



А.Н. Горбунов

СУДЬБЫ СКРЕЩЕНИЯ

НЕСКОЛЬКО

РАЗМЫШЛЕНИЙ

О РУССКО-АНГЛИЙСКИХ

ЛИТЕРАТУРНЫХ

ПАРАЛЛЕЛЯХ

А.Н. ГОРБУНОВ

СУДЬБЫ СКРЕЩЕНИЯ

НЕСКОЛЬКО
РАЗМЫШЛЕНИЙ
О РУССКО-АНГЛИЙСКИХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ
ПАРАЛЛЕЛЯХ



ПРОГРЕСС-ТРАДИЦИЯ

МОСКВА

ББК 83
УДК 8
Г 67

Горбунов А.Н.

Г 67 Судьбы скрещенья (Несколько размышлений о русско-английских литературных параллелях). – М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 496 с., ил.

ISBN 978-5-89826-393-5

Автор этой книги – А.Н. Горбунов, заслуженный профессор филологического факультета МГУ, долгие годы занимавшийся изучением английской словесности. Книга посвящена русско-английским литературным связям. В нее вошли статьи, сопоставляющие отдельные произведения Чосера, Шекспира, Милтона, Вордсворта и Йейтса с произведениями Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Блока, Булгакова и Пастернака. Книга предназначена как для специалистов-филологов, в том числе и студентов, так и для самого широкого круга читателей.

A.N. Gorbunov, the author of this book is professor Emeritus of the philological department of Moscow State University who for many years studied English literature. The theme of the book is Russian English literary parallels. The book includes a number of articles which compare works by Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth and Yeats with works by Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Blok, Bulgakov and Pasternak. The book is meant for both specialists, scholars and undergraduates, and for a wide circle of readers.

УДК 8
ББК 83

Переплет: *Уильям Тернер. Музицирующее общество в Петворте. 1835.*
Фронтиспис: *Sebald Bebam. Fortune. 1541.*

ISBN 978-5-89826-393-5

© А.Н. Горбунов, 2013
© И.В. Орлова, оформление, 2013
© Прогресс-Традиция, 2013

Судьбы скрещенья





СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

7

ВНИКАЯ В СМЫСЛ ИНЫХ ЭПОХ:
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ БЕСЕДЫ
О МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

8

КРИВЫЕ ДОРОГИ: ЧОСЕР И ГОГОЛЬ

10

ОТРЕЧЕНИЯ: ЧОСЕР И ТОЛСТОЙ

36

ЛИЦЕМЕР И ЕГО ЖЕРТВА:
ТРАГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ СЮЖЕТА
(ОТ «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ»
к «Селу Степанчикову»)

74

«ГЛАВЕНСТВО» В ЛЮБВИ
(ОТ «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ»
к «Игроку» Достоевского)

120

ПЕЧАТЬ КАИНА
(ШЕКСПИРОВСКИЕ ПАРАДИГМЫ:
Пушкин, Достоевский, Лесков)

160

К ИСТОРИИ РУССКОГО «ГАМЛЕТА»

212

ПЕРЕД ГОЛГОФЕЙ И ПОСЛЕ
(«Гамлет» Пастернака)

248

КУЗМИН, ПЕРЕВОДЧИК ШЕКСПИРА

268

146-Й СОНЕТ ШЕКСПИРА

И ЕГО МЕСТО В ЦИКЛЕ

280

ЕЩЕ РАЗ О БУНТЕ «БЕССМЫСЛЕННОМ
И БЕСПОЩАДНОМ»

(«Капитанская дочка» и «Потерянный рай»)

294

ИСКУШЕНИЕ ХРИСТА В ПУСТЫНЕ

(Милтон и Достоевский)

310

«ВИДИМАЯ ТЬМА»

(Булгаков и Милтон)

336

«ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ» –

ДИАЛОГ ТРЕХ ПОЭТОВ

(Колридж, Вордсворт, Пушкин)

364

ЭПИФАНИИ: ВОРДСВОРТ

И ТОЛСТОЙ

398

ЗОЛОТЫЕ МОЗАИКИ РАВЕННЫ:

