам Шекспир в ряде своих произведений. Об этом же свидетельствует драматургия елизаветинцев. Я уже не говорю о том, что Шекспир рядом своих сонетов засвидетельствовал, что и его возлюбленной близка была та «беспощадная игра с благороднейшими силами человека», которую ведет Клеопатра: «Когда моя возлюбленная клянется мне, она соткана из верности, я верю ей, хотя знаю, что она лжет, верю ради того, чтобы она меня считала неопытным юношей, хотя ей хорошо известно, что мои лучшие годы уже прошли» (Сонет 138, пер. Каншина).

Все это позволило Шекспиру придать образу Клеопатры такую обобщающую силу. Но основной смысл этого образа — не в выявлении пороков «женщины из женщин», не в прославлении или изобличении искусительницы, не в любовании мастерством ее «беспощадной игры с благороднейшими силами человека».

Основное содержание «Антония и Клеопатры», поскольку речь идет о Клеопатре, — в трагедии женщины, которая стремится покорить, чтобы покориться, трагедии женщины, для которой он — все и которая, теряя его, находит «друзей, могущих быть опорой» лишь «в решимости да в смерти скорой». И, для того чтобы спастись в этой битве жизни, она вынуждена лгать, играть, притворяться и все это делать для того, чтобы

Героя сердце,
Что в поле грозных битв своим биеьем
Застежки рвало на его груди,
Забыв себя, вдруг стало опухалом,
Чтоб охладить любовный жар...

Образ Клеопатры становится символом трагедийности женщины, вынужденной любовью снизить до обольщения, вынужденной беспрерывно воевать и покорять тогда, когда она жаждет лишь покориться и в сладостной покорности воле того, кого она воспринимает как «героя из героев», находить единственную опору в жизни. И этой своей трагедией Клеопатра становится близка «дочерям Евы» всех тех времен, когда основным и единственным содержанием их жизни была любовь.

В этой трагедии Клеопатры — первопричина гибели лучших сил «героя из героев», его измены долгу, его отказа от мира. Трагедия Антония выступает как контраст между социальным и интимным, как их непримиримое противоречие. В гибели Антония — трагедия человека, который жаждет синтеза мира и личной жизни, который стремится к полноте жизни, который во власти ее противоречивых и разнообразных интересов и который бессилем разрешить противоречие между своим стремлением вобрать в себя весь мир и стремлением женщины свести весь мир к своей семье.

II

Шекспир трагедией «Антоний и Клеопатра» осветил опытом нового времени античный мир: античный мир выступил озаренный мирозерцанием новой эпохи. Шекспир превратил Клеопатру в современницу: точнее, он вскрыл в Клеопатре то, что роднит ее с человеком нового времени.

Пушкин в «Египетских ночах» прошел мимо шекспировской трактовки; создавая образ Клеопатры, вернулся к исторической традиции.

Шекспир черпал прообразы для своего творчества у Плутарха, в его жизнеописании Антония. Он широко использовал Плутарха как в основном, так и во многих частностях. Но прав Брандес, когда пишет, что, изображая Клеопатру, Шекспир, помимо жизнеописания Плутарха, имел перед своим взором «целый ряд женщин, которых он знал с тех пор, как прочно обосновался в Лондоне,— тех из них, которые наиболее или в самом опасном смысле были женщинами, и он дал ей обаятельность одной, причуды другой, кокетство третьей, непостоянство четвертой... но в глубине души он об одной только из них думал, о той, которая олицетворяла для него всех женщин, которая была виртуозкой в любви и в умении вызывать любовь, разжигающей, как никакая другая женщина, и вероломно отступающей, как никакая другая, искренней и лживой, смелой и малодушной, несравненной комедианткой и любовницей» (Георг Брандес. «Шекспир, его жизнь и произведения», т. II, стр. 142).

Пушкин в «Египетских ночах» исходным пунктом для создания своего образа Клеопатры берет иной, весьма отличный от Шекспира исторический источник: не Плутарха, повествующего о «римской драме», а Аврелия Виктора. На него ссылается Алексей Иваныч в незаконченной новелле «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.». Его «имел в виду» Чарский, разъясняя импровизатору смысл заданной им темы.

Рассказ Аврелия Виктора о Клеопатре, на который Алексей Иваныч и Чарский указывают, гласит: «Клеопатра, дочь египетского царя Птолемея, прогнанная к Цезарю своим братом и супругом, Птолемеем, которого хотела лишить царства, вошла в Александрию благодаря междоусобной войне; будучи красива и вступив в связь с Цеза-

рем, она добилась от него царства Птолемея и его убийства. Была она так сластолюбива, что часто продавалась, и так прекрасна, что многие покупали ее ночи ценой смерти. Позднее, соединившись с Антонием и вместе с ним побежденная, она в его гробнице, сделав вид, что приносит жертвы его тени, погибла, припустив к себе аспидов.

То, что Пушкин, создавая «Египетские ночи», отправлялся от характеристики Клеопатры, как восточной распутницы, заставляло ряд авторитетных пушкинистов считать, что поэма «Египетские ночи» выпадает из общего пушкинского умонстроения. Она дисгармонирует с «светлой ясностью духа» Пушкина. Так, для В. В. Вересаева «Египетские ночи» — выражение бодлеровских настроений Пушкина. Это произведение, по мнению почтенного пушкиниста, потому и осталось незаконченным, что Пушкину не удалось преодолеть эти настроения. В. В. Вересаев пишет: «Если Пушкин не находит разрешения своим упадочным настроениям, не видит путей, которыми он мог бы их преодолеть, — он останавливается и ожидает. Вот «Египетские ночи», своим содержанием приводящие в такой восторг декадентов. Красавица-царица, находящая острое сладострастие в том, чтобы жаркими ласками осыпать любовника, который эти ласки купил ценой своей жизни, которого она наутро пошлет на плаху. «Сладострастие паучихи, поедающей самца», по выражению Достоевского. И повесть, и само стихотворение Пушкиным не кончены и, конечно, напечатаны им не были. Видимо, он ждал времени, когда сможет кончить их по-пушкински, — когда и для самого себя, и для читателей сумеет тем или другим способом преодолеть жуть и мусть начатого произведения и стать выше их» («Красная новь», 1937, книга 1-я, стр. 177).

Если верить В. В. Вересаеву, то Пушкин в данном случае сошел с своего пути, заблудился в бодлеровском мраке, не нашел дороги к свету и потому не закончил поэмы «Египетские ночи».

Тона, близкие В. В. Вересаеву, слышатся в несколько противоречивой работе В. Брюсова о «Египетских ночах». В. Брюсов считал, что «Пушкин в «Египетских ночах» хотел сопоставить два мирозерцания — древнее и современное» (Валерий Брюсов. «Мой Пушкин». ГИЗ, 1929, стр. 108).

Понятие «современное мирозерцание» Брюсов толку-

ет в двух смыслах: под современным мирозерцанием он подразумевает мирозерцание светское и мирозерцание христианское в их противопоставлении античному. Но, пользуясь понятием современного мирозерцания в смысле христианского мирозерцания, Брюсов без достаточных для того оснований утверждает, что Пушкиным «в последние годы жизни... овладевали настроения христианской мистики» (стр. 108). Брюсов это свое утверждение базирует на следующих трех фактах:

«В замечаниях на предисловие Полевого к его «Истории» (1830) Пушкин писал: «История древняя кончилась богочеловеком... Великий духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В этой священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима, — история новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне его!» В другом месте (в 1832 году), разбирая книгу А. Н. Муравьева «Путешествие к святым местам», Пушкин противопоставил «святой храм, ныне забытый христианской Европой», «суетным развалинам Парфенона и Ликей»... Наконец, третий аргумент: в последние годы Пушкина Жуковский говорил о нем: «Он гораздо более верующий, нежели я» (стр. 108).

Но все эти три довода неубедительны. Заметки по поводу Полевого никак не являются подтверждением религиозно-христианских настроений Пушкина. В них лишь утверждение закономерности и прогрессивности смены древних форм общественного сознания новыми формами. Поэтому он под древней историей понимает историю не только Греции и Рима, но и Египта и Персии. Он истории этих четырех стран, объединенных общим понятием древней истории, противопоставляет страны «европейской системы» (А. С. Пушкин. ГИХЛ, 1936, т. VI, стр. 147).

Слова из незаконченной заметки о книге Муравьева не выражают отношения Пушкина к Иерусалиму и Парфенону, а характеризуют настроение «молодого поэта», который «думал о ключах святого храма» и которому «представилась возможность исполнить давнее желание, любимую мечту отрочества... посетить святыне места» (А. С. Пушкин. ГИХЛ, 1936, т. VI, стр. 168).

Неубедительна, наконец, ссылка на Жуковского, говорившего о Пушкине, как о верующем, когда мы имеем непосредственное высказывание Пушкина о себе, как об

атеисте, относящиеся к самым последним годам жизни Пушкина (в частности, в письме к Чаадаеву).

Весьма спорно то, как Брюсов истолковал пушкинское понимание античного миросозерцания.

В начале своей статьи Брюсов верно отмечает, что «в самом Пушкине было немало черт, напоминавших эти идеалы античного мира: гармоническая уравновешенность, неисчерпаемая любовь к радостям бытия, культ внешней красоты» (стр. 107).

Но затем оказывается, что Пушкин в своем понимании античного мира был по существу далек от его идеалов, Брюсов поэтому и считает необходимым отметить, что «говоря об античном миросозерцании, мы, конечно, больше имеем в виду взгляды Пушкина, нежели лично наши» (стр. 112).

Как же Пушкин, по мнению Брюсова, представляет себе античное миросозерцание? — «Античное миросозерцание было культом плоти... В миросозерцании, основанном на культе плоти, должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти» (стр. 112—113). Далее Брюсов сближает взгляды Пушкина на античное миросозерцание со взглядами модерниста Ст. Пшибышевского: «Любовь и Смерть — ось земной жизни», — говорит один из современных нам последователей этого миросозерцания» (стр. 113).

Но речь здесь идет о вещах совершенно различных: «Любовь и Смерть» были «осью земной жизни» для декадентов типа Пшибышевского. Но совершенно иной смысл в эти понятия вкладывали Афины и Рим в ту эпоху, когда античный мир отличался «гармонической уравновешенностью». Памятуя это, Брюсов и оговаривает свое отличное от Пушкина понимание сущности античного миросозерцания. Но Брюсов напрасно приписывает Пушкину неверные, родственные Пшибышевскому, взгляды на античное миросозерцание.

Не было единого «античного миросозерцания». Существовало «античное миросозерцание» Афин времен Перикла, Рима эпохи расцвета республики и «античное миросозерцание» дней Клеопатры, дней заката Рима. Идеалы Афин времен Перикла и Рима эпохи расцвета республики характеризовались не только «гармонической уравновешенностью, неисчерпаемой любовью к радостям бытия, культом внешней красоты», но и культом героизма, гражданского подвига, готовностью принять смерть во имя

родины, во имя республики. Но эта «неисчерпаемая любовь к радостям бытия» и эта готовность сменить пир полем брани, оставить любовные радости и пойти навстречу смертельной опасности, сразиться с врагом проистекали из мировосприятия, глубоко отличного от мировосприятия тех, кто готов был купить «ценою жизни ночь» Клеопатры, а тем более от мировосприятия модерниста Ст. Пшибышевского, для которого «любовь и смерть — ось земной жизни».

Афины времен Перикла, Рим эпохи расцвета республики действительно были близки Пушкину по своим идеалам, по их мирозерцанию. Они были родственны Пушкину по своей «гармонической уравновешенности».

Иное дело — Рим эпохи упадка, Восток дней Клеопатры. Он волновал Пушкина своей дисгармоничностью, своей потерей внутренней уравновешенности, своей близостью, в некоторых отношениях, его эпохе. Из-за созвучия некоторых сторон Рима эпохи упадка, Востока дней Клеопатры эпохе Пушкина они стали объектами его изображения, причем самое изображение дисгармонии, неуравновешенности Рима эпохи упадка, Востока Клеопатры дано с совершенной «гармонической уравновешенностью»; стихи импровизатора, по оценке Белинского, «это — чудо искусства».

Уже Белинский в своей характеристике «Египетских ночей» верно отметил, что Пушкин изображает не античный мир вообще, а античный мир эпохи упадка, Рим заката. Этот мир Пушкин дает с изумительно мудрой объективностью.

Белинский писал: «В «Египетских ночах» волшебным жезлом своей поэзии он переносит нас в среду древнего римского мира, одряхлевшего, утратившего все верования, все надежды, холодного к жизни и все еще жаждущего наслаждений, за которые охотно платят жизнью, как будто жизнь дешевле денег...» (стр. 273).

Но это изображение мира, жаждущего наслаждений и готового платить жизнью за наслаждения, несколько не говорит, — по мнению Белинского, — о какой бы то ни было зараженности Пушкина «упадочными настроениями» (В. В. Вересаев). Здесь сказывается великая способность Пушкина познать жизнь, мир, прошлое человечества во всем его бесконечном разнообразии, между тем как писатель, зараженный «упадочными настроениями», меньше всего способен на такое познание.

Универсализм художественного познания у Пушкина подчеркивает Белинский самым сопоставлением трех поэм Пушкина: «Медного всадника», «Галуба» и «Египетских ночей»: «Медный всадник» — весь современная Русь, «Галуб» — весь Кавказ, «Египетские ночи» — это воскресший, подобно Помпее и Геркулануму, древний мир на закате жизни...

Оценка «Египетских ночей» Белинским — объективная, верная. Именно поэтому она и исключает все те ложные толкования, которые мы находим у Брюсова и Вересаева. Творчество, зараженное бодлеровскими настроениями, не способно объективно воскресить миры прошлого в их целостности и полноте. Творчество, продиктованное мирозерцанием, близким мирозерцанию Пшибышевского, не может быть «чудом искусства».

«Египетские ночи» — «чудо искусства» потому, что в этой поэме «древний мир на закате его жизни» (Белинский) показан с той силой, с такой поэтической ясностью и завершенностью, которая дается «гармонической уравновешенностью» духа поэта.

То, что Пушкин не закончил «Египетских ночей», еще не доказывает утверждения В. В. Вересаева об их «бодлеровском характере».

Пушкин, в особенности в последние годы своей жизни, работал одновременно над большим количеством произведений. Известно, что Пушкин задумал, а отчасти и начал около двадцати произведений, осуществлению которых помешала его смерть. Лишь смерть, а не какие-то непреодоленные «бодлеровские настроения», не дала Пушкину завершить поэму «Египетские ночи».

Судить о «Египетских ночах» надо не по тому, что они приводили «своим содержанием... в такой восторг декадентов» (В. В. Вересаев), а по тому, как Пушкин раскрыл это содержание. Пушкин не раз подходил к темам, которые своим содержанием могли приводить в восторг декадентов, но он каждый раз — не в пример декадентам — извлекал из бездны жертвы порока. Причину порочности он видит в бессилии человека осуществить свое стремление к прекрасному. Так стремление барона к независимости приводит его к скупости. Нemoмощность Сальери создать гармонию — причина его преступления. В самом пушкинском раскрытии трагических первоисточников человеческой порочности была реабилитация человека.

В этом гуманизме Пушкина была заложена та сила, которая позволила ему поднять разработку как этих, так и других мотивов мировой литературы на высоты, неведомые до него.

Изменил ли себе Пушкин в данном случае? Или он не преодолел «жуть и мусть начатого произведения», не стал «выше их», как это думает В. В. Вересаев?

Белинский так не думал и был прав. Он, с полным на то правом, ставил «Египетские ночи» рядом с такими чуждыми каких бы то ни было намеков на бодлеровские на строения произведениями Пушкина, как «Медный всадник» и «Галуб».

III

Исследователь поэмы «Египетские ночи» должен, помимо непосредственного анализа поэмы, продумать как всю историю развития этого замысла в целом у Пушкина, так и вопросы о том, почему поэме «Cleopatra e i suoi amanti» предшествует изумительная повесть о Чарском и импровизаторе и почему сама эта поэма дана как импровизация?

Канонизированный прозаический текст «Египетских ночей» исследователи относят к 1835 году, канонизированный поэтический текст — к 1827 году.

Начало поэтического текста относится к стихотворению «Клеопатра», написанному в 1824 году. В историю создания поэтического текста включаются также стихи, которые Алексей Иванович приводит в незаконченной новелле «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.». С историей создания прозаического текста связано начало новеллы «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.», переделка отрывка из «Родословной моего героя» и из автобиографического «Отрывка» 1830 года, из стихотворений «Ответ анониму» (1830) и «Осень» (1833).

Начало незавершенной новеллы «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.», новеллу о встречах Чарского и импровизатора, как и мотивы из автобиографического «Отрывка» 1830 года, из стихотворений «Ответ анониму» (1830) и «Осень», объединяют следующие темы:

Светское общество с его манерностью, лживостью, пресыщенностью и внутренней опустошенностью; положение русского поэта в светском обществе и мотив поэта и толпы; контраст поэта-аристократа и плебея-импровизатора;

высоты и бездны поэта, который может о себе сказать словами Державина: «Я царь, я раб, я червь, я бог».

С другой стороны, собственно, мотив «Египетских ночей» формально не находит никакого дополнения в незаконченной новелле «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.». Но в этой незаконченной новелле начало слияния прозаического и поэтического текстов. В известном смысле — здесь ключ к «Египетским ночам» в целом.

Попытаемся разобраться во всех этих темах и мотивах и в их взаимосвязях.

«Египетские ночи» в целом, включая сюда как новеллу о Чарском и импровизаторе, так и непосредственно поэму «Cleopatra e i suoi amanti», построены на четырех контрастах:

Контраст между античным миром эпохи заката Рима и современным светским обществом.

Контраст поэта и толпы, поэта и светской черни.

Контраст поэта-аристократа и поэта-плебея, «заезжего фигляра».

Наконец, контраст в душе самого поэта между моментом, «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон», и моментом, когда «божественный глагол слуха чуткого коснется».

Мудрость Пушкина в том, что он в своей поэме показывает, как первые три контраста в последнем счете снимаются. Противоположные начала в каждом из этих контрастов в своей основе смыкаются, находят свое единство в каких-то общих истоках. Взаимно исключают друг друга лишь контрастные начала в душе самого поэта.

В. Я. Брюсов всячески подчеркивает контраст мира Клеопатры и светской аудитории, пред которой импровизатор выступает с поэмой о Клеопатре. Но В. Я. Брюсов прошел мимо другой стороны вопроса, мимо тех особенностей мира Клеопатры, которые делают этот мир близким обществу Чарского, родственным современникам Пушкина.

В первом, написанном в 1824 году, стихотворении «Клеопатра», в котором, по существу, уже дано содержание поэмы «Cleopatra e i suoi amanti», уже сказано, что Клеопатра поставила пред своими гостями вопрос: «кто к торгу страстному приступит» — не в минуту радости и счастья, а тогда, когда «над чашей золотой она задумалась и долу поникла дивною главой».

В первом варианте «Клеопатры» еще ничего нет о том, что же вызвало ее печаль и как возник этот вопрос.

Мотив о том, что предложила она свой торг в минуту печали и неудовлетворенности своей жизнью, проходит во всех последующих сохранившихся черновых и окончательных записях поэмы.

Черновая редакция стихов о Клеопатре начинается вопросом:

Чего еще недостает
Египта древнего царице?
В своей блистательной столице
Боготворима (взбр)
Спокойно властвует она.
Всечасно пред ее глазами
Пирсы сменяются пирами;
Горит ли (африканский) день,
Свежеет ли ночная тень —
Всечасно роскошь и искусства
Ей тешат дремлющие чувства;
Покорны ей земные боги,
Полны чудес ее чертоги,
В златых кадилах вечно там
Сирийский дышит фимиам,
Звучат тимпаны, флейты, лиры,
(Блистают) дивные кумиры —
Все земли, волны всех морей,
Как дань несут наряды ей —
Она беспечно их меняет:
То в тирском золоте сияет,
То избирает фивских жен
Тяжелый пурпурный хитон,
(То звероловицей Дианой,
Как идол стройный и румяный,
(Очам) является она
И с ног и с плеч обнажена)
(то по водам седого) Нила
Под сенью рдяного ветрила
Она в триреме золотой
Плывет Кипридою младой.

И все же, несмотря на всеобщее преклонение, несмотря на все эти непрерывные празднества и всеобщее стремление доставлять ей удовольствия и радость, Клеопатра грустит:

Она томясь тоскою бродит
В своих садах...

Тот же мотив грусти, усталости, скуки жизни является доминирующим также в мотивировке Алексеем Ивановичем

поведения Клеопатры (в отрывке «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.»).

Наконец, в окончательной редакции поэмы мы читаем те же строки, что и в первом варианте:

.....— что ж молчите?
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...

В эту грустную минуту она и предложила свой торг. Аврелий Виктор свидетельствует, что сделки, подобные описанным в «Египетских ночах», были для Клеопатры явлением обычным: «Была она так сластолюбива, что часто продавалась, и так прекрасна, что многие покупали ее ночи ценой смерти». Пушкин, предполагает Брюсов, написал поэму о Клеопатре «в Михайловском, в 1824—1825 гг., вероятно, под влиянием чтения Аврелия Виктора» (стр. 117).

Но Пушкин дает этот факт как явление исключительное. Как на явление исключительное, неслыханное, присутствующие реагировали на ее предложение: «Рекла — и ужас всех объемлет».

Высказывались предположения, что Клеопатра предлагает этот торг затем, чтобы испытать преданность своих обожателей. Намек на эту мотивировку имеется в словах Алексея Иваныча о женщине, которая «захотела бы испытать на самом деле справедливость того, что твердят ей поминутно — что любовь ее была бы дороже им жизни». Об этом идет речь в первом варианте «Клеопатры» (1824). Там Клеопатра, издеваясь над замолкнувшей толпой, «с холодной дерзостью лица... вещает

.....— что ж молчите?
Иль вы теперь бежите прочь?
Вас было много; приступите,
Торгуйте радостную ночь!»

В последней редакции нет больше этого вопроса. Клеопатра полна уверенности в своих чарах и в своих поклонниках. Поэтому она

..... с видом ясным говорит:
«В моей любви для вас блаженство...»

Причина этого вызова более глубокая, чем желание женщины удостовериться в степени преданности.

Вызов купить ее ночи ценою смерти порожден скорбью Клеопатры, ее подавленностью, от которой она хочет освободиться, которую она хочет прервать таким необычным шагом. Чем порождена ее скорбь и печаль?

Какая грусть ее гнетет?
Чего, чего недостает
Царице гордой и прекрасной?

В незавершенной импровизации нет ответа на этот вопрос. Повидимому, этот ответ был отнесен к концу поэмы, которого Пушкин не написал.

Но в «Клеопатре» 1824 года, как и во всех относящихся к поэме черновых записях и отрывках, этот ответ наличествует, и он везде один и тот же. Источник грусти — пресыщенность, душевная усталость, внутренняя опустошенность.

В стихах, вставленных в «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.», читаем, что все жизненные утехи не могли ее успокоить и умиротворить. Все они оказались напрасными:

Вотще! В ней сердце глухо страдает —
(Она) утех безвестных жаждет —
Утомлена, пресыщена,
Больна бесчувствием она...

О тоске, пресыщенности, о скуке жизни и внутренней опустошенности говорят также последние строчки черновой редакции стихов о Клеопатре:

Она томясь тоскою бродит
В своих садах — она заходит
В покои тайные дворца,
Где ключ угрюмого скопца
Хранит (ей отроков) прекрасных
(И юношей) (стыдливо) страстных.

Все для нее то же, что приевшееся «резановское мороженое», которое так же обязательно на любом званом вечере, как обязательно там присутствие Чарского. Ничто больше не доставляет ей радости, не будит страсти, не заражает желаниями.

Чтобы избавиться от этой скуки и тоски, она и устраивает столь необычайный торг.

В этой внутренней опустошенности, пресыщенности, скуке оттого, что все уже изведано, ничего нового и не-

ожиданного в жизни ее не ждет,—во всем этом внутренняя близость мира Клеопатры с миром Чарского. Переживания Клеопатры в этом пункте смыкаются с комплексом переживаний Алексея Иваныча, общества, которое собирается на даче у княгини Д. или в зале княгини ***, чтобы послушать импровизатора. Алексей Иваныч и мотивирует готовность принять условия Клеопатры той же пресыщенностью, тем же унынием, в которые погружена Клеопатра: «Разве жизнь уж такое сокровище, что ее ценою жаль и счастье купить? Посудите сами: первый шалун, которого я презираю, скажет об мне слово, которое не может мне повредить никаким образом, и я подставляю лоб под его пулю — я не имею права отказать в этом удовольствии первому забияке, повесе, которому вздумается испытать мое хладнокровие. И я стану трусить, когда дело идет о моем блаженстве? — Что жизнь, если она отравлена унынием, пустыми желаниями! И что в ней, когда наслаждения ее истощены?»

Общество Алексея Иваныча объединяет с миром Клеопатры не только то, что жизнь «отравлена унынием, пустыми желаниями», что она потеряла смысл, «когда наслаждения ее истощены». Замечательна здесь мотивировка дуэлью. Жизнь так бессмысленна и ничтожна, что идешь на смерть не во имя каких-то идеалов, не для защиты родины или свободы, а из-за сомнительного поругания сомнительной чести. Когда не за что бороться и нет никаких идеалов, которые стоило бы защищать своей жизнью, то можно подставлять свой лоб под пулю первого презренного повесы и можно положить свою голову под секиру из-за прихоти неугомонной красавицы.

Здесь, несмотря на всю свою внешнюю контрастность, смыкается светское общество и мир Клеопатры. Как раз эта их близость позволяет Пушкину сопоставить их. Но при всей этой близости существует глубокий, принципиальный контраст между миром Клеопатры и светским обществом. Этот контраст и порождает противопоставление двух миров. В нем основной источник создания «Египетских ночей».

Контраст заключается раньше всего в том, что мир Чарского, мир Алексея Иваныча — это мир скучающих, пресыщенных людей, никогда не знавших больших страстей и никогда не совершавших никаких подвигов.

Мир Клеопатры — это мир, знавший героические дни.

ного спокойствия... Для образованного грека всякая резкость в образе жизни должна была казаться нарушением эстетического наслаждения бытием, ставшего для него естественной потребностью» (там же).

Само предложение Клеопатры является для образованного грека, для «рожденного в рощах Эпикура» такой нарушающей «эстетическое наслаждение бытием» резкостью, которая отрицает «идеал душевного спокойствия»:

Рекла — и ужас всех объемлет...

Но, несмотря на то, что «идеал душевного спокойствия» разрушен охватившим всех ужасом, — «страстью дрогнули сердца». Эта страсть захватывает и Критона, потому что он не только «младой мудрец, рожденный в рощах Эпикура», но также «поклонник и певец Харит, Киприды и Амура». Он отступает от мудрости Эпикура, поскольку она ограничивает живые страсти и поскольку она лишена безумия отваги. Жажда отваги и способность целиком отдаться страсти заставляют молодого мудреца встать рядом с «воином смелым» и также принять «вызов наслаждения», как «вызов ярого сраженья».

Третий — юноша, который «имени векам не передал»:

Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом...

Не знает он боев иных и с цельностью молодости отдается безумному порыву:

И грустный взор остановила
Царица гордая на нем.

Итак, вызов Клеопатры, как и сама возможность обратиться к своим гостям с таким вызовом предопределены пресыщенностью и опустошенностью мира Клеопатры, закатом этого мира. Этим мир Клеопатры сродни светскому обществу тридцатых годов прошлого века. Но этот мир выковал людей больших страстей и цельных характеров и этими своими качествами он противостоит современному Пушкину светскому обществу или, в еще более общем смысле, современной Пушкину эпохе как в России, так и на Западе.

Этот мир и противопоставляется Пушкиным обществу, которое собирается на даче у княгини Д. Гости княгини Д. знают, что этот египетский анекдот переделать на нынеш-

ние нравы «невозможно. Не было бы никакого правдоподобия. Этот анекдот совершенно древний; таковой торг нынче несбыточен, как сооружение пирамид... Ведь нельзя же такие условия написать на гербовой бумаге и засвидетельствовать в Гражданской Палате». Правда, «Вечер на даче у княгини Д.» завершается как будто заключением египетской сделки между Алексеем Ивановичем и Вольской.

«— Вы думаете, — сказал Алексей Иванович голосом, вдруг изменившимся, — вы думаете, что в наше время, в Петербурге, здесь — найдется женщина, которая будет иметь довольно гордости, довольно силы душевной... чтоб предписать любовнику условия Клеопатры?..

— Думаю — даже уверена.

— Вы не обманываете меня? Подумайте — это было бы слишком жестоко — более жестоко, нежели самое условие...

Вольская взглянула на него огненными пронзительными глазами и произнесла твердым голосом: — нет.

Алексей Иванович встал — и тотчас исчез».

Клеопатра завершает обещание утолить своих «властителей желанье» грозным предупреждением:

Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь — под смертною секирой
Глава счастливец отпадет.

Неизвестно, дал ли бы Пушкин Клеопатре выполнить свою клятву, если закончил бы поэму. Но нет никаких сомнений, что, несмотря на всю твердость тона разговора Вольской и Алексея Ивановича, ни она не послала бы его на другой день на плаху, ни его «глава счастливец» не отпала б «под смертною секирой».

Для молодой женщины «с огненными пронзительными глазами» — это только еще одна из тех экстравагантных выходок, которые так шокируют петербургский свет, где «все стараются быть ничтожными со вкусом и приличием», как характеризует Минский великосветское общество («Гости съезжались на дачу»).

Но, с другой стороны, Алексей Иванович, при всей серьезности своего тона, вероятно, тоже не считал, что легкомыслие «Клеопатры Невы» «могло быть соединено с сильными страстями, он предвидел связь безо всяких

важных последствий, лишнюю женщину в списке ветреных своих любовниц и хладнокровно обдумывал свою победу. Вероятно, если б он мог вообразить бури, его ожидающие, то отказался бы от своего торжества, ибо светский человек легко жертвует своими наслаждениями и даже тщеславием — лени и благоприличию».

На другой день, сожалея о своем торжестве, Алексей Иваныч действовал бы, как Минский или Володский. Он на ее длинные письма отвечал бы «ей в двух словах, извиняясь скучными необходимыми делами» («Гости съезжались на дачу»), или он притворился бы благодарным и приготовился бы «на хлопоты любовной связи, как на занятие должностное или как на скучную обязанность поверять ежемесячные счета своего дворецкого» («На углу маленькой площади»¹).

Вольской оставалось бы утешаться лишь тем, что она была права, когда на вопрос Алексея Иваныча, что она думает об условии Клеопатры, ответила ему:

«Мужчины XIX столетия, слишком хладнокровны, благоразумны, чтоб заключить такие условия».

Именно поэтому невозможно переделать «египетский анекдот... на нынешний лад». «Мужчины XIX столетия», «герои нашего времени» — люди без всякой веры, опустошенные, расчетливые, циники, лишенные больших страстей и сильных переживаний. Они не знают ни великих

¹ Можно считать безусловно доказанным единство образов Вольской из незавершенной повести «Мы проводила вечер у княгини Д.» с Вольской и Зинаидой из незавершенных повестей «Гости съезжались на дачу» (1828—1829—1830) и «На углу маленькой площади» (1829). Для всех этих трех образов, по единодушному мнению ряда пушкинистов, служила прообразом А. Ф. Закревская. К ней же относятся строки из «Евгения Онегина», что Татьяна

сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы:
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной крашею
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была.

(Глава 8, строфа XVI)

«Гости съезжались на дачу» безусловно является одним из вариантов темы, нашедшей свое последнее выражение в «Египетских ночах». На это указывают, между прочим, и рассуждения испанца и Минского о русской аристократии. Эти рассуждения смыкаются, с одной стороны, с «Отрывком» 1830 года и с некоторыми мотивами прозы «Египетских ночей», — с другой.

радостей, ни глубоких трагедий, они неспособны ни на героические действия, ни на отважные порывы. Не то что для общества, для родины, но и ради любимой женщины они не пойдут ни на какие большие жертвы, ибо неспособны на большую любовь.

Вот здесь ключ ко всей поэме «Египетские ночи». Не является ли поэма «Египетские ночи» восхвалением если не героических деяний, то, по крайней мере, больших порывов, если не великих подвигов, то, по крайней мере, больших страстей?

Безвременье всегда сказывается в неспособности служить народу, отдаться великой идее. В годы безвременья часто появляется стремление просиять и погаснуть, погибнуть в одном усилии. В этом внутреннее родство экстравагантности, экзотизма, характерного для упадочнических настроений безвременья, с анархическим бунтарством того же безвременья: романтические упадочники, как и анархические бунтари, жаждут взлететь метеором, который тут же потухнет.

В безвременье тридцатых годов, когда не было места для напряженной целеустремленной борьбы, поэт, восставший против всеобщей опустошенности, холодности и расчетливости, однажды прославил порыв, безумную страсть.

«Египетские ночи» — реакция против серых будней реакции, безумный порыв, но не холодное безверье, не цинический скепсис, который в конце концов закончится тем, что человек влезет в халат и туфли или станет выслуживаться. Ведь так

грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь, как на обряд,
И вслед за чинною толпою
Итти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

(«Евгений Онегин», глава 8, строфа XI)

Именно в таких условиях, при отсутствии осмысленной борьбы и осмысленных жизненных идеалов, манит то, что «гибелью грозит». При наличии идеала идешь на все опасности борьбы во имя него, а не для остроты переживаний. Манит идеал, а не опасность. При отсутствии идеала и при невозможности изо дня в день бороться за него целью становится не борьба и не идеал, для которого борьба ведется, а те сильные ощущения, которые связаны с опасностью борьбы. Манит бездна. Но отдаваться соблазну бездны — это значит отдаваться только порыву. Тут действует не убеждение, не осознанная воля, тем более не воля, закаленная цепью героических актов. Идеалу можно служить всю жизнь и во имя его всю жизнь сменять одну опасность другой. Порыву можно отдаться лишь на один момент.

С последним обстоятельством и связан вопрос об импровизаторе. Почему поэме «Cleopatra e i suoi amanti» предшествует история с импровизатором, и главное, почему эта поэма дана как импровизация, а не как выношенное и тщательно отделанное произведение поэта? Ответ на этот вопрос тем более необходим, что первый вариант поэмы в виде стихотворения «Клеопатра» написан Пушкиным еще в 1824 году, а окончательный текст поэмы относится к 1827—28 годам.

Из незавершенной повести «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.» явственно видно, что Пушкин одно время собирался всю историю вызова Клеопатры ввести в текст современной повести и дать ее в качестве поэмы современного поэта, хорошо известного всем собравшимся у княгини Д. Почему же он отказался от этого приема?

Обычно говорят, что история с импровизатором необходима для контраста.