БЛОК И ЙЕЙТС

420

«ШУМ ИСТОРИИ»:

ЙЕЙТС И БЛОК

448

О Т А В Т О Р А

В данную книгу я включил статьи, написанные в разное время и по разному поводу. Все они, однако, объединены общей темой – проследить параллели, иногда на первый взгляд, как кажется, достаточно неожиданные, между отдельными произведениями английской и русской литературы. Среди английских писателей мое внимание привлекли Чосер, Шекспир, Милтон, Вордсворт и Йейтс, изучением которых я занимался специально и подробно. Русскими писателями, чьи произведения показались мне созвучными творениям их английских собратьев по перу, стали наши классики – Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Блок, Булгаков и Пастернак. Мне хотелось бы надеяться, что мои сопоставления помогут читателям открыть в привычном и известном некоторые новые перспективы и с их помощью глубже понять и оценить уже хорошо знакомое.

ВНИКАЯ В СМЫСЛ ИНЫХ ЭПОХ:
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ БЕСЕДЫ О МИРОВОЙ
КУЛЬТУРЕ

Эту книгу составили работы известного ученого-филолога, статьи, большая часть которых уже появлялась в печати по отдельности и как будто уже знакома, по крайней мере, специалистам по англо-российским литературным связям. Однако, собранные в книгу, эти статьи обрели новое, особое качество: они слились в единое поле размышлений о нравственном смысле литературы, о ее художественном своеобразии – неповторимом в каждый период и в каждой стране, в каждом отдельном сочинении – и в то же время неожиданно сближающемся, словно творцы окликают друг друга через века. Имен писателей, вошедших в орбиту аналитических раздумий литературоведа, гораздо больше, чем указано в краткой аннотации: Данте и Гёте, Мольер и Катулл, Прево и Шиллер, Расин и Ричардсон, Лермонтов и Донн не поименованы в заглавиях статей, однако анализ их сочинений, ассоциации, возникающие в связи с их творчеством, глубоки и точны. Мотивы, образы, темы, скрещивающиеся друг с другом, эстетически варьирующиеся и сохраняющие неизменное нравственное, духовное содержание создают особый эффект единого – и притом огромного – пространства не только английской и русской, но мировой литературы от Античности до современности, даже шире – мировой культуры, интеллектуальной, духовной жизни. В этом пространстве ученый естественно и органично пребывает сам, в него он приглашает войти и читателей.

Главная интонация книги – тон спокойной, доброжелательной и умной беседы с читателем – равно состоявшимся специалистом, постигающим курс студентом или просто лю-

бителем литературы. Андрей Николаевич умеет представить сложные проблемы истории литературы, говоря словами Пушкина, «современно, домашним образом», не прибегая при этом к вычурному «птичьему» языку нынешней филологической науки. Свободное течение мысли размышляющего автора – отнюдь не фрагментарное, скачкообразное, сухое, а целостно-синтезирующее. Литературовед гармонично сопрягает доходчиво-увлекательное разъяснение особенностей текста (в чем сказывается его опыт преподавателя, лектора) с тонким и глубоко индивидуальным размышлением о тексте. В этом размышлении есть много новых и даже неожиданных прочтений авторских замыслов, сюжетов, образов (см., в частности, о пародийно-сатирическом пласте поэмы А. Блока «Двенадцать»), но в нем на первом месте – бережное отношение к тексту писателя, ибо этот текст, как некогда писал С.С. Аверинцев, для истинного филолога всегда важнее концепции. Оттого автору этой книги, написанной в период, когда не только деликатность стала редчайшим качеством, но и само слово едва ли не оказалось забытым, удается вести со своими коллегами подлинно деликатную полемику, если в иных случаях его прочтение идет вразрез с общепринятым. Он способен, как кажется, не переупрямить читателя, обрушив на него ворох трескучих аргументов, а увлечь, заразить своей позицией, доказать не только интеллектуальную, но и этическую правоту своего подхода.