Но если импровизатор помогает выявить контраст светского общества и того мира, который он рисует в своей импровизации, то этот контраст достаточно ясен из описания общества княгини Д., гостей, которые «съезжались на дачу графини***», и, в особенности, из беседы Минского с испанцем. Импровизатор нужен был, прежде всего, для контраста между тем жалким впечатлением «шарлатана, торгующего элексирами и мышьяком», которое он производит в передней, и его обаянием в минуты импровизации.

«Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг

упасть под лавку конторщика; но он очень хорошо понимал житейскую необходимость и пустился с итальянцем в меркантильные расчеты».

Житейская необходимость, меркантильные расчеты уничтожают то прекрасное, величественное, что таится в душе артиста. «Заезжий фигляр» поэтому способен только на порыв, а не на напряженное систематическое творчество. И в этом его родство эпохе, герои которой, в лучшем случае, люди демонических порывов, а не люди великого, напряженного, постоянного действия. Таким порывом и является импровизация «Cleopatra e i suoi amanti».

Импровизация отличается от творчества, как порыв от большой страсти на всю жизнь, как анархическое бомбометание от упорной повседневной революционной борьбы, от строительства нового уклада организованным, целеустремленным трудом, как феерическая вспышка, связанная с минутным творческим напряжением, от выдержанного систематического действия, в котором закаленная глубоким жизненным убеждением воля. Импровизация — это минута вдохновения, а не творческая жизнь. Импровизатор никогда не стал бы не то что Пушкиным, но и поэтом, равным мастерам меньшего ранга.

В том, что поэма о Клеопатре дана была как импровизация, — своеобразное восхваление порыва в его противопоставлении опустошенности «сына века», мужчин XIX столетия с их хладнокровием и благоразумием. Но, с другой стороны, в том, что это была только импровизация, а не выношенное творчество поэта, — скорбь о том, что сил хватает лишь на порыв, вернее, что существует возможность лишь для порыва, а не для упорной борьбы за иную жизнь.

Смертельное манит, потому что нет условий для выдержанной, пусть связанной с опасностями, борьбы. Отсюда известная внутренняя близость «Египетских ночей» и «Пира во время чумы». Но в трагедии «Пир во время чумы» оно манит, потому что нет возможности ценою мудрой, осмысленной, волеуправленной смерти победить бессмысленную смерть и тем утвердить жизнь, в «Египетских ночах» — потому что жизнь потеряла смысл. Любовь на всю жизнь, любовь, которая порождает жизнь, не радует больше никого в пресыщенный век Клеопатры. Любовь подменяется роковым торгом, который «тешит дремлющее чувство». Но, с другой стороны, в гимне предсе-

дателя в честь чумы, в решимости Флавия, Критона и юноши, который «имени векам не передал», — бунт против скуки жизни, отказ от покорности общему уделу, неприятие смирения, презрение к общепринятым нормам, безумный вызов косным устоям, готовность отдать долгу, но бесцветную и бессмысленную жизнь за свободно избранный миг «упоения в бою и бездны мрачной на краю», который

Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

Итак, можно считать установленным, что трагедия Клеопатры и ее поклонников — в том, что их жизнь столь же опустошена, как и жизнь того петербургского света, пред которым выступает импровизатор. Но, в отличие от слишком благоразумных людей XIX столетия, люди времен Клеопатры не желают и не могут примириться с такой опустошенной жизнью и ищут исхода для своих страстей во всем, «что гибелью грозит».

Таким же образом трагедия Чарского в том, что, противостоя как поэт аристократическому «свету», светской черни, он в то же время смыкается с нею и бессилён поврвать, а тем более — восстать против нее.

Чарский защищает свое поэтическое достоинство от окружающей среды тем, что он держит себя в ней как ординарный светский молодой человек. Он хочет заставить всех забыть, что он поэт. Он добивается того, чтоб все относились к нему только, как к светскому человеку. Для этого «он прикидывался то страстным охотником до лошадей, то отчаянным игроком, то самым тонким гастрономом; хотя никак не мог различить горской породы от арабской, никогда не помнил козырей и втайне предпочитал печеный картофель всевозможным изобретениям французской кухни. Он вел жизнь самую рассеянную: торчал на всех балах, объедался на всех дипломатических обедах и на всяком званом вечере был так же неизбежим, как резановское мороженое».

Замечательно, что, используя в «Египетских ночах» «Отрывок», 1830 года, Пушкин опустил все выпады против писательской среды. В «Отрывке», как известно, речь идет не только о пошлостях света, но и о пороках самих писателей.

«Он не любил общества своей братьи литераторов. Кроме весьма немногих, он находил в них слишком много притязаний — у одних на колкость ума, у других на пылкость воображения, у третьих на чувствительность, у четвертых на меланхолию, на разочарованность, на глубокомыслие, на филантропию, на мизантропию, иронию и проч. и проч. Иные казались ему скучными по своей глупости, другие несносными по своему тону, третьи гадкими по своей подлости, четвертые опасными по своему двойному ремеслу, — вообще слишком самодлюбивыми и занятыми исключительно собою да своими сочинениями. Он предпочитал им общество женщин и светских людей, которые, видя его ежедневно, переставали с ним чиниться и избавляли его от разговоров об литературе и от известного вопроса: не написали ли чего-нибудь новенького?»

Некоторые пушкинисты считают, что «при включении в «Египетские ночи» отрывок этот был несколько сжат и освобожден от интимно-бытовых и литературно-полемических деталей» потому, что, понятные в 1830 году, они едва ли были уместны в 1835 году. По этой, мол, причине «не попали в новую повесть строки о дворянских предрассудках героя, о древности его рода, о высоких литературных гонорарах, о недавней поездке его «в армию» (т. е. в Арзрум), о «двойном ремесле» некоторых писателей и пр.» (Полное собрание сочинений Пушкина под общей редакцией М. А. Цявловского. ГИЗ, 1938, т. VII, стр. 868).

Это, конечно, неверно. Литературная среда и в 1835 году не была свободна от указанных в «Отрывке» пороков и недостатков. И не в том дело, что эти «литературно-полемические детали» не были уместны в 1835 году. Дело в том, что они были неуместны в «Египетских ночах», поскольку вся поэма, как и встреча Чарского с импровизатором, заострена против света.

В контексте «Египетских ночей» Пушкину не к чему было акцентировать разлад с литературной средой и пороки этой среды. Основное здесь — одиночество Чарского в аристократическом свете. От пошлостей этого света Чарский укрывается под маской светского бонвивана. Для него свет — чернь, он не устает всерьез утверждать всему светскому обществу: «Душе противны вы как гробы». Чарский живет лишь тогда, когда он скрывается от света

и предается своей страсти поэта. В такие дни «и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали... Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье».

Но тем безысходнее его скорбь, когда кончается вдохновение. Драма его не только в том, что он из прекрасных садов поэзии попадает в пустыню светского общества. Она и в том, что, презирая это светское общество, он является его пленником. Он сам во власти его предрассудков. Отсюда его двойственное отношение к импровизатору: то высокомерно-барское, то восторженное.

В первую минуту обращение импровизатора к Чарскому, как к поэту, вызывает у Чарского раздражительность, обычную у него, когда в свете ему напоминают, что он поэт.

Когда Чарский, «с трудом удерживая свое негодование, спрашивает импровизатора: «...за кого вы меня принимаете?», то в его негодовании, раньше всего, проявляется реакция на отношении светского общества к поэту. Но в самой этой реакции — известная душевная зависимость от презираемого света. Отсюда и высокомерно-барское отношение к импровизатору. Оно продиктовано тем, что Чарский сам во власти тех представлений и предрассудков света, жертвой которых он является — и как поэт и как человек.

Как аристократ, он чувствует себя оскорбленным тем, что человек со столь плебейской внешностью обращается к нему, как к «своему собрату»: «Невозможно было нанести тщеславию Чарского оскорбления более чувствительного. Он спесиво взглянул на того, кто назывался его собратом».

В разговоре с импровизатором Чарский отклоняет «от себя незаслуженное титло» поэта раньше всего потому, что это титло ставит его в некоторой степени на одну доску с человеком, которого можно принять не то «за политического заговорщика», не то «за шарлатана, торгующего эликсирами и мышьяком».

Когда он даже, наконец, решается помочь импровизатору, он это делает не потому, что голос поэта взял верх, а потому, что «жалкий вид» импровизатора «тронул Чарского, который, вопреки мелочам своего характера, имел сердце доброе и благородное. Он устыдился раздражительности своего самолюбия».

Во всем этом проявляется некоторое единство Чарского со светским обществом. Сам недовольный светским обществом, он не чужд его кастовых предрассудков, заражен его спесью и высокомерно третирует всех, кто по своему социальному положению не принадлежит к свету.

В цитированном выше комментарии подчеркивается, что из «Отрывка» (1830) «в новую повесть не попали строки о дворянских предрассудках героя, о древности его рода». Они попали, но в ином звучании. Нет, Чарский явно заражен «дворянскими предрассудками». Именно поэтому его так шокирует, когда импровизатор обращается к нему, как к своему собрату.

Перед светом Пушкин утверждает древность своего рода. Перед «заезжим фигляр» Чарский высокомерно подчеркивает родовитость «наших поэтов».

На высокомерие новой знати Пушкин отвечает:

Родов дряхлеющих обломок
(И по несчастью не один)
Бояр старинных я потомок...

.....
Не торговал мой дед блинами,
Не ваксил царских сапогов,
Не пел с придворными дьячками,
В князья не прыгал из хохлов,
И не был беглым он солдатом
Австрийских пудренных дружин...

Всем этим выскочкам, пробравшимся к чинам и власти холопством и низкопоклонством, Пушкин противопоставляет своих предков, которые славны были благодаря своим великим заслугам перед родиной. Они всегда были в первых рядах, «когда тягался» народ с врагами, но все потеряли впоследствии из-за своей неукротимой гордости и чувства чести:

Упрямыства дух нам всем подгадил:
.....
И присмирел наш род суровый...

Гордость великими заслугами предков перед родиной сливается с прославлением непокорности, чувства независимости также в письме Пушкина А. А. Бестужеву, которое обычно сопоставляется со словами Чарского о знатности русских поэтов. Пушкин писал Бестужеву летом 1825 года:

«У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократического — гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явился в его передней с посвящением или с одою, а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин — дьявольская разнища!»

В этом письме мотив гордости Пушкина заслугами предков перед родиной осложняется мотивом гордости поэта своей независимостью. Для Пушкина эти категории сливаются, потому что пушкинская плеяда русских писателей была поэтической плеядой дворянского поколения русских революционеров. С этим связано многократное явление Пушкина:

Я мещанин, как вам известно,
И в этом смысле демократ.

Мещанин, демократ — это значит человек неукротимого духа. «В этом смысле демократ» — значит человек, гордый великими заслугами предков и продолжающий их великие традиции. Он, таким образом, противостоит тем, кто отрекся от предков ради «духа века» и, не имея никаких своих заслуг, гордится:

Звездой двоюродного дяди,
Иль приглашением на бал
Туда, где дед ваш не бывал.

Всем, не помнящим родства или чья знатность «нова рождением», Пушкин бросает вызов:

Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой, я мещанин.

Этот трагический конфликт Пушкина, принадлежавшего по своему рождению и воспитанию к аристократии, с аристократическим обществом лежит в основе «Египетских ночей» и в особенности в части, касающейся Чарского.

Судьба Чарского неотделима от судьбы Пушкина и поэтов пушкинской плеяды. Отзвуки письма Пушкина к А. А. Бестужеву явственно слышны в словах Чарского:

«Наши поэты не пользуются покровительством господ: наши поэты сами господа, и если наши меценаты (чорт их побери!) этого не знают, тем хуже для них. У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения либретто. У нас поэты не ходят пешком из дому в дом, выпрашивая себе вспоможения».

В этих словах прорывается у Чарского давнишнее презрение к «нашим меценатам». Но в данном случае с презрением к меценатствующим Воронцовым сливается дворянская спесь по адресу попрошайничающего плебея, который смеет обращаться к аристократу, как к своему собрату. Чарского возмущает то, что импровизатор допускает, будто бы и он, Чарский, как поэт, нуждается в каком-то «покровительстве» здешних господ.

Особенности трагедии поэта пушкинской плеяды в том, что контраст поэта и светского общества в последнем счете проистекает из их непреодоленного, хотя и условного единства. Душа поэта заражена ядами презираемой им светской черни. Слова Пушкина, что когда «не требует поэта к священной жертве Аполлон, то меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он», относятся, в первую очередь, к Чарскому, который «был в отчаянии, если кто-нибудь из светских его друзей заставлял его с пером в руках. Трудно поверить, до каких мелочей мог доходить человек, одаренный, впрочем, талантом и душою».

Именно в этом пункте Чарский и импровизатор смыкаются. Здесь выявляется вся относительность контраста поэта-аристократа, «шестисотлетнего дворянина», и попрошайничающего импровизатора-плебея, «заезжего фигляра».

И тот и другой может повторить про себя с одинаковым правом поставленный эпиграфом ко второй главе стих Державина:

Я царь, я раб, я червь, я бог.

Чарский дает импровизатору наиболее близкую и волнующую его тему о взаимоотношении поэта и светской черни:

«Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением».

«Глаза италиянца засверкали — он взял несколько аккордов — гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его...

Италиянец умолк... Чарский молчал, изумленный и расстроженный».

Взволнованный Чарский спрашивает импровизатора, как он мог так быстро загореться чужой мыслью.

Мысли импровизатора о тайнах творчества, о природе художественного гения весьма близки к тем, которые в популярной в годы создания «Египетских ночей» книге Ваккенродера «Размышления отшельника, любителя изящного» высказывает Рафаэль в письме к своему ученику Антонию. Рафаэль писал ученику:

«Спроси певца: откуда у него взялся грубый или приятный голос? Может ли он отвечать тебе? Так и я не могу сказать, почему изображения под моей рукою ложатся так, а не иначе» («Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного». 1826, стр. 29).

Своим творчеством, своими мыслями об искусстве импровизатор близок самому божественному Рафаэлю.

Импровизатор только что продемонстрировал правду слов Пушкина, что

...лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Но импровизатор переходит от своих мыслей о тайне творчества к заботам об организации своего первого вечера, и Чарскому приходится «с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика... Италиянец при сем случае обнаружил такую дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли, что он опротивел Чарскому, который поспешил его оставить, чтобы не совсем утратить чувство восхищения, произведенное в нем блестящим импровизатором. Озабоченный италиянец не заметил этой перемены и проводил (его) по коридору и по лестнице с глубокими поклонами и уверениями в вечной благодарности».

Реакция Чарского на торгашескую жадность импровизатора вполне естественна и закономерна.

Но, ведь и Чарскому случалось «с высоты поэзии» падать если не под лавку конторщика, то в вязкую тину светской гостиной, которая так засасывает Чарского, и тогда приходилось поражаться, «до каких мелочей может доходить человек». С другой стороны, Чарский спо-

особен быть столь «изумленным и растроганным» творчеством итальянца потому, что сам переживает минуты высокого вдохновения. Он тогда сам ощущает «приближение бога». Импровизатор врывается к Чарскому как раз в такое утро, когда он «чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретаете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружен был душою в сладостное забвение... и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали. — Он писал стихи».

Стало быть, в последнем счете, несмотря на общность светского начала, существует непримиримый контраст между Чарским и светским обществом, ибо поэт и чернь — начала непримиримые, взаимно исключают друг друга. Именно поэтому, при всем различии судьбы поэта-«шестисотлетнего дворянина» и «заезжего фигляра», при всей дистанции их общественного положения, контраст между Чарским и импровизатором по существу лишь внешний. Они оба прекрасны, как поэты, в минуты, когда «божественный глагол до слуха чуткого коснется».

С другой стороны, каждый из них в минуту, когда «в заботах суетного света он малодушно погружен», в одинаковой степени вызывает чувства, аналогичные тем, которые импровизатор вызывает у Чарского тогда, когда пускается в меркантильные расчеты.

Контраст Чарского и импровизатора — условный, временный, относительный. Постоянно и абсолютно в них — их единство. То, что они прекрасны, как поэты, и то, что они оба пленники черни, хотя плен их различный. Плен Чарского проистекает из его «мелочности», из светских предрассудков, плен импровизатора — результат нужды, бедности. Сам Чарский «хорошо понимал житейскую необходимость», породившую «простодушную любовь к прибыли» у импровизатора.

Чарский и импровизатор — пленники социального неравенства, сословных и кастовых предрассудков, векового рабства. Но этот вековой плен, унижающий поэта, оказался бессильным убить поэта в их душе.

Их общий позор и унижение — как пленников мира властвующих, их общее величие — как поэтов — стирает

«дьявольскую разницу» между «шестисотлетним дворянином» и «заезжим фиглярюм».

Но если контраст между «шестисотлетним дворянином» и «заезжим фиглярюм» внешний, то порожденный вековым господством человека над человеком контраст в душе Чарского, в душе импровизатора, между «служителем Аполлона» и «конторщиком» — абсолютный; это контраст двух до конца взаимно исключających, никогда не примиримых начал. Во власти «меркантильных расчетов» поэт в состоянии строчить оды Воронцовым, но никогда не может создать «чуда искусства» (Белинский). Для этого требуется, чтобы поэт ощутил в душе «приближение бога» (Пушкин). Во власти своей неодолимой страсти поэт недоступен «меркантильным расчетам». «Когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновенье), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье».

Таким же образом в минуту творчества импровизатор больше не «униженный, низкопоклонный, жадный к прибытку нищий» (Белинский). Он — вдохновенный художник, со сверкающими глазами и гордо поднятой головой.

Поэт познает истинное счастье, потому что он вырывается из плена векового рабства:

Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Из четырех контрастов, на которых построены «Египетские ночи», три контраста смыкаются в своей основе: контраст мира Клеопатры и светского общества, «мужчин XIX столетия слишком хладнокровных, благоразумных», контраст Чарского и светской черни, контраст Чарского и импровизатора.

Сама трагедия Клеопатры и ее поклонников, Чарского и импровизатора проистекает из того, что в последнем счете они заражены ядом мира, которому они в поэме Пушкина противопоставлены. Они потому не способны восстать против этого мира и покончить со своим пленом.

Они могут только на миг вырваться из-под его власти ценою безумных порывов и минутного забвения, затем, чтобы после опять погрузиться в безысходную тоску пресыщенного и бесцельного существования, затем, чтобы упасть с высот поэзии под лавку конторщика.

Существование мира, спасение от которого лишь в безумных порывах, порождает условный, временный контраст между поэтом, находящимся во власти представлений и предрассудков господствующих классов, и поэтом демократическим. и подлинно непримиримое противоречие в душе каждого истинного поэта, противоречие взаимно исключающих друг друга начал, выраженное в стихе Державина:

Я царь, я раб, я червь, я бог.

В дни, когда не только в России, но и на Западе не было перспектив для того, чтобы покончить с системой, заражающей поэта столь чуждыми всей его природе страстями, в дни, когда дерзнувшие восстать томились

В краю чужом, в пустынном море
И в мрачных пропастях земли!

когда лучшие люди следующего поколения стали «лишними людьми» и укрывались от пошлости светской черни под маской Чарского, — вдохновляет трагедия тех, кто предпочитает безумный порыв бессмысленной, бесцельной жизни. И это не было выражением, пусть даже временных, бодлеровских настроений Пушкина. Это не было данью «миросозерцанию, основанному на культе плоти», миросозерцанию, в котором «должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти» (Брюсов). «Египетские ночи» — своеобразное выражение бунта против тех,

Кто странным сном не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат,
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
Н. Н. прекрасный человек.

«АНДЖЕЛО»

1

К «Пиру во время чумы» и в особенности к «Анджело» долгое время подходили, а многие и сейчас подходят, прежде всего, как к своеобразным творческим переводам из Вильсона и Шекспира.

Еще совсем сравнительно недавно была опубликована обстоятельная работа Яковлева («Источники «Пира во время чумы»»), построенная главным образом на мысли о том, что «Пир во время чумы» не может быть рассматриваем как самостоятельное произведение Пушкина, а должен быть оценен как образец переводческого мастерства Пушкина.

В том же духе еще в дни открытия памятника Пушкину говорил Н. И. Стороженко по поводу «Анджело».

Он подчеркивал, что «мастерской перевод нескольких сцен показывает, что мы лишились в Пушкине великого переводчика Шекспира»¹.

Если самостоятельную художественную ценность «Пира во время чумы» все же можно сейчас считать признанной, то «Анджело» и поныне расценивается главным образом с точки зрения своеобразной манеры и мастерства переводов Пушкина.

Эта недооценка «Анджело» держалась и держится тем прочнее, что она имеет за собой, как известно, авторитет Б. Г. Белинского.

В. Г. Белинский дважды и оба раза как бы походя вспоминал об «Анджело».

В «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский утвер-

¹ «Венок на памятник Пушкину». СПб, 1880, стр. 226.

ждает, что царствование Пушкина в русской литературе закончилось: «судя по его сказкам и по его поэме «Анджело» и по другим произведениям, обретающимся в «Новоселье» и «Библиотеке для чтения», мы должны оплакивать горькую невозвратную потерю»¹.

Белинский еще раз вернулся к «Анджело» в своей основной работе о Пушкине. Он там отказался, как известно, от своего утверждения, что «звуки гармонической лиры» Пушкина замерли на «Борисе Годунове». Он считал, что поэмы «Медный всадник», «Галуб» и «Египетские ночи» «в художественном отношении неизмеримо выше всех прежних поэм Пушкина»².

Но он остается верен той оценке «Сказок» и «Анджело», которую он дал за двенадцать лет до того в своих «Литературных мечтаниях».

«Сказки» он отвергает потому, что они, по его мнению, «были плодом довольно ложного стремления к народности. Народные сказки хороши и интересны так, как создала их фантазия народа, без перемен, украшений и переделок. Но «Сказка о рыбаке и рыбке», о которой мы не упомянули в числе прочих сказок, заслуживает исключения, потому что в ней есть положительные достоинства. Это не народная сказка: народу принадлежит только ее мысль, но выражение, рассказ, стих, самый колорит — все принадлежит поэту»³.

В «Анджело» Белинский видит «какое-то усилие на простоту, отчего простота... слога вышла как-то искусственна. Можно найти в «Анджело» счастливые выражения, удачные стихи, если хотите — много искусства, но искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни. Короче говоря, эта поэма недостойна Пушкина. Больше о ней нечего сказать»⁴.

Нам думается, что Белинский в одинаковой степени не прав как в оценке «Сказок», так и в оценке «Анджело». Из того, что народные сказки хороши и интересны сами по себе, «так, как создала их фантазия народа», отнюдь не следует, что они не могут лечь в основу создаваемых

¹ В. Г. Белинский. Избранные сочинения. ГИХЛ, 1934, т. I, стр. 48.

² Собрание сочинений В. Г. Белинского. Киев, 1911, изд. Б. К. Фукса, т. II, стр. 304.

³ Там же, стр. 319.

⁴ Там же, стр. 304.

поэтом произведений. И если Белинский свою оценку «Анджело» подкрепляет тем, что «Анджело» был принят публикой очень сухо, то мы сейчас мнению Белинского о «Сказках» можем противопоставить тот же суд читателей, но столетний суд. «Сказки» выдержали испытание времени. Читатель, и ребенок и взрослый, давно перестал отличать, да едва он вообще когда-либо отличал «Сказки» Пушкина от «народных сказок».

Вопрос об оценке Белинским «Сказок» Пушкина здесь важен не потому только, что Белинский говорил о них в связи с «Анджело» и что он в «Анджело», как и в «Сказках», видел доказательство того, что «замерли звуки гармонической лиры» Пушкина. Этот вопрос здесь важен и по другой причине.

Дело здесь не в том, что Белинский прокламирует святость и неприкосновенность народного творчества. Сущность мысли Белинского здесь иная: «народная сказка» — своеобразное и завершенное поэтическое произведение, а произведения поэзии, если они действительно своеобразны и законченны, не терпят больше никакого сотворчества. Они «хороши и интересны так, как создала их фантазия» их великих творцов, «без перемен, украшений и переделок», как бы эти перемены сами по себе ни были забавны, удачны или даже прекрасны.

Нельзя, конечно, допустить, что Белинский не только в 1846 году, но даже в 1834 году, когда он писал «Литературные мечтания», не был знаком с «Мерой за меру» Шекспира.

Для Белинского Шекспир «есть гений художественного совершенства»¹. Поэтому воссоздать по-новому какой-нибудь мотив Шекспира невозможно. Никакое живое сотворчество здесь больше немыслимо.

Косвенным доказательством того, что именно здесь надо искать причину недооценки Белинским «Анджело» Пушкина, является следующее место из оценки Белинским «Пира во время чумы».

«Пир во время чумы, — пишет Белинский, — отрывок из трагедии Вильсона «The city of the plague», принадлежит к загадочным произведениям Пушкина. Всем известно, что «Скупой рыцарь» — его оригинальное произведение, а он назвал его отрывком из трагикомедии Ченстона «The со-

¹ В. Г. Белинский. Избранные сочинения. ГИХЛ, т. I, стр. 12.

vetous Knigth» для того, как говорят, чтоб посмотреть, какое действие произведет на нашу публику это сочинение. Может быть, и Вильсон—родной брат Ченстону, хотя и есть слухи, что как Вильсон, так и пьеса его — факты не вымышленные. Как бы то ни было, но если пьеса Вильсона так же хороша, как и переведенный из нее.. Пушкиным отрывок, то нельзя не согласиться, что этот Вильсон написал великое произведение. Может быть и то, что Пушкин только воспользовался идеею, воспроизведя ее по-своему, и у него вышла удивительная поэма, не отрывок, а целое, оконченное произведение»¹.

Как здесь рассуждает Белинский? Или неведомый ему «Вильсон написал великое произведение» и Пушкин прекрасно перевел из него отрывок, или же Вильсон написал лишь посредственное произведение, а Пушкин «воспользовался идеею, воспроизведя ее по-своему, и у него вышла удивительная поэма, не отрывок, а целое, оконченное произведение».

Эта дилемма была подсказана Белинскому всей историей разработки вековых образов и мотивов мировой литературы, всей историей художественных вариаций тех или иных канонических сюжетов и мотивов.

В основе «Гамлета», «Короля Лира», «Фауста» лежали многовековые хроники, пьесы, предания. Их сюжеты и конфликты были использованы Шекспиром и Гете при создании своих трагедий. Они не были сотворцами создателей соответствующих хроник и пьес. Они не вступали в творческое соревнование со своими предшественниками. Слишком велика была философская дистанция между их замыслом и замыслом их предшественников, слишком велика была художественная дистанция между осуществленными ими произведениями и использованными ими хрониками, преданиями и пьесами. Можно даже сказать со всей определенностью, что «Гамлет» Шекспира вызвал из забвения всю предшествовавшую литературу о «Гамлете» от латинской хроники датского летописца XII века Саксона-грамматика до вышедшего в 1608 году английского перевода «Истории Гамлета» французского историка Карла IX графа Бельфоре, извлеченной из его «Histoires tragiques».

¹ Собрание сочинений В. Г. Белинского. Киев, 1911, изд. Б. К. Фукса, т. II, стр. 306.

Таким же образом без «Короля Лира» Шекспира мало кто тревожил бы пыль хроник Джэфри Монмута, Голиншеда или даже средневекового сборника «Gesta romanorum», где рассказывается история царя Феодосия и двух обидевших его и третьей заступившейся за него дочерей. Точно так же никто не стал бы вспоминать ни поэмы Нортон и Саквилля «Зерцало для правителей» («Mirror for Magistrates»), ни Царицу фей («Fairly Queen») Спенсера или «Правдивую историю о короле Лире и его трех дочерях» («The true history of King Lear and his three daughters»), хотя она еще ставилась в Англии в дни Шекспира.

Встреча Шекспира с автором «Правдивой истории о короле Лире и его трех дочерях» или даже Гете с Марло были встречами гигантов с карликами или в лучшем случае гигантов со средними людьми. Встреча Пушкина с Шекспиром, с Гете была встречей равных.

Отсюда то новое, что имелось в работе Пушкина над образами и мотивами мировой литературы, в частности над «Сценой из «Фауста». Отсюда то особенное, что заключается в его «Анджело».

Шекспир, используя предшествующую литературу о Гамлете или Лире, имел дело с слабо оформленным материалом, с примитивами. Пушкин отправлялся от произведений высокого мастерства.

Пушкин стал сотворцом Шекспира. Каков был результат этого сотворчества?

II

Пушкин писал, что «два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии (так Пушкин называл Гете. — И. Н.) и остался хром, как Иаков».

Участь Байрона миновала Пушкина, когда он вступил в такое же состязание с Шекспиром. Вернее было бы сказать, что Пушкин не боролся с Шекспиром, не противопоставлял ему себя и свою идею, как и не следовал за ним с покорностью переводчика — пускай переводчика-мастера. Байрон в Манфреде подражал Фаусту, заменяя «простонародные сцены и субботы» другими, по его мнению, «благороднейшими» (Пушкин). Пушкин не подражал Шекспиру. Он творческий замысел Шекспира обогатил

своим историческим и литературным опытом, выраженным со всей силой его поэтического гения.

В чем заключается то новое, что Пушкин внес в Шекспира?

В шекспировский драматический конфликт Пушкин внес эпическую сдержанность, спокойствие и лаконичность. Он придал произведению характер почти библейского сказа, содержащего мудрое поучение.

Драматический жанр заменен эпико-драматическим. В эпической форме Пушкин передает все то, что происходит до начала, собственно, драматического конфликта, до момента, пока вид и слова Изабеллы не начинают внушать Анджело его греховных, чудовищно преступных замыслов. До этого момента, собственно, никаких еще драматических коллизий нет и нет необходимости в драматическом жанре.

«Предобрый старый Дук» (Пушкин) не переживает никакой драмы оттого, что он вынужден на время передать власть своему наместнику. Он в монастыре говорит монаху:

We have strikt statutes and most biting laws
The needful bits and curbs for headstrongs steeds.

(Стр. 215¹)

Имеем мы суровые законы;
Они необходимы для народа,
Как удила строптивым лошадям.

(Шекспир, стр. 227¹)

Он спокойно веряет власть Анджело:

So to enforce or quality the laws
As to your soul seems good.

(Стр. 209)

Усиливать и ослаблять законы
Да будет в вашей воле.

(Стр. 223)

Он знает, что попустительство приносит вред закону, он уверен в опытности Анджело в государственном управлении, в том, что Анджело сумеет справедливо миловать и столь же справедливо по законам наказать:

¹ Русский перевод Шекспира по переводу Ф. Миллера. Издание Брокгауз-Ефрона. Шекспир, т. II. Английский текст по «The works of William Sheakespeare, Nelson and Sons, v I.

Mortality and mercy in Wienne
Live in thy tongue and heart.

(Стр. 208)

Пусть в Вене смерть и милость
Из твоих лишь
Исходит уст и сердца.

(Стр. 223)

Поэтому он и отдает власть Андже́ло и в помощь ему ставит Эско́ла, хотя тот «и старше службой» («old Escuz though first in question», стр. 208).

Драматический конфликт, коллизия страсти и долга у Андже́ло, коллизия чести и человеколюбия, чести и сострадания у Изабеллы даны только в отношениях Изабеллы и Андже́ло, Изабеллы и Клавдио. Драматизм их встреч выражен Пушкиным в соответствующей драматургической форме. Дальше никаких больше конфликтов и коллизий ни у кого нет, никто никаких колебаний между враждующими чувствами и устремлениями не переживает. Пушкин опять оставляет драматическую форму и переходит к столь же эпически-сдержанному, почти афористически-лаконичному рассказу.

Переход к заключительному эпическому рассказу здесь закономерен еще потому, что впереди никаких трагедийных моментов нет: ни преступления, ни убийства, ни казни. Все завершится к благополучию, счастью и успокоению всех. Даже тот первый мотив драмы, который стал причиной фактически возникшей трагедийной ситуации — разлад между законом и милосердием, снят в заключении. Герцог, творя милосердие и даруя жизнь Андже́ло, утверждает закон, ибо он восстанавливает справедливость и кладет конец обиде и горю несправедливо оставленной Марианны.

От традиционно пятиактного шекспировского развития действия в «Мере за меру» Пушкин переходит к своей эпически-драматургической композиции. Первая часть, лишенная, собственно, драматургических конфликтов и коллизий, развивается в эпическом плане. Вторая часть, заполненная конфликтами страсти и долга, чести и человеколюбия, чести и сострадания, раскрыта драматургически. Третья часть, заключающая в себе по существу повесть о счастливом конце, не омраченном ничьими слезами и ничьей гибелью, опять переведена в эпический план.

Этот двойной переход от эпического к драматургическому жанру и дальше от драматургического к эпическому в зависимости от характера показываемого, в зависимости от того, имеется ли налицо драматический конфликт, трагедийный момент, для Пушкина глубоко закономерен. В нем сказывается исключительная реалистическая правдивость Пушкина. Здесь, собственно, ключ ко всей драматургической системе самого Пушкина: он пользуется драмой лишь для раскрытия драматического конфликта в самом непосредственном смысле этого слова, и любой кусок драматургического полотна заполнен драматическими коллизиями.

Ни одна сцена трагедий Пушкина не служит лишь для развития сюжета, ни один монолог или диалог не выполняет одних только сюжетных функций. Каждая сцена, любой монолог или диалог вытекает из того драматического конфликта, из той коллизии, из того неразрешенного противоречия, во власти которых данный персонаж находится. Поэтому любой эпизод глубоко драматичен.

В этом одна из основных предпосылок того, что все трагедии Пушкина, кроме «Бориса Годунова», — «маленькие трагедии»¹. На сцене никогда нет пустых мест. Любая точка сцены драматургически заполнена. В этом доподлинная и внутренне содержательная сценичность трагедий Пушкина. Но эта их плотность и сгущенность, эта их насыщенность определяет их краткость. Сражение ведется не ружейными выстрелами пехоты, а грозными истребителями-бомбовозами, и продолжается оно не сутки, а считанные минуты: секунды решают его исход.

В «Анджело» насыщенность и напряженность показа связаны с основной идеей мудрого, проникнутого глубочайшим гуманизмом поучения. Отсюда Пушкин приходит к новой композиции произведения: к удалению целых ча-

¹ Мне кажется, что объем «Бориса Годунова» определяется историческим характером данной трагедии. Пушкин писал, что в трагедии развивается «судьба человеческая и судьба народная» («Пушкин — критик», стр. 226). Но историческая трагедия, где дается непосредственно судьба народа, требует не только качественно, но и количественно иного разворота событий, диктует необходимость показа картины иных размеров и потому не может стать предметом «маленькой трагедии», если только при этом не ограничиться каким-нибудь одним, отдельно взятым историческим эпизодом. Но и «Борис Годунов» по своей предельной сжатости, ясности и лаконичности мало знает подобных себе трагедий.

стей, устранению многих элементов драмы Шекспира, сокращению большей половины персонажей, к существенным изменениям в обрисовке образов и мотивов их поведения.