В конечном счете книга А.Н. Горбунова выходит за рамки исследования только писателей XIV–XX вв. и только русско-английских связей XIX–XX столетий. Она приглашает нас к раздумьям о скрещении мыслей, идей, исканий, наконец, человеческих судеб – как и гласит ее название.

Н. Пахсарьян



КРИВЫЕ ДОРОГИ: ЧОСЕР И ГОГОЛЬ

«В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками...» – пишет Гоголь в одном из лирических отступлений, которыми так богаты «Мертвые души»¹. Хорошо известно, что образ дороги, постоянно возникающий на страницах поэмы, крайне важен для писателя. Закономерно, что и исследователи тоже не обошли его своим вниманием.

Ю.М. Лотман в статье, специально написанной по этому поводу, следующим образом разграничил понятия «дорога» и «путь» в «Мертвых душах»: «Дорога» – некоторый тип художественного пространства, «путь» – движение литературного персонажа в этом пространстве. «Путь» есть реализация

¹ Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 6. 1951. С. 135. В дальнейшем текст поэмы цитируется по этому изданию.

(полная или неполная) или нереализация «дороги»¹. Такое разграничение прекрасно «работает» в тексте поэмы, хотя ввиду синонимичности понятий «дорога» и «путь»² можно также использовать и другую близкую, но не тождественную по смыслу формулу, не менее точно передающую особенности пространственной динамики текста «Мертвых душ», – горизонтальное и вертикальное движение.

Замечательный новатор, Гоголь, однако, не был первым, кто ввел подобную динамику в свой текст. В западноевропейской литературе у автора «Мертвых душ» были великие предшественники, от опыта которых он отталкивался в своей поэме. Это прежде всего Данте, Сервантес и Филдинг. (Некоторые исследователи также ссылаются и на плутовской роман, о чем позже.) Всех их Гоголь знал и ценил. По нашему мнению, однако, в этой цепи не хватает важного звена, без которого она не является полной. Это звено – Чосер и его «Кентерберийские рассказы». С большой степенью достоверности надо предположить, что Гоголь не читал книгу Чосера и, скорее всего, даже и не слышал о ней. Во всяком случае, никаких сведений об этом до нас не дошло. Тем не менее речь можно и, наверное, даже нужно вести о типологическом родстве «Кентерберийских рассказов» и «Мертвых душ». Как писал в свое время Ремизов, сравнивая Чичикова с Дон Кихотом, «Переключка не заимствование, а общее восприятие, Гоголь и Сервантес: Дон Кихот и Чичиков»³. То же самое справедливо и в отношении «Кентерберийских рассказов» и «Мертвых душ».

¹ Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 290.

² Вспомним Пушкина: «В путь-дорогу снаряжился».

³ Ремизов А.М. Огонь вещей // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М., 2002. С. 143.

В «Божественной комедии» Данте пространственная динамика сугубо вертикальна, и дорога и путь как будто бы сопадают. Герой Данте, спускаясь вниз по кругам Ада, а затем, поднимаясь вверх на гору в Чистилище и после этого еще выше в Рай, обретает знание и меняется. Такое изображение динамики пространства полностью соответствует средневековому взгляду на мир. А.Я. Гуревич писал об этом так: «Привидевшаяся библейскому Иакову лествица, по которой с небес на землю и обратно спуют ангелы, – такова динамика средневекового пространства. С необычайной силой эта идея восхождения и нисхождения выражена у Данте. Не только устройство потустороннего мира, в котором материя и зло концентрируются в нижних пластах ада, а дух и добро венчают райские высоты, но и всякое движение, изображаемое в «Комедии», вертикализовано: кручи и провалы адской бездны, падение тел, влекомых тяжестью грехов, жесты и взгляды, самый словарь Данте – все привлекает к категориям «верха» и «низа», к полярным переходам от возвышенного к низменному. Это поистине определяющие координаты средневековой картины мира»¹.