Сокращения идут прежде всего по линии устранения излишней конкретности, бытовой детализации и красочности жанрового характера.

Вместо шекспировского конкретного места действия — Вены — действие происходит «в одном из городов Италии счастливой». Эпитетом «Италии счастливой» как бы подсаживается счастливый конец этой печально поучительной истории.

Вместо конкретного Винченцио, герцога венского, «предобрый старый Дук», который «когда-то властвовал».

Вместо двадцати трех персонажей, из которых многие нужны лишь для жанровой красочности, бытовой реалистичности и сюжетной связанности, только девять персонажей, из которых каждый является необходимым звеном конфликта и его развития.

Только для сюжетной связи служат у Шекспира монахи Фома и Петр. Между тем как с точки зрения целостности конфликта вопрос о том, как герцог попал в монастырь, кто там выполнял те или иные его поручения, отнюдь не важен. Все это скорее нарушает, замедляет развитие действия.

Пушкин ограничивается здесь словами:

Пора мне вам сказать, что старый сей монах
Не что иное был, как Дук переодетый.
Пока народ считал его в чужих краях
И сравнивал, шутя, с бродящею кометой,
Скрывался он в толпе, все видел, наблюдал.

Это сообщение подготовлено самим началом повествования, где сказано о любви Дука к народу и о его доброте.

Таким же образом Пушкин снимает двух безыменных молодых дворян, друзей Луцио, выполняющих лишь жанровые функции: Варрия, дворянина из свиты герцога, и гонца, необходимых лишь для сюжетного развития.

Пушкин удаляет всю комедийную часть «Меры за меру» и, стало быть, снимает всех необходимых лишь для комедийных задач персонажей: судью Локатя, Пенки, шута Помпея — слугу Переспелы и его хозяйку — сводню Пе-

респелу, палача Мерзило и распутного арестанта Бернардина.

Снятие комедийного элемента имеет глубокий смысл. В том, что Пушкин шел по линии слияния двух жанров, эпического и драматического, но оберегал чистоту трагедийного жанра от комических элементов, — частное проявление глубокого отличия Пушкина от Шекспира. Для Шекспира смешение трагедийного и комедийного жанра служило не только средством показа действительности во всей ее многосторонности. Это было продиктовано не только требованием реализма, фактом сосуществования величественного и ничтожного, трагического и смешного. В «Гамлете», в «Короле Лире», в «Отелло» тоже наряду с трагическим, с величественным существуют комическое и ничтожное, наряду с Отелло и Яго имеется Родриго. Но Родриго не превращает «Отелло» в трагикомедию. Между тем как, несмотря на наличие трагедийных моментов, не только «Двенадцатая ночь» и «Много шума из ничего», но даже «Мера за меру» являются трагикомедиями, как к трагикомедиям Шекспира многие исследователи обычно причисляют и «Венецианского купца».

Произвольна ли такая классификация? Нет, она не произвольна. Она базируется на весьма объективном признаке. Заключается ли этот признак в том, что наряду с трагическим и величественным в произведении имеется ничтожное и смешное? Нет, не в этом заключается отличие трагедии от трагикомедии, в частности отличие трагедии от трагикомедии у Шекспира.

Этот водораздел, в особенности у Шекспира, заключается в том, что комические элементы в трагедии не уменьшают глубины конфликта и не препятствуют глубоко и безысходно трагедийной развязке, тогда как трагикомедия неизменно завершается благополучно и благополучному завершению много способствуют именно комические элементы.

То, что самому факту ареста и осуждения Клавдио (действие I, сцена 3) предшествует комическая сцена со сводней Переспелой, ее слугой-шутком и тремя ее клиентами — Луцио и его друзьями, — все это убеждает зрителя в глубоком несоответствии преступления и наказания Клавдио и заранее подсказывает зрителю уверенность, что Клавдио не может действительно поплатиться жизнью за свое прегрешение.

Таким же образом зрителю подсказывается счастливое разрешение всех тревог комической историей с палачом Мерзило и распутным арестантом Бернардином, которого нельзя казнить потому, что он или спит, или пьян, и которого шут убеждает: «Сделайте милость, господин Бернардин, проснитесь; позвольте нам только казнить вас, а потом вы опять можете уснуть» (действие IV, сцена 3, стр. 260). («Pompey. Pray master Bernardine, awake till you are executed and sleep afterwards»¹, стр. 262.)

Комические элементы снимают здесь в известной степени самую серьезность и глубину конфликта.

В плане же исключительно трагедийно-серьезном Шекспир не находит выхода из конфликтов, не видит конца безисходному отчаянию своих великих страдальцев, если не принимать за оптимистический аккорд, как это делали за последнее время некоторые критики Шекспира, появление Фортинбраса после гибели Гамлета или приход Эдгара к власти после гибели Лира и Корделии. Через комическое Шекспир не идет там к счастливому разрешению трагических конфликтов. Это связано с его во многом непреодоленным пессимизмом.

Комические элементы у Шекспира не только в трагикомедиях, но и в трагедиях часто построены на народном юморе. В этих комических сценах у Шекспира выступают преимущественно народные низы. Основной положительный народный тип у Шекспира — это мудрый шут.

Отношение Пушкина к народу и роль народных образов в творчестве Пушкина глубоко отличны от Шекспира. Народ в его произведениях имеет самостоятельное, независимое бытование, а не служит, как у Шекспира, лишь фоном, на котором разворачивается драма его властителей. У Шекспира народ судит, но не решает. Сама его судьба разрешается так или иначе в зависимости от того, хорош или плох король, герцог. У Пушкина, наоборот, судьба правителей решается народом («Борис Годунов»).

Толстой возмущался народными шекспировскими сценами. Он отрицал юмор этих сцен. Толстой был не прав здесь, как и во многих своих аргументах против Шекспира.

Эти выпады Толстого против Шекспира базировались на том, что народные образы у Шекспира в основном иг-

¹ Везде привожу русский перевод Ф. Миллера. — И. Н.

рают служебную роль. И поскольку народные образы у Пушкина являются организующим началом в художественном произведении, они раскрываются не в комическом плане, как у Шекспира.

Однако это лишь одна из причин того, что Пушкин снял всю комическую часть «Меры за меру». Основное заключается в глубоком оптимизме Пушкина, благодаря которому он не нуждался для благополучного разрешения трагедийного конфликта в комических элементах. Его глубокий гуманизм, его оптимизм позволили ему довести конфликт до счастливого конца, не выходя за пределы серьезно драматических моментов.

Это станет ясным при сопоставлении основных фигур, при сопоставлении развития действия, при сравнительном анализе диалога «Меры за меру» и «Анджело».

В основном Пушкин как в обрисовке образов, так и в развитии действия следует за Шекспиром. Однако он при этом вносит ряд существенных коррективов. Везде рисунок более сжатый, экономный, но и более четкий, — стремление удалить и сократить все то, что не абсолютно необходимо для развития действия или даже для характеристики данной фигуры.

Начнем с одной второстепенной фигуры — с Луцио.

Шекспир дает его в ряде сцен: 2-я сцена I действия почти целиком занята им — Луцио в обществе двух подобных ему дворян, сводницы Переспелы и ее слуги-шута. 3-я сцена I действия — встреча Луцио с осужденным Клавдио. 5-я сцена I действия — Луцио у Изабеллы в монастыре. Во II действии, в сцене 2-й — Луцио присутствует при первой встрече Изабеллы и Анджело. В III действии, сцена 2 — встреча Луцио с герцогом в тюрьме. IV действие, сцена 3 — опять встреча Луцио с герцогом в тюрьме. Наконец V действие — Луцио пред герцогом у городских ворот.

Пушкин ограничился тем, что дал встречу Луцио с вedomым из суда в тюрьму Клавдио, Луцио у Изабеллы в монастыре и, наконец, две-три реплики Луцио во время первой встречи Изабеллы с Анджело.

Пушкин в этих трех эпизодах дал законченный образ Луцио в основном таким, каким он нарисован у Шекспира: Луцио выполнил все те функции сюжетного, бытового и психологического порядка, которые на него возложены в «Мере за меру». Изъяв остальные сцены, Пушкин осво-

бодил действие от элементов, заслоняющих основной рисунок, замедляющих эпическое повествование и ослабляющих напряженность действия.

У Пушкина Клавдио, по дороге в тюрьму,

Попался Луцио, гуляка беззаботный,
Повеса, вздорный враль, но малый доброхотный.

Клавдио рассказал ему про свою беду и попросил сходить к сестре в монастырь.

...«Изволь! Поговорю»,
Гуляка отвечал и сам к монастырю
Тотчас отправился.

В этих считанных словах дан весь Луцио таким, каким он выступает и в своей беззаботной болтовне на улице при встрече с Переспелой и шутком, и в своем вранье при встрече с герцогом.

Эта концентрированность тем более нужна, что ведь и у Шекспира он выступает вместе с Изабеллой и Клавдием против Анджело. У Луцио — слабости, у Анджело — порок. Но когда мы слышим его безудержное вранье, переходящее в клевету на старого Дука, то он становится нам несимпатичным, его соучастие в спасении Клавдио снижает самого Клавдио. Пушкин придает образу Луцио большую мягкость, большую человечность.

Луцио у Пушкина не клеветает на Дука и не проявляет известной трусости, как это происходит у Шекспира в заключительной сцене изобличения. Он, конечно, «гуляка беззаботный» и потому «повеса, вздорный враль», но он человек сердечный, отзывчивый, «малый доброхотный». Узнав про беду товарища, он тут же выражает готовность помочь: «...Изволь! Поговорю»... и сам к монастырю тотчас отправился».

Как сцены вранья Луцио, так и сцена его изобличения и наказания отнюдь не являются необходимыми с точки зрения реалистической конкретности. Тем более, что изобличение Луцио завершается лишь внешне эффектным театральным положением: рассерженный Луцио срывает с одетого в монашеские одежды герцога капюшон, и все узнают герцога.

Образ Луцио и весь характер его взаимоотношений с людьми достаточно полно выступают в краткой, но новеллистически-афористической сценке у Пушкина.

Значительность идеи и драматического конфликта никак не нуждается для своего завершения в наказании Луцио. Изобличенный Луцио наказан герцогом тем, что он должен жениться на некогда оставленной им девушке.

Если в трагедии у Шекспира сцена к концу действия часто усеяна трупами, то в комедии она у него не раз заполняется новобрачными. Вспомним «Двенадцатую ночь», «Много шума из ничего». То же происходит в заключительной сцене «Меры за меру». Конечно, все это у Шекспира имеет свою логику и свою театральную убедительность.

Клавдио женится на Джульетте. Это лишь завершает их мечту. Клавдио всегда считал ее своей женой («She is fast. my wife» — «она почти моя жена». Действие I, сцена 2, стр. 213). Они в свое время не поженились только потому, что «ожидали приданого, которое хранилось у близких друзей моей Джульетты» (стр. 22) («this we came not to only for propagation of a dowry remaining in the coffer of her friends», стр. 213).

Анджело женится на Марианне. Это — развязка трагического конфликта. Луцио вынужден будет жениться на оставленной им девушке. Это — развязка комической интриги. Герцог приказал женить его, высечь и повесить и в своей большой милости обещал Луцио простить ему его дерзости и клевету, если он женится. Но Луцио считает эту милость сомнительной: «Государь, жениться на такой развратной девке — это все равно, что быть задушену, высечену и повешену» (стр. 274) («Marrying a punk, my lord, is pressing to death whipping and hanging», стр. 283).

Но если все это оправдано и убедительно в плане трагико-комедийного завершения конфликта, то это становится совершенно излишним в пушкинском эпическо-трагедийном плане, причем глубина конфликта, ясность идеи, большая человечность всего произведения, несомненно, увеличиваются от устранения этих комедийно-бытовых эпизодов.

То же достигается теми изменениями, которые Пушкин внес в сцену посещения Луцио монастыря.

Как происходит сама встреча Луцио и Изабеллы у Шекспира и Пушкина?

У Шекспира:

Сцена V. Женский монастырь.

Входят Изабелла и Франциска.

Изабелла.

У вас, монахинь, нет другой свободы.

Франциска.

А разве мало этой для тебя?

Изабелла.

О, нет! я большей воли не желаю;
Хотела бы я, напротив, чтоб был строже
Устав блаженной мученицы Клары.

Луцио (*за сценой*).

Мир всем!

Изабелла.

Кто там?

Франциска.

Мужчина, Изабелла.

Поди — спроси его, чего он хочет?

Ты это можешь сделать — ты белица,

А мне нельзя: постриженная может

При старшей только говорить с мужчиной,

И то с лицом закрытым, а открыв

Его, должна безмолвствовать все время.

Опять зовет! Ответь ему, сестрица.

(*Уходит.*)

(Шекспир, стр. 228)

У Пушкина:

Младая Изабелла

В то время с важною монахиней сидела.

Постричься через день она должна была

И разговор о том со старицей вела.

Вдруг Луцио звонит и входит. У решетки

Его приветствует, перебирая четки,

Полузатворница...

(Пушкин, стр. 595)

Шекспир заставляет Франциску рассказывать Изабелле вещи, которые ей, вероятно, должны быть известны из ее общения с монастырским миром. Пушкин как бы исходит из того, что монастырский устав известен не только Изабелле, но и Луцио и читателю, поэтому он ограничивается указанием, что навстречу Луцио вышла, «перебирая четки, полузатворница», которой, по ее положению, можно вступить в разговор с мужчиной.

Дальше Пушкин дает диалог Луцио и Изабеллы. Он в основном следует за Шекспиром. И там, где он вторит Шекспиру, он почти низводит свою роль до роли переводчика. Но он сокращает этот диалог, вставляет в него свой пересказ и свою характеристику. И все это опять-таки по принципу большей четкости рисунка, которая достигается соответствующими сокращениями и ведет к реалистическому углублению.

У Шекспира:

Peace and prosperity!
«Who is't that calls?»

Мир и благоденствие! Кого вам нужно?

(Стр. 216)

У Пушкина:

Его приветствует, перебирая четки,
Полузатворница: «Кого угодно вам?»

У Шекспира:

Lucio.

Hail, virgin, if you be, as those cheek-roses
Proclaim you are no less! Can you so stead me
As bring me to the sight of Isabella,
A novice of this place and the fair sister
To her unhappy brother Claudio?

Луцио.

Привет вам, девы! Розовые щеки
Порукой в том, что девы вы. Нельзя ли
Дать случай мне увидеть Изабеллу?
Она белицей здесь в монастыре,
Скажите ей, что брат ее несчастный
Меня прислал.

(Стр. 298)

У Пушкина:

Девнца (и судя по розовым щекам,
Уверен я, что вы девнца в самом деле),
Нельзя ли доложить прекрасной Изабелле,
Что к ней меня прислал ее несчастный брат?

У Шекспира:

Isabella.

Why her unhappy brother? let me ask,
The rather for I now must make you know
I am that Isabella and his sister.

(Стр. 217)

Изабелла.

Несчастный — почему же?
Я знать желаю потому,
Что Изабелла я, его сестра.

(Стр. 228)

У Пушкина:

Несчастный? Почему? Что с ним, скажите смело.
Я — Клавдио сестра.

У Шекспира:

Lucio.

Gentle and fair, your brother kindly greets you:
Not to be weary with you, he's in prison.

Луцио.

Вам Клавдио поклон свой посылает,
Но я хочу быть кратким: он в тюрьме!

У Пушкина:

Нет, право? Очень рад.
Он кланяется вам сердечно. Вот в чем дело:
Ваш брат в тюрьме.

У Шекспира:

Isabella.

Woe me! for what?

Изабелла.

Ах, я несчастная! За что же это?

У Пушкина:

За что?

У Шекспира:

Lucio.

For that which if myself might be his judge,
He should receive his punishment in thanks:
He hath got his friend with child.

Луцио.

За то, за что, будь я его судьей,
Он был бы награжден, а не наказан.
Он подарил любовнице ребенка.

Isabella.

Sir, mock me not—your story.

Изабелла.

Сударь, избавьте меня
От вашего вранья.

У Шекспира дальше следует болтливая самохарактеристика Луцио, его похвалы бесплотной и святой Изабелле и вольный рассказ о любовных похождениях Клавдио. Пушкин прерывает диалог и вставляет от себя:

...Тут он в подробные пустился описанья,
Немного жесткие своею наготой
Для девственных ушей отшельницы младой,

Но со вниманием всё выслушала дева
Без приторных причуд стыдливости и гнева.
Она чиста была душою как эфир.
Ее смутить не мог неведомый ей мир
Своею суетой и праздными речами.

Дальше Луцио дает характеристику Анджело и режима, им установленного. Пушкин использует в другом месте эту характеристику Анджело и его режима, давая ее частично от автора, частично как слова самого Анджело.

Эта замена опять-таки, мы думаем, служит реалистическому углублению, ибо портрет Анджело становится менее убедительным оттого, что его рисует «повеса, вздорный враль» Луцио.

Переходим к развитию основных конфликтов: Анджело — Изабелла, Анджело — герцог. Если линия Анджело — Изабелла содержит конфликт долга и страсти, то линия Анджело — герцог содержит конфликт долга и челоколюбия. В этом неотделимость этих двух линий.

В развитии этих неразрывно связанных тем Пушкин следует за Шекспиром. Но всем положениям, всему укладу и развитию действий он придает афористичность библейского сказания. Сама эта концентрированность придает действию исключительную драматическую напряженность.

Герцог передает власть Анджело. Почему он это делает?

У Шекспира герцог это так объясняет брату Фоме:

D u k e.

We have strict statutes and most biting laws,
The needful bits and curbs for headstrong steeds,
Which for this nineteen years we have let sleep;
Even like an o'ergrown lion in a cave,
That goes not out to prey. Now, as fond fathers,
Having bound up the threatening twigs of birch,
Only to stick it in their children's sight
For terror, not to use, in time the rod
Becomes more mock'd than fear'd; so our decrees,
Dead to infliction, to themselves are dead;
And liberty plucks justice by the nose;
The baby beats the nurse, and quite athwart
Goes all decorum.

Г е р ц о г.

Имеем мы суровые законы:
Они необходимы для народа.
Как удила строптивым лошадям.
Восемнадцать¹ лет законы эти дремают,
Как устаревший лев в своей берлоге,
Который на добычу уж не ходит.
Как добрые, но слабые отцы,
Связав пук розог, вешают его
Перед детьми — для страха, не для дела,
Так что они внушают лишь насмешки,
А не боязнь, так и законы наши,
Умершие для кары, стали мертвы
И для самих себя — и своеволье
Нахально водит за нос правосудье;
Ребенок няньку бьет; порядок гибнет.

Пушкин начинает своего «Анджело» рассказом об этом кризисе власти «предостаточно старого Дука».

¹ Отмечаю неточность цифровую: у Шекспира и Клавдио, и сам герцог говорят, что герцогское попустительство продолжалось «девятнадцать» лет. Ф. Миллер в предшествующей сцене, в монологе Клавдио, приводит в соответствии с оригиналом цифру 19 лет, а в монологе герцога пишет «восемнадцать».

...власть верховная не терпит слабых рук,
А доброте своей он слишком предавался.
Народ любил его и вовсе не боялся.

Пушкин использует ряд образов Шекспира. Слова Шекспира «как устаревший лев в своей берлоге, который на добычу уж не ходит» («Even like an o'ergrown lion in a cave, that goes not out to prey») подсказывают Пушкину его строки:

В суде его дремал карающий закон,
Как дряхлый зверь уже к ловитве не способный.

Таким же образом перефразировкой заключительных слов герцога:

And liberty plucks justice by the nose;
The baby beats the nurse...

...И своеволие

Нахально водит за нос правосудие;
Ребенок няньку бьет...

являются слова Пушкина, что герцог «сам ясно видел»,

Что грудь кормилицы ребенок уж кусал,

Что правосудие сидело сложа руки

И по носу его ленивый не щелкал.

Затем Пушкин, следуя за Шекспиром, дает ответ на вопрос, почему же герцог сам не может восстановить силу и власть суровых законов.

У Шекспира герцог говорит брату Фоме:

... I do fear, too dreadful:

Sith' twas my fault to give the people scope.
'Twould be my tyranny to strike and gall them
For what I bid them do: for we bid this be done,
When evil deeds have their permissive pass
And not the punishment.

. Я боюсь,
Что чересчур была б она страшна.
По слабости я волю дал народу —
И тиранией было б то карать,
Что позволял я сам; когда проступки
Без наказания сходят с рук, они
Дозволены.

У Пушкина — авторский рассказ о размышлениях герцога:

...Зло явное, терпимое давно,
Молчанием суда уже дозволено,
И вдруг его казнить совсем несправедливо
И странно было бы — тому же! особливо,
Кто первый сам его потворством ободрял.

Пушкин отличается здесь от Шекспира лишь в некоторых оттенках в мотивировке того, что герцог перекладывает задачу восстановления власти на другого.

У Шекспира герцог, минуя «старшего службой» Эскала, передает власть Анджело:

Old Escalus,
Though first in question, is thy secondary,

...Вот Эскал,
Помощник твой, хотя и старше службой.

Каков же Анджело, что герцог отдает ему предпочтение перед старшим Эскалом? Об этом говорит у Шекспира Луцио в уже приведенной сцене с Изабеллой. Об этом у Шекспира до того говорит сам герцог брату Фоме:

Lord Angelo is precise;
Stands at a guard with envy; scarce confesses
That his blood flows, or that his appetite
Is more to bread than stone: hence shall we see,
If power change purpose, what our seemers be.

Анджело век на страже
Противу зла и вряд ли даже скажет,
Что у него струится в жилах кровь
И что ему приятней хлеб, чем камень.
Теперь посмотрим, пусть покажет время,
Как понесет он нашей власти бремя.

Об Анджело и его методах управления рассказывает его жертва Клавдио и, наконец, сам Анджело. Клавдио жалуется Луцио:

...the new deputy now for the duke —
Whether it be the fault and glimpse of newness

Whether the tyranny be in his place
Or in his eminence that fills it up
I stagger in: but this new governor
Awakes me all the enrolled penalties
Which have, like unscour'd armour, hung by the wall
So long that nineteen zodiacs have gone round
And none of them been worn; and for a name
Now puts the drowsy and neglected act
Freshly on me: 'tis surely for a name.

...Вот теперь наш герцогский наместник
Иль проблеск новизны тому виною,

Иль из тиранства, свойственного власти,
Иль просто из врожденного тиранства —

Не знаю — только новый судия
Открыл весь хлам карательных законов,
Которые, как старые мечи,
Без применения девятнадцать лет,
Забутые, висели на стене.

Шекспир, варьируя образ, которым пользуется Клавдио, показывает, что Анджело неповинен во всем этом.

Клавдио возмущенно спрашивает:

Or whether that the body public be
A horse whereon the governor doth ride,
Who, newly in the seat, that it may know
He can command, lets it straight feel the spur.

Иль кажется общественное благо
Ему конем, которому он должен,
Вскочив в седло, сейчас же показать
Искусство править им и силу шпор.

Герцог отвечает: нет, для Анджело «общественное благо» отнюдь не мастерское наездничество. Не из желания показать свои наезднические таланты Анджело так действует. Нет! Суровые законы необходимы, как удила (bits and curbs) своевольным клячам (headstrong steeds) или, как Ф. Миллер переводит, — «строптивым лошадям».

Анджело, вторя герцогу, озабоченному падением авторитета власти и закона, говорит:

We must not make a scarecrow of the law,
Setting it up to fear the birds of prey,
And let it keep one shape, till custom make it
Their perch and not their terror.

А н д ж е л о .

Нет, господа, закон не должен быть
Лишь пугалом вороньим, что стоит
Не шевелясь, пока, к нему привыкнув,
Не станут птицы на него садиться.

У Пушкина «раскаяньем смущенный», добрый Дук решается «на время предать иным рукам верховной власти бремя». Он находит человека, достойного и способного нести это тяжелое бремя.

Был некто Анджело, муж опытный, не новый
В искусстве властвовать, обычаем суровый,
Бледнеющий в трудах, ученье и посте,
За нравы строгие прославленный везде,

Стеснивший весь себя оградою законной,
С нахмуренным лицом и с волей непреклонной...
Его-то старый Дук заместником нарек,
И в ужас ополчил и милостью облек,
Неограниченны права ему вручая.

У Пушкина Анджело — сподвижник, человек негибачей воли. Он хотя угрюмый и злой человек, но человек долга и чести. Восстановление власти и авторитета закона он мыслит себе как исполнение обета. Анджело знает, что Клавдио повинен не больше, чем многие другие. Но

«Пора нам зло пугнуть. В балованном народе
Преобразились привычки уж в права
И шмыгают кругом закона на свободе,
Как мыши около зевающего льва.
Закон не должен быть пужало из тряпицы,
На коем наконец уже садятся птицы»,

Пушкин опять-таки свел характеристику Анджело только к двум абзацам в десять — двенадцать строк. При этом он широко использовал шекспировский материал, в частности шекспировскую образность. У Пушкина из монолога Луцио взято сравнение Анджело: все «шмыгают кругом закона на свободе, как мыши около зевающего льва».

Луцио говорит, что Анджело решил:

...to give fear to use and liberty,
Which have for long run by the hideous law
As mice by lions...

...устранить веселье и свободу,
Которые, как мыши мимо льва,
Снуют кругом карательных законов.

Луцио говорит Изабелле, что Анджело подавляет свои чувства «постом, трудом и умственной работой» («with profits of the mind, study and fast»).

Эти слова Луцио являются для Пушкина первоисточником характеристики Анджело: он человек «обычаем суровый, бледнеющий в трудах, ученье и посте...»

Но Пушкин подымает образ Анджело, говорящего о том, что веселье и свобода вынуждены, как мыши мимо льва, снова кругом законов. Луцио имеет в виду черствость Анджело, ненавидящего веселье и свободу. В устах Анджело этот образ служит изобличению распущенности.

У Шекспира слова Луцио о преданности Анджело рас­судку (mind), труду и посту связаны с тем, что Анджело человек, у которого нет живых чувств, — «человек, в котором вместо крови — ледяная вода» (a man whose blood is very snow broth).

У Пушкина Анджело — человек, «бледнеющий в трудах, ученье и посте», «за нравы строгие прославленный везде». Он человек высокой моральной требовательности к себе самому, а потому и к другим. У Пушкина Анджело — человек долга и чести.

У Шекспира — Анджело и до прихода к власти проявил черты корыстолюбца и клеветника. Он отказался от своей невесты Марианны, когда она потеряла свое приданое, и сделал это под предлогом, что она будто бы потеряла свою честь (действие III, сцена 1).

Пушкин устраняет мотив корыстолюбия. Анджело оставляет не невесту, а жену. И отнюдь не из-за клеветнических наклонностей:

...Летунья легкокрыла,
Младой его жены молва не пощадила,
Без доказательства насмешливо коря;
И он ее прогнал, надменно говоря:
«Пускай себе молвы неправо обвиненье;
Нет нужды. Не должно коснуться подозренье
К супруге кесаря».

Пуритански требовательный к себе и к своим обязанностям, он отвергает жену за одно только павшее на нее подозрение, потому что это в какой-то мере бросает тень на него, а хранитель закона должен быть незапятнан.

Догма овладела человеком и заслонила живую жизнь. Но Анджело, «стеснивший весь себя оградой законной», вынужден однажды переступить эту ограду. Так жизнь мстит догме.

Капитуляция догмы и торжество живой жизни — в самом искушении. Но Анджело идет к живой жизни путем преступления, путем, глубоко чуждым и враждебным живой человеческой страсти. И потому живое чувство не спасает его. Он и после того, как отдается своей страсти к Изабелле, остается тем же «надменным, злобным человеком». Его «мрачное чело угрюмой, злой души печальное зеркало».

Здесь опять-таки Пушкин не противостоит Шекспиру. Их объединяет высокий гуманизм, утверждение этического

начала. Общность идеи позволяет Пушкину в основном следовать за Шекспиром в сценах встречи Анджело и Изабеллы. Но это следование опять-таки идет по линии афористической концентрации диалога и усиления драматургической напряженности действия.

Ограничимся лишь сравнительным анализом сцены первой встречи Изабеллы и Анджело у Пушкина и у Шекспира.

Пушкин не дает начала диалога Изабеллы и Анджело, где Изабелла, излагая Анджело свое отношение к преступлению брата, просит о его спасении. Пушкин все это заменяет двумя строчками:

...на колени став, смиренною мольбой
За брата своего наместника молила.

С момента отказа Анджело Изабелле Пушкин ведет уже диалог, следуя за диалогом Шекспира, но систематически его сокращая и сжимая.

У Шекспира:

Изабелла.

Так он умрет?

Анджело.

Спасти его нельзя.

Изабелла.

О, можно! Вы простить его могли бы,
Не оскорбив ни бога, ни людей.

Анджело.

Я не хочу.

Изабелла.

Но если бы хотели?

Анджело.

Чего я не хочу — я не могу.

Изабелла.

Но вы могли бы, никому на свете
Не повредив, исполнить эту просьбу,
Когда б у вас сжималось так же сердце,
Как у меня.

А н д ж е л о .

Он осужден. Уж поздно.

Пушкин вместо всего этого диалога дает только отказ Анджело:

Девца, — отвечал суровый человек, —
Спаси его нельзя; твой брат свой отжил век;
Он должен умереть.

Изабелла еще не успела завладеть Анджело. Она еще не разбудила в нем «ипривого движенья чувств сердечных», которые он всегда подавлял в себе. И этот суровый человек, не вступая с ней ни в какие споры, произнес свой неумолимый приговор: «он должен умереть». В этих словах голос рока. Ему не покорится нельзя: «...Заплакав, Изабелла склонилась перед ним и прочь итти хотела».

Ее удерживает Луцио. Он заставляет ее продолжить свои просьбы. Спор продолжается. Первые две реплики, которыми обмениваются Изабелла и Анджело, являются у Пушкина как бы вольным переводом соответствующих реплик у Шекспира:

И з а б е л л а .

Как слишком поздно?
О нет! Сказавши слово, не могу ли
Я взять его назад? О, верьте мне,
Что ни один из атрибутов власти,
Ни скипетер, ни меч наместника короны,
Ни жезл вождя, ни тога судии
Не придадут такого блеска ей,
Как милость. Будь мой брат на вашем месте,
Вы — на его и так же бы упали,
Он был бы к вам не так неумолим.

А н д ж е л о .

Прошу меня оставить. Удалитесь.

Пушкин начинает обращение Изабеллы со слов: «Поверь мне». Реплика принимает такую форму:

Поверь мне, — говорит, — ни царская корона,
Ни меч наместника, ни бархат судии,
Ни полководца жезл, — все почести сии —
Земных властителей ничто не украшает,
Как милосердие. Оно их возвышает.
Когда б во власть твою мой брат был облечен,
А ты был Клавдио, ты мог бы пасть, как он.
Но брат бы не был строг, как ты.

Ее укором
Смущен был Анджело. Сверкая мрачным взором,
«Оставь меня, прошу», — сказал он тихо ей.

Дальше у Шекспира происходит такой диалог:

Изабелла.

О, боже, если бы только вашу власть
Имела я и будь вы Изабеллой,
Тогда бы, граф, я показала вам,
Что значит быть судьей, что — заключенным.

Анджело.

Ваш брат законом осужден — и вы
Лишь тратите слова напрасно.

Изабелла.

Ах! Осуждены когда-то были все,
И тот, кто власть имел карать, нашел же
И примирение. Что было б с вами,
Когда бы он, правдивейший судья,
Стал вас судить, как вы того достойны.
Подумайте об этом, и тогда
Из ваших уст прольется милосердие,
И станете вы новым человеком.

Но что для Анджело значит довод Изабеллы о том, как она поступила бы, имея его власть? Пушкин опускает этот довод. Он ограничивается только доводом о высшем судье:

«Подумай, — говорила, —
Подумай: если тот, чья праведная сила
Прощает и целит, судил бы грешных нас
Без милосердия; скажи, что было б с нами?
Подумай — и любви услышишь в сердце глас,
И милость нежная твоими дхнет устами,
И новый человек ты будешь».

Приведем еще один пример из этой сцены.

У Шекспира Изабелла раньше призывает Анджело не мерить других на собственную меру и снисходить к их слабостям.

Изабелла.

О, если б все могучие могли
Греметь, как Зевс: он был бы оглушен.

Таким же образом Пушкин дальше в сценах встречи Изабеллы и Анджело, как и в сценах встречи Изабеллы с Клавдио, с герцогом, идет к упрощению диалога, к большей четкости рисунка, к большей экономии действия и тем, как нам кажется, усиливает внутреннее правдоподобие, тот глубинный реализм, которым он так восторгался у самого Шекспира. Пушкин здесь помножил шекспировский гений на свой гений, шекспировский опыт на послешекспировский литературный опыт, величайшим воплощением которого он был сам.

Эти качества пушкинского углубления шекспировского наследства особенно четко выступают в развязке.

Мы уже указывали на то, что у Пушкина Марианна оставленная невеста, а оставленная жена. Помимо того, что это снимает с Анджело пятно корыстолюбца и клеветника и тем самым подымает на более высокую ступень борьбу в Анджело чувства долга и страсти, это придает большую убедительность посещению Марианной Анджело.

У Шекспира развязке посвящен целый акт. Пушкин дает развязку в нескольких строках. В чем сущность этой развязки?

Анджело сохраняет приговор в силе, он остается верен закону. В своей верности догме закона он с такой же непоколебимостью принимает свою собственную смерть:

. Без слез и без боязни
С угрюмой твердостью тот отвечает: «Казни!
И об одном молю: скорее прикажи
Вести меня на смерть».

Бесчеловечность Анджело, приведшая его к отказу от живых человеческих чувств во имя догмы закона, к поруганию закона ради преступного удовлетворения человеческих чувств, снимает с герцога тяжесть конфликта между требованием закона и чувством гуманности. Утверждая гуманность, герцог творит закон. Утверждая закон, он защищает гуманность. Так сливаются требования гуманизма с требованиями необходимости.

И в этом, нам кажется, был для Пушкина глубокий смысл его Анджело: Пушкин много раз прославлял «голос строгой необходимости земной».

Но эта необходимость земная в эпоху Пушкина неоднократно была необходимостью покориться приказу Николая I и Бенкендорфа. Мудрость Пушкина не заключалась в покорности их приказам. И не в этом, конечно, была

та необходимость земная, которую Пушкин прославлял. Она была в единстве гуманизма и требований государства, в единстве устремлений личности и общества.

В Анджело, догмой закона заглушающем живую жизнь, разоблачена та мнимая необходимость, которая сама становится источником нарушения единственного мудрого закона — закона человечности.

В этом утверждении гуманизма, в этом бунте против слепой и бессмысленной догмы, губящей человеческую личность, был великий смысл «Анджело» Пушкина. Великий русский гуманист тут продолжил великого английского гуманиста.