Однако в средневековой литературе еще до появления «Божественной комедии» Данте возник жанр, в котором горизонтальное и вертикальное движение стали размыкаться. Речь идет о рыцарском романе, где горизонталь авантюры странствующего героя с фантастической составляющей сюжета (битвы с великанами или чудовищами и т. д.) и счастливым концом могли не совпадать с вертикалью его духовного подвига (например, поиском чаши Грааля). Но и в рыцарском романе религиозно-нравственные координаты видения мира обычно лишали пространственные отношения какой-либо определенности и придавали географии размытый, порой сугубо символический смысл.

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 66.

Чосер первым нарушил эту традицию. Оставаясь всецело средневековым поэтом, он наделил пространство рамочной конструкции «Кентерберийских рассказов» наглядным правдоподобием, прочно связав его с реалиями английской жизни конца XIV века и вместе с тем придав единство горизонтальной и вертикальной линиям сюжета.

Чосер достиг такого единства благодаря блестяще придуманному им сюжетному ходу, который явился основой обрамляющей рамки повествования – паломничеству главных персонажей книги из Лондона к раке с мощами Томаса Беккета в Кентербери. Разного рода религиозные паломничества, в том числе и в далекий Иерусалим (Алисон из Бата трижды побывала там) были крайне популярны в католической Европе XIV века. Преследуя религиозные цели, они уже тогда могли стать и поводом для развлечения, что, разумеется, строго осуждала церковь. Чосеру же этот сюжетный ход позволил собрать вместе самых разных по социальному происхождению и взглядам на жизнь людей, которые только и могли войти в близкий контакт между собой именно в таком путешествии.

По дороге в Кентербери каждый из персонажей должен был рассказать свою историю (по первоначальному замыслу несколько историй), чтобы развлечь всю компанию путешественников. Соответственно каждый из чосеровских паломников имеет свой собственный индивидуальный голос и свой наиболее подходящий ему по статусу литературный жанр. Более того, отношения между паломниками получают дальнейшее развитие в сюжетных интерлюдиях, что тоже влияет на их рассказы. А веселый и энергичный трактирщик Гарри Бейли, вызвавшийся служить им проводником, превращает сам процесс рассказывания в соревнование, назначив самого себя его судьей. Согласно принятому всеми условию, паломники долж-

ны будут угостить предполагаемого победителя обедом по возвращении в харчевню Табард.

Так возникли два главных полюса повествования, которые сопрягают земное, природное и горнее, религиозное начала текста – символизирующий горизонтальную перспективу обед в Табарде и вертикальный план, паломничество к раке с мощами в Кентербери, олицетворяющее духовные устремления путешественников. Поездка веселой компании – одно из проявлений бурного потока жизни, но сам этот поток подчинен высшей силе, которую воплощают мощи, влекущие паломников к себе. Мощи и обед, казалось бы, противостоят друг другу, но вместе с тем дорога и путь, горизонтальное и вертикальное движение неразрывно связаны между собой в пространстве текста книги.

Сервантес, автор «Дон Кихота», создав классический образец романа «большой дороги», пошел по пути, уже проложенному Чосером. По мере странствий Дон Кихота по Испании пространство романа постепенно расширяется; меняется, проходя «земное, мирское мученичество»¹ и обретая все большую твердость и мудрость, и сам герой, особенно заметно во втором томе. Томас Манн очень тонко и точно охарактеризовал эти перемены в статье «Путешествие по морю с Дон Кихотом»: «Дон Кихот безрассуден, но отнюдь не безумен, в чем, правда, сам автор первоначально не отдавал себе отчета. Его уважение к личности, созданной его собственным комическим вымыслом, непрерывно возрастает в течение всего повествования, и, быть может, процесс этого роста – самое захватывающее во всем романе, едва ли даже не самодовлеющий роман; притом он тождественен росту уважения автора к своему произ-

¹ Балашов Н.И. Сервантес // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 3. М., 1985. С. 369.