Пушкин был новым неопенимым словом в мировой культуре. Он сказал это слово во всех своих произведениях о России — в «Евгении Онегине», в драматических поэмах, в своей прозе. Мировая литература не знала тогда такого правдивого и простого реализма и такого глубокого гуманизма, полного оптимизма и социальной активности. Благодаря этим своим качествам Пушкин по-новому осветил и мировые образы. По-новому предстали великие образы, рожденные на Западе, в неумирающих шедеврах Пушкина — в его «Новой сцене из «Фауста», «Скупом рыцаре», «Анджело», как и в его «Моцарте и Сальери», в «Каменном госте», в «Египетских ночах».

Гении западной культуры и, в первую очередь, гении Шекспира, Гете и Байрона нашли в Пушкине своего величайшего продолжателя. Его встречи с ними на величайших вершинах человеческого творчества были не единоборством, а беспримерным сотворчеством, поднявшим их образы на новые, неведомые до того высоты.

ПУШКИН ПРОТИВ ДОСТОЕВСКОГО

I

Проблема «Пушкин и мировая литература» должна быть понята не в том только смысле, что мастерство Пушкина — мастерство гения, равного Шекспиру и Гете, а в другом, более глубоком и общем значении, которое, по существу, неотделимо от вопроса об уровне мастерства и гения Пушкина: творчество Пушкина выросло не только из русской культуры и отвечало не только на вопросы русской действительности его времени, на вопросы, в ту пору во многом разрешенные Западом. Творчество Пушкина выросло из опыта всей предшествующей и современной ему мировой художественной культуры. Оно выросло из всего социального опыта Европы, пережившей Великую французскую буржуазную революцию.

Пушкин дал синтез предшествующей ему художественной культуры в соответствии с своеобразием унаследованной им русской культуры. Его ответы на общие вопросы современного ему человечества даны в соответствии со своеобразием русской, обогащенной опытом Запада, действительности.

Определяя значение Пушкина в истории мировой литературы, приходится еще раз остановиться на речи Достоевского, произнесенной им 8 июня 1880 года на торжестве открытия памятника Пушкину в Москве.

Это необходимо хотя бы потому, что еще в дни столетнего юбилея со дня смерти Пушкина крупные западные писатели и между ними люди весьма близкие нам писали, что Запад понял и оценил Пушкина лишь после речи Достоевского. Неудивительно, что в юбилейных статьях ряда западных писателей слышны были мессианистские ноты Достоевского.

Пройти мимо этой речи нельзя еще и потому, что она и у нас кое для кого полна соблазнов. Иные слишком старательные искатели «народности», пожалуй, и здесь готовы будут узреть элементы «народности», будто бы родственной нашему пониманию народности в литературе.

Мы построили социализм, но мы отнюдь не успокоились на том, что социализм победил в нашей стране. Мы боремся за торжество социализма во всем мире. Не является ли эта наша борьба подтверждением одного из центральных тезисов речи Достоевского о Пушкине?

Ведь Достоевский говорил: «Русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье, чтобы успокоиться: дешевле он не примирится!»

Не пророческие ли это были слова? Не таят ли они в себе проявление глубокой «народности» речи Достоевского о Пушкине? — подумает иной из опопшителей проблемы народности в литературе.

Достоевский отнюдь не принадлежит к наследству, от которого мы должны отказаться. Наоборот, мы недостаточно используем наследие этого гениального писателя, которого Горький в некоторых отношениях ставил рядом с Шекспиром.

Достоевский, прежде всего, русский гений. Но он, как Пушкин, как Толстой, как впоследствии Горький, синтезировал не один только русский, но и мировой опыт.

Основная тема Достоевского — это «бедные люди» и их безысходность. Основная проблема Достоевского — это униженные и оскорбленные. Страшно, что человек голоден, что он нищ и обездолен. Еще страшнее, когда он унижен и оскорблен. «Подпольный человек» Достоевского — это безысходность человеческой бедноты и бессильного бунта униженного и оскорбленного. Помещичье-царская, военно-бюрократическая, купеческо-мещанская Россия создала свою формулу человеческих отношений: «или в морду или ручку пожалуйста»... На коленях перед тем, кто на чин выше, кто на рубль богаче, в морду тому, кто на чин ниже, кто на грош беднее.

Достоевский, как никто другой в русской и в мировой литературе, выразил боль и скорбь человека во власти собственнически-чиновного произвола. Он показал с гениальной глубиной, как собственность, как власть человека над человеком опустошает душу приживальщиков и их хозяев, превращает в подпольное существо не только

Фому Опискина, но и его благодетеля, не только спившегося и выгнанного со службы чиновника, но и вельможного барина.

Однако, хотя Достоевский давал преимущественно конкретные образы русских «бедных людей», русских униженных и оскорбленных, унижающих и оскорбляющих, сама его способность создавать такие образы выросла не только из русской действительности и воплотила в себе ужасы не одной только современной ему русской жизни.

Достоевский прекрасно понимал, что «бедные люди» отнюдь не только явление царско-купеческой России; что безысходность униженных и оскорбленных удел опять-таки не одних только русских Мармеладовых и Лебядкиных.

Иван Карамазов вспоминает, что «у Некрасова есть стихи о том, как мужик сечет лошадь кнутом по глазам, «по кротким глазам». Этого кто же не видал, это русизм».

Но насколько страшнее этого «русизма» история о том, как «покрытого поцелуями братьев, брата Ришара втащили на эшафот, положили на гильотину и оттяпали-таки ему по-братски голову за то, что и на него сошла благодать. Штука с Ришаром хороша тем, что национальна».

Ужас русского «униженного и оскорбленного» человека был для Достоевского неотделим от всех тех разочарований на Западе, которые породили критический реализм Стендаля и Бальзака.

Безысходность западных «бедных людей» позволила Достоевскому углубить русский опыт. «Надрыв» русского «униженного и оскорбленного» дан был поэтому как надрыв всевропейский, подполье русского маленького человека — как моральное подполье человека всего собственного мира. Отсюда — огромное влияние Достоевского на западную литературу и огромный интерес к нему тех, кто считал, что человек Достоевского это человек вообще, человек извечный.

С другой стороны, именно разочарование в западной буржуазной цивилизации заставляло Достоевского искать рецепты в православии и самодержавии.

Эти рецепты, в свою очередь, толкали его к тому, чтобы самому спуститься в подполье приживальщиков самодержавия. Они привели Достоевского к искажению Пушкина.

Достоевский гениально раскрыл до конца пороки человека собственного мира.

В этом его величие. В этом его непреходящее значение.

Но тот факт, что он жил в эпоху, когда на Западе все иллюзии были изжиты, а в России главными фигурами были жандарм, помещик и купец, толкал его к капитуляции пред православием, определил реакционный характер его идей, роковым образом сказавшихся на его интерпретации Пушкина.

II

Друзья и единомышленники Достоевского говорили о речи Достоевского, как о слове пророка.

Отнюдь не принадлежавший к числу единомышленников Достоевского, Гл. Успенский писал, что «Достоевский к всеевропейскому всечеловеческому смыслу русского скитальчества ухитрился присовокупить великое множество соображений уже не всечеловеческого, а всезаячьего свойства» (Гл. Успенский, т. 6, изд. «Нива», 1906, стр. 579).

Столь противоположные оценки этой речи были результатом того, что на ней лежала печать наиболее реакционных тенденций славянофилов. Противоречивые оценки стали возможны также ввиду глубокой противоречивости самой речи.

Достоевский претендовал на возвеличение Пушкина, на его наиболее глубокую и объективную оценку. Но он лишь искажал и унижал Пушкина.

Достоевский претендовал на роль защитника народа и прокламировал необходимость следования интеллигенции за народом. Но он, по существу, лишь содействовал углублению разрыва между интеллигенцией и народом.

Достоевский претендовал на возвеличение русской женщины, но он искажал положительный характер Татьяны и унижал русскую женщину.

Достоевский обрушился на «западников-подражателей» (Страхов) и провозгласил самобытность консерваторов. Но он сам в своей речи выступил как подражатель. Подражательна его критика Запада и западников, подражательна и характер его прославления русской самобытности.

В образах Алеко и Онегина Пушкин, по словам Достоевского, дал «русского несчастного скитальца» с его вечными поисками правды, с его жадной всемирной счастия — «дешевле он не примирится».

Но затем оказывается, что этот русский скиталец лишь поздний и неумный подражатель. «О, если бы тогда, в деревне, при первой встрече с нею (Онегина с Татьяной. — И. Н.) прибыл туда же из Англии Чайльд-Гарольд или даже как-нибудь сам лорд Байрон и, заметив ее робкую и скромную прелесть, указал бы на нее, — о, Онегин был бы тотчас поражен и удивлен, ибо в этих мировых страдалцах так много подчас лакейства духовного».

Но утверждение «русского скитальца» и изобличение его лакейства сделано было, как определил Гл. Успенский, «по-заячьи», с хитрыми оговорками.

Сами-то слова о «русском скитальце» и его жажде всемирного счастья сказаны так, чтобы на них можно было построить основной, столь близкий сердцу всех охранителей, тезис о русском мессианизме. С другой стороны, прославление русской тоски по всечеловеческому счастью заканчивается иронической прибавочкой: «Конечно, пока дело только в теории». На практике этот неукротимый скиталец, «гордый человек» в кавычках, — безответственный болтун.

Посему Пушкин, по словам Достоевского, в поэме «Цыганы» уже подсказывает русское решение «проклятого вопроса» по «народной вере и правде»: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордыню. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве». «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собою и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою».

Но, во-первых, если «русский скиталец» всего только «гордый человек» в кавычках, то и призывать его к смирению нечего. А главное, никогда Пушкин ничего подобного не думал.

Когда Пушкин писал декабристам: «Храните гордое терпенье», когда писал Чаадаеву: «И на обломках самовластья напишут наши имена!», когда он противопоставлял образ Евгения Медному всаднику, он неустанно призывал не к смирению, а к великому бунту.

Когда Пушкин оплакивал поражение революции на Западе и, с другой стороны, выражал надежду, что здание самодержавия превратится в обломки, он тем самым неустанно заявлял, что основным препятствием для человеческого счастья является данный общественный строй, что

несправедливость именно «в вещах». Наконец, когда Пушкин противопоставлял русскому невежеству западное просвещение, то он именно «за морем» искал правду.

Трудясь на «русской ниве» литературы, Пушкин боролся с Булгаринными и Гречами и всеми законопослушными писателями потому, что они были цепными собаками самодержавия. Для Достоевского же трудиться «на родной ниве» литературы означало защищать самодержавие.

Пушкин, имея пред собою лишь опыт «священного союза», писал о русском самодержавии, как о жандарме Европы. Достоевский после опыта разгрома Николаем I Венгерской революции говорил в речи о Пушкине, что «Россия в своей политике служила Европе, может, гораздо более, чем себе самой».

Так Достоевский искажал и унижал Пушкина. Унижал, представляя его в виде заурядного охранителя. Он доподлинную народность Пушкина осквернил попыткой склонить «непокорную главу» поэта к подножию самодержавия и православия. Он, наконец, прославляя самобытность Пушкина, сделал его зауряднейшим представителем квиэтизма и квасного патриотизма староцерковного толка, ибо ничего нового в сравнении со всей этой поповской мудростью о «душевной правде» нет во всех приписываемых Пушкину призывах: «Найди себя в себе, подчини себя себе».

В дни Пушкина пред Россией стоял основной вопрос об уничтожении той системы, при которой народ, крестьяне покупались и продавались, как вещи. Пушкин всю свою жизнь был глубоко убежден, что не может быть речи ни о какой правде интеллигенции, ни о каком ее единстве с народом, ни о каком взаимном их понимании до тех пор, покуда эта система не будет уничтожена. А Достоевский приписывает Пушкину утверждение, что «не в вещах эта правда» и что, смирившись и примирившись с этими вещами, «поймешь, наконец, народ свой и святую правду».

Пред поколением Достоевского не менее остро стоял вопрос об уничтожении того порядка, при котором и помещик, и новый мироед-купец, и фабрикант обращались с народом хуже, чем с вещью. Когда Достоевский искал в Пушкине союзника для защиты православия и самодержавия, то он этим самым предавал «народ свой и святую правду его» и воздвигал каменную стену между народом и интеллигенцией.

Достоевский, а вслед за ним и многие его почитатели утверждали, будто он своим истолкованием образа Татьяны возвысил русскую женщину. По существу, он исказил этот образ; превратив Татьяну Ларину в подобие Екатерины Ивановны или Грушеньки («Братья Карамазовы»), он тем самым унизил Татьяну.

Беспрестанно повторяли, что, по мнению Достоевского, основное в Татьяне — ее высокие моральные требования, ее убеждение в невозможности строить свое счастье на несчастье другого. Но кто так говорит, проходит мимо всех дальнейших рассуждений Достоевского об образе Татьяны. Достоевский считает, что «если бы Татьяна даже стала свободной, если бы умер ее старый муж и она овдовела, то и тогда она не пошла бы за Онегина».

Но почему? Ведь путь к ее счастью, к счастью Онегина тогда уж не лежал бы через несчастье другого. Вторичный брак вдовы не противоречит таинству брака — обстоятельство для Достоевского тоже не маловажное. Да потому, что тут «психология», та самая «палка о двух концах», с которой Достоевский никогда не может расстаться. Тут «надрыв», тут «гордость» смирившейся. Одним словом, вы не знаете характера Татьяны. «Надо же понимать всю суть этого характера». А «суть этого характера» в том, что Татьяна Ларина, эта «апофеоза русской женщины», лишь родоначальница всех Катерин и Грушенек. Да как же она бы пошла за Онегина, даже если бы она овдовела? Ведь она же видит, что он стремится к ней только потому, что она «в новой блестящей недосыгаемой обстановке... ведь она твердо знает, что он, в сущности, любит только свою новую фантазию, а не ее, смиренную, как и прежде, Татьяну. Не итти же ей за ним из сострадания, чтобы только потешить его, чтобы хоть на время из бесконечной любовной жалости подарить ему призрак счастья, твердо зная наперед, что он завтра же посмотрит на это счастье свое насмешливо».

Нужды нет, что все это истолкование противоречит пушкинскому тексту. Онегин последней главы тут характеризуется Достоевским чертами Онегина дней дуэля с Ленским, тогда как Пушкин дает в последней главе Онегина, освободившегося уже от своего прежнего «чайльдгарольдизма». Без такого обновления Онегин не способен был бы

на такую любовь, которую Пушкин сравнивает с «бурей осени холодной». Нужды нет, что Татьяна пошла за старого человека не из мудрости смирения, в котором «узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя», а из безразличия, из-за того, что отчаялась в возможности своего счастья: «...для бедной Тани все были жребии равны».

Нужды нет, что у Пушкина все поведение Татьяны продиктовано только исключительно ее чувством долга и чести. Поэтому она откровенно говорит Онегину о своей любви к нему и столь же откровенно выказывает свое сожаление о загубленном счастье: «А счастье было так возможно, так близко...»

Из этих слов, кстати, совершенно явствует, что Татьяна чужда всех тех опасений, которые Достоевский ей приписывает.

Достоевский игнорирует все это потому, что Татьяну он наделил чертами Екатерины Ивановны и Грушеньки, а самого Пушкина философией Ивана Карамазова. Ибо, в самом деле, вдумаемся в смысл следующего рассуждения: «Позвольте представить, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой. И вот, представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всего только одно человеческое существо, мало того — пусть даже не столь достойное, смешное даже на иной взгляд существо, не Шекспира какого-нибудь, а просто честного старика». «И вот только его надо опозорить, обесчестить и замучить и на слезах обесчещенного старика возвести ваше здание. Согласитесь ли вы быть архитектором того здания на этом условии? Вот вопрос. И можете ли вы допустить хоть на минуту идею, что люди, для которых вы строили это здание, согласились бы сами принять от вас такое счастье, если в фундаменте его заложено страдание, положим, хоть и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного, и, приняв это счастье, остаться навеки счастливыми».

Но ведь все это рассуждения Ивана Карамазова о ненужности всеобщего блаженства, если оно куплено детской слезинкой. Недаром Достоевский в дни, когда он готовил речь о Пушкине, писал «Братьев Карамазовых».

Ведь как рассуждает Иван Карамазов?

« — Скажи мне прямо, — обращается он к Алеше, — я зову тебя, — отвечай: представь, что это ты сам возво-

дишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бившего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезах его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!

— Нет, не согласился бы, — тихо проговорил Алеша.

— И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми?

— Нет, не могу допустить».

Вопрос поставлен так, как будто стоит дилемма: загубить крохотное созданище и освободить народ или оставить народ в рабстве, но тогда с головы этого крохотного созданища ни один волос не упадет.

На самом деле такой дилеммы не существует. До тех пор, пока народ будет в рабстве, число замученных детей будет все больше и больше множиться. Уничтожить рабство народа, это и значит — положить конец детским мукам.

Если перевести этот вопрос на более конкретный общественно-политический язык, то Иван ставит перед Алешей по существу такой вопрос: может ли народ позволить себе послать своих лучших сыновей на баррикады, на фронт революционной войны? Ведь счастье освобождения народа будет навсегда омрачено сознанием, что его свобода куплена ценой гибели многих лучших его сыновей.

На самом деле народ не имеет права по отношению к тем же лучшим своим сыновьям не посылать их на фронт революционной войны, ибо героическая гибель одних окупается физическим и моральным спасением и освобождением миллионов, моральным величием самих погибших героев. Отсюда то чувство радости и гордости, с которым отцы и матери у нас в Союзе посылают своих сыновей на защиту социалистической родины.