ведению, задуманному непритязательно, как некая грубоватая сатирическая шутка, без представления о том, какой символической вершины человечности герою суждено будет достичь. Следствием этого оптического перемещения является тесная солидарность автора со своим героем, стремление поднять его до своего собственного духовного уровня, сделать его рупором своих взглядов и воззрений и восполнить нравственной стойкостью и высокой образованностью то подлинно рыцарское изящество, которое безрассудная идея Дон Кихота придает ему, несмотря на всю плачевность его обличья»¹.

Спустя почти полтора столетия после Дон Кихота на большую дорогу вышел изгнанный из родного гнезда Том Джонс, герой романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденныша». Писатель намеренно выбрал эпитафией к своему роману латинское изречение *mores hominum multorum vidit* – видел нравы многих людей. «История Тома Джонса, найденныша» – быть может, самый густонаселенный английский роман XVIII века. Отправив Тома в странствие по всей стране, Филдинг познакомил его с великим множеством людей из всех слоев общества, каждый из которых живет своей собственной судьбой, со своими радостями и печалью. Так перед читателями открылась широкая, одновременно веселая и слегка грустная панорама нравов Англии середины XVIII века.

В своем горизонтальном движении разные сюжетные линии соединены в романе с великолепной точностью, напоминающей точность сложных заводных часов или замысловатых игрушек той эпохи. Но все эти сюжетные линии, скрепленные церемонной и многословной фигурой резонера-рассказчика, движутся вокруг фигуры главного героя, который растет и ме-

¹ *Мани Т.* Путешествие по морю с Дон Кихотом // Сервантес Мигель де Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: В 2 т. Т. 1. М., 2003. С. 475.

няется по ходу действия, своей судьбой воплощая вертикаль действия. Как и другие английские просветители, Филдинг в своей комической эпопее ставит эксперимент над природой человека, где герой является неким подопытным существом. Способный совершать ошибки в силу молодости и горячности нрава, юный Том наделен бескорыстным и добрым сердцем. Пройдя сквозь испытания и возмужав, став наконец достойным своей любимой девушки со значащим именем София (мудрость), герой в конце романа возвращается вместе с ней в поместье, где он провел детство и где он теперь находит свое счастье. У этого поместья тоже значащее имя – Paradise Hall, т.е. Райская Обитель. Так Филдинг строит свою просветительскую утопию гармонии разума и чувства, предвосхищающую Диккенса утопию добрых чувств и душевного тепла, которая и венчает собой роман.

У Гоголя, автора «Мертвых душ», были и другие предшественники, в том числе и в западноевропейской литературе. Но если говорить о пространственной динамике книги, то Данте, Чосер, Сервантес и Филдинг были главными.

Так в чем же тогда состоит, выражаясь словами Ремизова, «переключка» Чосера и Гоголя? В чем их «общее восприятие» вертикально-горизонтальной динамики повествования?

Многие исследователи обратили внимание на своеобразную манеру путешествия чосеровских паломников, которая не согласуется с принятыми в те времена обычаями. В XIV веке все такого рода паломничества было принято начинать с общей молитвы, но Чосер ничего не сообщает об этом, и по дороге такая молитва тоже не совершается, хотя такой обычай и был тоже широко распространен. В поездке паломники, как правило, носили особого рода одежды, отличавшие их от других путешественников. Но и эта деталь опущена Чосером – его

паломники носят свое обыденное платье, описание которого часто помогает читателям понять их характер. Чего стоят, например, хотя бы брошь Аббатисы с латинской надписью *Amor vincit omnia* и ее четки с драгоценными камнями или знаменитые вызывающе красные чулки Алисон из Бата. Путь от Лондона до Кентерберии обычно занимал около четырех суток, во время которых паломники несколько раз останавливались на ночлег в больших городах и прерывали путешествие, чтобы пообедать или поужинать. Чосер умалчивает и о таких остановках и трапезах. Но главная странность, поражающая ищущего «реалистического» правдоподобия читателя, – это дороги, которые выбрали паломники.