Народы нашего Союза, которые по зову Ленина—Сталина превратили в 1917 году империалистическую войну в гражданскую, положили конец той беспризорности детей, которая была порождена империалистической войной, спасли миллионы детей, отцы которых погибли в окопах империалистической войны, создали условия для счастливой жизни наших ребят.

В наиболее торжественные и радостные дни народ никогда не забывает про тех, кто погиб в борьбе. Но печаль о погибших сливается со светлым сознанием, «что кровь, обильно пролитая нашими людьми, не прошла даром, что она дала свои результаты. Это вооружает духовно наш рабочий класс, наше крестьянство, нашу трудовую интеллигенцию. Это двигает вперед и поднимает чувство законной гордости. Это укрепляет веру в свои силы и мобилизует на новую борьбу для завоевания новых побед коммунизма» (И. Сталин).

Никогда принесенные борцами жертвы так себя не оправдали, как в нашей революции.

Народы всегда свято чтят память тех, кто своей кровью облегчил их удел, отвергая метафизику, подобную той, которую развивал Достоевский, ибо следовать по этому пути означало множить человеческое горе, множить количество замученных детей.

Метафизика Достоевского была чужда Пушкину.

Он не говорил, что не приемлет грядущего освобождения, раз оно куплено ценой крови Пестеля и Рылеева. Он благословлял подвиг декабристов, предвидя, что этот подвиг в последнем счете приведет к народному освобождению.

Именно поэтому нельзя было Татьяну заставить рассуждать по логике Ивана Карамазова.

Татьяна Ларина дала Онегину урок преданности долгу и чести, а не урок смирения.

Для Пушкина долг заключался в том, чтобы и после гибели декабристов продолжать петь прежние гимны («Арион»), призывать к слиянию воедино дела декабристов и дела народа. В этом смысл того, что он углубился в изучение истории Пугачева, что он создал Дубровского, что он прославил маленького человека в «Медном всаднике» и в «Повестях Белкина». Сама гибель Пушкина является отрицанием того смирения, которое Достоевский ему приписывает.

Значит ли это, что сама Татьяна призывает Онегина продолжать дело декабристов?

Нет, она этого в помыслах не имела. Она лишь учит Онегина тому, что каждый должен на свой лад остаться верен своему долгу и своей чести. Она учит его преодолеть свой эгоцентризм, который несовместим ни с чувством долга, ни с чувством чести.

Можно на основании отрывков из X главы гадать о том, какие выводы Онегин сделал из этого урока Татьяны, в чем он увидел для себя исполнение своего долга. Но одно ясно, что нельзя отсюда сделать заключение, будто Пушкин образом Татьяны звал к смирению, к покорности, к непротивлению или к тому отказу от борьбы, который при всем его бунтарстве в последнем счете таится в заврате Иваном Карамазовым билета.

Достоевский подменил своими идеями идею Пушкина также в вопросе об отношении к Западу, в вопросе о том, как Пушкин понял и показал Запад.

Достоевский справедливо отмечает беспримерную в истории мировой литературы способность Пушкина «перевосплащаться вполне в чужую национальность».

«Вот сцена из Фауста, вот Скупой рыцарь и баллада «Жил на свете рыцарь бедный». Перечтите Дон-Жуана, и если бы не было подписи Пушкина, вы бы никогда не узнали, что это написал не испанец. Какие глубокие, фантастические образы в поэме: Пир во время чумы! Но в этих фантастических образах слышен гений Англии; эта чудесная песня о чуме героя поэмы, эта песня Мери со стихами:

Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса —

это английские песни, это тоска британского гения, его плач, его страдальческое предчувствие своего грядущего» (Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XII, Спб. 1895, стр. 467).

Способность Пушкина так постичь и воплотить дух чужих народов для Достоевского является результатом того, что «ко всемирному, ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, может быть, из всех народов наиболее предназначено» (стр. 470).

В этом смысле Пушкин для Достоевского явление пророческое: «Тут он угадчик, тут он пророк... и впоследствии, я верю в это, мы, то есть, конечно, не мы, а будущие грядущие русские люди поймут уже все до единого, что стать настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев,

а, в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии» (стр. 470).

После революции 1905 года Мережковский, ссылаясь прежде всего на «Бесы» Достоевского, провозглашал его «Пророком русской революции».

После Октябрьской революции также еще находились такие почитатели Достоевского, которые, ссылаясь на только что приведенные и на аналогичные высказывания Достоевского, говорили о нем, как о явлении пророческом.

Но эти последователи Достоевского сильно напоминали Маргариту, которая, слушая Фауста, была наивно уверена, что пастор говорил то же самое, только иными словами.

Надо ли доказывать, что все эти поповские разговоры об изреченном Достоевским «окончательном слове великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по христову евангельскому закону» — ничего общего не имеют с путями и сущностью нашей революции?

Надо ли говорить о том, каким ничтожным и жалким является это «окончательное слово» в сравнении с тем подлинно великим словом, которое было возведено всему миру Сталинской Конституцией?

И не в том только дело, что Достоевский не поднялся до понимания будущего русского народа, той всемирно-исторической роли, которую русский народ играет как ведущий народ первого в мире Союза Социалистических Республик. Достоевский не понимал его прошлого.

Пушкин же действительно обнаружил глубокое понимание других народов и всем своим творчеством, в особенности своей интерпретацией образов мировой литературы, сказал новое слово в мировой культуре. Но Достоевский низводил его новое слово к старым, избитым, ханжеским повторам христианских проповедей.

Достоевский при этом совершенно замалчивает, в какой мере Пушкин-материалист, Пушкин-атеист чужд был православных добродетелей.

Пушкин многократно в своей поэзии издевался над всеми столь чтимыми Достоевским христианскими догмами.

В марте 1824 года он в одном письме, из Одессы пишет Вяземскому: «Читал Шекспира и библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира... Беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин — глухой философ, единственно умный Афей, которого я еще встретил, он исписал листов тысячи, чтобы доказать невозмож-

ность существования разумного творца и вседержителя, мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но, к счастью, более всего правдоподобная» (Пушкин. Письма. ГИЗ, 1926, т. I, стр. 74—75).

Нет никаких оснований предполагать, что Пушкин впоследствии изменил свое отношение к атеизму.

Достоевский закончил свою речь словами: если Пушкин жил бы дольше, то он «явил бы бессмертные великие образы души русской, уже понятные нашим европейским братьям... Но бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».

Созданные Пушкиным в последние годы его жизни произведения говорят о том, что Пушкин еще только, может быть, подходил к вершинам своего творчества. (В частности, незавершенные произведения, посвященные Западу, говорят о том, что Пушкин стоял перед созданием бессмертных образов не только русского, но и западного человека.) Но Пушкин погиб не потому, что «бог судил иначе». Атеист-Пушкин знал, что в его бедах бог ни при чем. Губило его то самое самодержавие, перед которым он смириться никогда не мог, но перед которым Достоевский столь покорно смирился, что в угоду Романовым готов был отказаться от чествования памяти Пушкина. О том, что самодержавие погубило Пушкина, рассказали миру Лермонтов («На смерть поэта») и Герцен, начавший Пушкиным мартиролог загубленных царским самодержавием русских писателей и поэтов.

Но мимо этого прошел Достоевский, потому что вся его речь была продиктована смирением и покорностью самодержавию, тогда как вся жизнь Пушкина была протестом против смирения и покорности, была утверждением свободы и гордой воли поэта.

И потому Достоевскому не дано было раскрыть сущность Пушкина. Он стремился мистически-поповской, смиренно-лакейской тайной окутать образ великого реалиста, всю свою жизнь боровшегося с мистикой, полного глубокого презрения к царизму и православию.

Впоследствии Достоевский посвятил своей речи о Пушкине специальный выпуск «Дневника писателя» за 1880 год. Помимо самой речи, он поместил в нем «Объяс-

нительное слово по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине» и пространный ответ А. Градовскому на критику его речи.

В «Объяснительном слове» Достоевский свел сущность своей речи к четырем пунктам.

Первый пункт заключается в том, что Пушкин в образах Алеко и Онегина «отыскал и отметил главнейшие и болезненные явления нашего интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом».

Достоевскому указывали, что Алеко и Онегин, как впоследствии Печорины, Рудины и Лаврецькие, бежали не от народа, а от Сквозник-Дмухановских и Держиморд. Он ответил: нет, сами-то они были «тоже в своем роде Держиморды, и даже в ином отношении и похуже» (Ф. М. Достоевский. Изд. А. Ф. Маркса, 1895, т. XI, стр. 480), потому, что бежали-то сражаться на парижские баррикады на народные денежки: «то-то вот и есть, что в «местечке Париже-с» все-таки надобны деньги, хотя бы и на баррикадах участвуя, так вот крепостные-то и присылали оброк» (стр. 483). «А вот остались-то с народом и способствовали освобождению крестьян и помогали трудящимся по освобождению скорее такого склада люди, как, например, Самарин, а не ваши скитальцы» (стр. 486).

Достоевский готов поставить на одну доску Рудиных с кутящими в парижских кабаках русскими крепостниками; те и другие, мол, ездили в Париж за счет крепостных. Но все это лишь затем, чтобы противопоставить всем Бельтовым, Рудиным и их творцам реакционных Аксаковых и Самариных.

Первый пункт речи о Пушкине оказался нужным лишь для подкрепления дела Самариных.

Вторым пунктом своей речи Достоевский считает утверждение, что Пушкин «дал великую надежду: «уверуйте в дух народный и от него единое ждите спасение и будете спасены». Вникнув в Пушкина, не сделать такого вывода невозможно» (стр. 477).

Но в чем заключается этот «дух народный»?—В том,—говорит Достоевский,— что народ знает наизусть молитву «Господи, владыко живота моего, а в этой молитве вся суть христианства, весь его катехизис» (стр. 473). Христианство, причем не католическое (оно «переходит в идолопоклонство»), не протестантское (оно исполненными шагами переходит в атеизм), а православное,

«христианство народа нашего есть и должно остаться навсегда самой главной и жизненной основой просвещения его» (стр. 474).

Но против этой «основы» просвещения народа выступал Пушкин в течение всей своей жизни — от «Гавриилиады» до цитированного выше письма о религии.

Примечательно, что за несколько месяцев до того, как Достоевский произнес свою речь о Пушкине, он написал такой диалог между Иваном и Федором Карамазовыми. Федор Карамазов предлагает:

«— Взять бы всю эту мистику да разом по всей русской земле и упразднить, чтобы окончательно всех дураков обрезать. А серебра-то, золота сколько бы на монетный двор поступило!

— Да зачем упразднить? — сказал Иван.

— Да чтоб истина скорее воссияла, вот зачем.

— Да ведь коль эта истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят.

— Ба! А ведь, пожалуй, ты прав. Ах, я ослица, — воскликнул вдруг Федор Павлович, слегка ударив себя по лбу. — Ну, так пусть стоит твой монастырек, Алешка, коли так. А мы, умные люди, будем в тепле сидеть да коньячком пользоваться. Знаешь ли, Иван, что это самим богом должно быть непременно нарочно устроено?» («Братья Карамазовы». ГИЗ, 1927, стр. 134.)

Да, в этом-то Достоевский оказался прав, здесь его гений проявился во всю силу. Судьба Федора Карамазова оказалась неотделимой от судьбы «монастырька». Когда истина воссияла, то народ заодно упразднил и православный монастырек и Федоров Карамазовых. Жаль только, что Достоевский не сделал необходимых выводов из этого диалога и продолжал утверждать, что народность неотделима от православия и самодержавия. На самом же деле православие и самодержавие, неотделимые друг от друга, противостояли народу.

Поэтому столь порочно было стремление свести народность Пушкина к поповской молитве: «Господи, владыко живота моего».

Достоевскому указывали, что «общественные идеалы нашего народа находятся еще в процессе образования, развития», что «истинная христианка» Коробочка никак не намерена освободить крестьян. Достоевский возмущен: да все это потому, что Коробочка еще не настоящая христи-

анка. «Надо же понимать хоть сколько-нибудь христианство! И какое дело тогда Коробочке, совершенной уже христианке, крепостные или некрепостные ее крестьяне? Она им «мать», настоящая уже мать, и «мать» тотчас же бы упразднила прежнюю «барыню» (стр. 489).

За год до этой полемики с Градовским Достоевский в том же своем «Дневнике писателя» презрительно третировал Левина, а заодно и великого создателя этого образа — Льва Толстого, как помещика, «добывающего веру в бога от мужика». Но когда надо было превратить Пушкина в предтечу Самарина, то Достоевский не постеснялся поднять Коробочку до уровня Левина и приписать Коробочке ту же способность добывать «веру в бога от мужика».

Третьим пунктом своей речи Достоевский считает утверждение о наличии у Пушкина «той особой, характернейшей и невстречаемой, кроме него (Пушкина. — И. Н.), нигде и ни у кого черты художественного гения — способности всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций и перевоплощения почти совершенного» (стр. 447).

Однако для Достоевского это не простое определение уровня гения Пушкина, не только доказательство превосходства гения Пушкина над гением «Шекспиров, Сервантесов, Шиллеров», у которых Достоевский не видит этой способности. Это для него также не только такая черта, которая отличает Пушкина от других русских гениев, скажем, от Л. Толстого.

Нет, «способность эта есть всецело способность русская, национальная, и Пушкин только делит ее со всем народом нашим и как совершеннейший выразитель этой способности, по крайней мере, в своей деятельности, в деятельности художника. Народ же наш именно заключает в душе своей эту склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению, и уже проявил ее во все двухсотлетие с Петровской реформы не раз» (стр. 447—448). В этом заключается четвертый пункт речи Достоевского.

Смысл последних двух пунктов речи о Пушкине опять-таки сводится к православному мессианизму, выразителем которого изображается Пушкин.

В своей полемике с Градовским, которая является обширным «Объяснительным словом» к краткому объяснительному слову по поводу речи о Пушкине», Достоевский

обосновывает свои мессианистские претензии на том, что вся сущность Запада сводится к афоризму: «Каждый за себя, бог за всех». Но Достоевский, так много полемизировавший с социалистами, так злобно оклеветавший их в «Бесах», прошел мимо того, что уже за тридцать с лишним лет до его речи о Пушкине лозунг: «Каждый за себя, бог за всех» был противопоставлен на Западе другой лозунг: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Достоевский произносил свою речь в преддверии новой империалистической эпохи. Мы — живые свидетели того, каким варварским содержанием наполнился этот принцип «каждый за себя» на империалистическом Западе. Достоевский был прав в том, что нашей стране совсем не надо было дожидаться, пока она экономически обгонит Запад, чтобы сказать Западу новое слово. Но это новое слово совсем не христианско-православное, как думал Достоевский. Оно идет не от «господи, владыко живота моего». Новое слово имело своим первоисточником призыв, впервые прозвучавший на Западе: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Народы нашего Союза сказали миру новое слово как раз потому, что они не дожидались, пока Коробочки и Собакевичи станут совершенными христианами, а последовали за лучшими гениями Запада, за Марксом и Энгельсом, которые заявили, что «их цели могут быть достигнуты лишь путем насильственного низвержения всего существующего общественного строя» (Коммунистический манифест).

Русский народ вместе с Пушкиным восстает против того истолкования пушкинского творчества, которое дал в своей речи Достоевский. Восстает и против того определения сущности русского народа, которое отстаивал Достоевский, преклонившись пред поработителями русского народа и виновниками гибели Пушкина.

Пушкин создал совершенные образы всевропейской, всечеловеческой значимости не вследствие мистических свойств, приписываемых ему русским православным мессианизмом. Создал он эти образы потому, что впитал в себя не только все русское, но и всю мировую художественную культуру, потому что сумел помножить русский исторический опыт на опыт мировой. Это дало возможность его гению с такой полнотой и совершенством воплотить художественные образы, которые возникли не на русской, а на западной почве.

Великий гуманист Пушкин отнюдь не ставил освобождения своего народа и народов Запада в зависимость от того, станут ли русские и западные Коробочки и Держиморды совершенными христианами. Он ждал освобождения своего народа и народов Запада от революционных восстаний этих народов и потому так скорбел о поражении революции в Испании и в Италии и потому с такой убежденностью писал декабристам:

Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.

Когда осуществилась эта задушевная надежда Пушкина, тогда подлинным достоянием «бедных людей» стали как творения Пушкина, так и все те произведения Достоевского, которые были проникнуты огромной болью за униженных и оскорбленных.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Пушкин и современный ему Запад	3
Поэт и его миропознание	23
„Сцена из „Фауста“	37
Трагедия порочной борьбы за независимость („Скупой рыцарь“)	55
„Модарт и Сальери“	80
„Каменный гость“	147
„Пир во время чумы“	262
„Антоний и Клеопатра“ Шекспира и „Египетские ночи“ Пушкина	285
„Анджело“	349
Пушкин против Достоевского	379

Издательство просит читателя
дать отзыв как о содержании
книги, так и об оформлении
ее, указав свой точный адрес,
профессию и возраст.

Библиотечных работников
изд-во просит организовать
учет спроса на книгу и сбор
читательских отзывов.

Все материалы направлять
по адресу: Москва, Б. Гнезди-
ковский пер., д. 10, изд-во „Со-
ветский писатель“.

Ответственный редактор А. Лаврецкий

*

A38585

Подписана к печати 15 мая 1941 г.

*

Печатных листов 25

Авторских листов 21,81

Коллич. печат. знаков в листе 37150

*

Заказ № 248

Тираж 7000

Цена 9 р. 50 к.

Полиграфкомбинат им. В. М. Молотова.
Москва, Ярославское шоссе, 99.