Паломничества в ту пору, как правило, имели своей отправной точкой Лондон, куда со всей Англии стекались люди, желавшие принять в них участие. У Чосера же вся компания собирается в Соуерке (Southwark), который тогда находился за городом, а само соревнование рассказчиков начинается, когда они достигают ручья, носившего имя Уотеринг-оф-Сейнт-Томас (Watering of Saint Thomas), в нескольких милях от Лондона. Как указали ученые, оба этих места имели крайне дурную репутацию. В Соуерке находились дешевые харчевни сомнительного толка и публичные дома, а рядом с ручьем обычно казнили преступников, выставляя тела повешенных на всеобщее обозрение¹. Да и вообще, пригороды в Англии считались тогда очень опасными, как мы теперь сказали бы, криминогенными районами, поскольку именно там обитали так называемые подонки общества, воры, разбойники и проститутки, так что порядочные и законопослушные граждане, какими и были персонажи «Кентерберийских рассказов», всячески старались избегать их.

¹ *Howard D.R.* The Idea of the Canterbury Tales. L., 1976. P. 163.

Тем не менее веселая компания как будто нарочно выбирает именно их. Во время дальнейшего путешествия поэт очень редко упоминает города, которые паломники видят как бы издалека. Так, например, в «Прологе Мажордома» Трактирщик восклицает:

Смотри, уж Детфорд близко – полпути
До Гринвича осталось нам пройти.

Или много позже в «Прологе Монаха»:

Рочестер скоро, вон за тем холмом.

Даже и таких топографических деталей в тексте книги крайне мало. Да и дороги, которыми едет компания, тоже как будто бы лежат вдали от главных магистралей. Но как раз здесь на путников нападали вовсе не отличавшиеся благородством Робина Гуда разбойники, которых тогда было очень много в Англии. Недаром же у большинства чосеровских паломников мужского пола, даже у священнослужителей, есть холодное оружие.

Иными словами, паломники в «Кентерберийских рассказах» едут какими-то необычными, кривыми дорогами. Лежащее на поверхности объяснение этой кривизны состоит в том, что Чосер, не сумевший закончить книгу, просто не успел внести в нее дополнительную редактуру, которая бы устранила подобную кривизну. Такого объяснения явно мало. Здесь, очевидно, скрыт замысел автора.

В «Мертвых душах» Чичиков тоже едет какими-то странными, кривыми дорогами. Но именно такого рода путешествие также отвечало намерениям Гоголя. Вот что пишет по этому поводу А. Белый: «Соедините боковые подъезды тройки с боко-

вым ходом Чичикова и дорожными неудачами (не туда попал), и вы удивитесь цельности приема: ехал в Заманиловку, попал – в Маниловку; ехал к Собакевичу, попал к Коробочке; от Коробочки – к Собакевичу вновь не попал, а к трактиру и к Ноздреву; от Ноздрева сцепился с экипажем губернаторской дочери, из-за которой позднее поднялся скандал (де хотел увезти); бричка ломается, когда надо на ней улепетывать; та ж околесина во втором томе: ехал к Кошкареву, попал – к Петуху, и т. д.»¹.

Раскрыть замысел обоих писателей можно, лишь разобравшись в пространственной динамике повествования, соединившей горизонтальные и вертикальные векторы движения.

В Средние века жизнь человека обычно представляли себе как краткое, исполненное горестей земное странствие, ведущее в вечность, которую часто изображали в виде небесного Иерусалима. Этот восходящий к Библии образ земного пути каждый тогда знал с детства – вспомним, например, слова апостола Павла: «Все сии... говорили о себе, что они странники и пришельцы на земле» (Евреям, 11: 13) или «Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» (Евреям, 13: 14). Прекрасно знал его и Чосер, не раз пользовавшийся им. Так, в «Рассказе Рыцаря» Эгей говорит, утешая сына:

Что этот мир, как не долина тьмы,
Где, словно странники, блуждаем мы?

А в «Прологе Священника» мы читаем:

Но выслушай смиренный мой рассказ –
В нем с Божьей помощью хочу я вас
Провести по ступеням того пути,
Которым в град небесный привести
Господь сулит нам.

¹ *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 110.

В подлиннике же этот град назван прямо по имени – небесный Иерусалим (Jerusalem celestial). Знаменательно, что последняя проповедь уже предчувствовавшего близкую смерть Томаса Беккета, к мощам которого и едут паломники, как раз и толковала вышеприведенную цитату из послания апостола Павла о поисках будущего града¹.

Небесный Иерусалим как духовная цель паломничества и определяет собой вертикаль повествования Чосера. О пути в этот «город золотой» подробно говорит Священник в последнем из рассказов книги, написанном в форме трактата о покаянии: «Много есть путей, ведущих людей к Господу нашему Иисусу Христу и в царство славы; и есть среди этих путей один особенно благородный и достойный, по которому кто б ни прошел – хоть мужчина, хоть женщина, – пройдет не зря, хотя бы они и заблудились из-за грехов по дороге к небесному Иерусалиму, – и путь сей зовется покаяние».

Чем дальше движется путешествие чосеровских паломников, чем ближе Кентербери, тем больше вертикальный вектор дает о себе знать, а в последних трех фрагментах он становится доминирующим. Из «Пролога Слуги каноника», включенного в восьмой фрагмент, читатели узнают, что паломники достигли расположенного поблизости от Кентербери «леса Блийн» (Boughtoun under Blee – местечко в пяти милях от Кентербери), а затем и этот «лес» остался позади. Скорее всего, в последнем, десятом фрагменте, содержащем только один рассказ Священника, компания уже находится рядом с городом. Но Чосер лишь упоминает, что они достигли «конца деревушки». Что это за деревушка, мы не знаем. Если она расположена на окраине Кентербери, что вполне вероятно, то паломники уже видят шпиль собора, где хранятся мощи Томаса Беккета.

¹ Howard D.R. Op. cit. P. 70.

К этому моменту горизонтальная цель путешествия – обед по возвращении назад в харчевню Табард – кажется полностью забытой. Совершенно очевидно, что именно этим фрагментом Чосер намеревался завершить книгу. Настроение близящегося конца пронизывает собой весь «Пролог Священника». Солнце склоняется к закату, как бы напоминая о конце краткого земного пути человеческой жизни¹. О том же говорят и возникающие в стихах образы конца дня, «тени» Чосера-рассказчика и въезд процессии в «конец деревушки». Неизвестно, заметили ли паломники шпиль Кентерберийского собора, знаменующий цель их путешествия, но финал состязания рассказчиков налицо. Об этом говорит сам организатор и судья этого состязания Гарри Бейли:

Друзья мои, еще
Один рассказ – и мы закроем счет,
Мое исполним этим повеленье
И наше общее о том решенье...

Священник же, который по выбору трактирщика должен завершить соревнование, неожиданно «взрывает» его условия. В отличие от своих предшественников, он отказывается от вымышленных историй и предлагает слушателям написанный в прозе религиозный трактат о главном в жизни человека – о смысле его земного странствия, о выборе между добром и злом, которое он совершает по ходу этого странствия, и о предрешенной таким выбором посмертной судьбе каждого пришедшего в мир.

Только такой финал и мог достойно разрешить диалектику земного и религиозного начал, на которой строится вся

¹ *Phillips H.* An Introduction to the Canterbury Tales: Reading, Fiction, Context. L., 2000. P. 219.

книга. Другая история, завершающая «Кентерберийские рассказы», скорее всего, показалась бы средневековым читателям неуместной. В результате конечного выдвигания вертикального вектора на передний план детали горизонтального плана постепенно теряли значимость и меркли, а более не имеющая самостоятельного значения кривизна дорог как образ странствия человека в земном мире не столько выпрямлялась, сколько забывалась. Для современников Чосера тут не было ничего удивительного. Подобная композиция вполне закономерна для искусства позднего Средневековья. Она как бы повторяет структуру готических соборов, где горний и дольний планы бытия совмещались в гармонической иерархии, и полусумрак нижней части здания, воспроизводящей мир природы, освещался льющимся сверху ясным и ровным светом, как бы исходящим с неба, из горнего Иерусалима, и оживотворявшим все дольнее естество.

Топос дороги как краткого земного пути, ведущего человека в вечность, был очень важен и для Гоголя, не раз обращавшегося к нему на протяжении своей жизни¹. Еще шестнадцатилетним юношей он писал матери: «Зачем предаваться горестным мечтаниям? Зачем раскрывать грозную завесу будущности?.. Будем надеяться на Всевышнего, в руке Которого находится судьба наша. Что касается до меня, то я совершу свой путь в сем мире и, ежели не так, как предназначено всякому человеку, по крайней мере, буду стараться быть таковым» (10 июня 1825 г., Нежин).

Много позже, уже в зрелые годы в письме к другу детства А.С. Данилевскому он так изложил свои мысли по этому поводу: «Мы оба в одно время вступили на ту дорогу, по которой идут все люди. По обеим сторонам этой дороги много прекрасных видов,

¹ Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: В 14 т. Т. 10. 1940. С. 59–60.

и ты и я, оба умели наслаждаться ими и чувствовать красоту их, но небесной милостью дано мне было в удел слышать раньше, что всё это еще не в силах удовлетворить человека, что вид по сторонам еще не цель и что дорога непременно должна вести куда-то. Ты более был склонен верить, что дорога эта дана нам просто для прекрасной прогулки. Я любовался видами дороги, но не хотел для них собственно сворачивать с большого пути, чувствуя, что ждущее нас впереди и лучше и неизменной, иначе не было бы такой широкой и прекрасной дороги, и что неразумно предаваться всей душой земному и тому, что может изменить нам и дается на срок... Обоих нас застали годы, когда человек не может тем увлекаться, чем увлекается юноша. И ты и я, мы охладели оба и почувствовали равно, что уже не удовлетворяют нас окрестные виды. Но тебя эти годы застали в окрестностях, меня всё на той же дороге. Ты очутился даже в неведении, в каком расстоянии находишься от этой дороги с непонятной пустотой в душе, с нежеланием идти вперед. Мое внутреннее зрение взамен того проясняется более и более: я вижу понемногу яснее то, что вдали, бодрей продолжаю путь свой, и радостнее становится взор мой по мере того, как гляжу более вперед, и не променяю минут этой радости ни даже на юность, ни даже на свежесть первых впечатлений... Я уверен, что мы встретимся вновь, и встреча эта будет радостней всяких встреч юности. Я... уверен, что не только встретятся со мною все те, которые, подобно тебе, наделены прекрасными дарами, но даже и все те, которые их имеют гораздо меньше. Все сойдемся на одной дороге. Дорога эта слишком положена в основу нашей жизни, слишком широка и заметна для того, чтобы не попасть на нее. В конце дороги этой Бог; а Бог есть весь истина; а истина тем и глубока, что она всем понятна, и мудрейшему и младенцу»¹ (20 июня 1843 г., Эмс).

¹ Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: В 14 т. Т. 12. 1952. С. 196–198.

В седьмой главе «Мертвых душ» Гоголь просто назвал жизнь «наша земная, подчас горькая и скучная дорога»¹. А в десятой главе первого тома, задолго до А. Белого и Лотмана, у самого Гоголя уже появилось религиозно окрашенное противопоставление кривых дорог мира сего прямому пути, ведущему в вечность: «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему в царские чертоги! Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освященный всю ночь огнями; но мимо его, в глухой темноте, текли люди. И сколько раз, уже наведенные нисходившим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: «Где выход, где дорога?» Видит теперь всё ясно текущее поколение, дивится заблужденьям, смеется над неразумием своих предков, не зря, что небесным огнем исчерчена сия летопись, что кричит в ней каждая буква, что отовсюду устремлен пронзительный перст, на него же, на него, на текущее поколение; но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки»².

Чтобы представить себе подчиненный топосу такого «прямого пути» вертикальный вектор «Мертвых душ», необходимо связать его с общим замыслом всей книги, которую Гоголь, как и Чосер свою, не сумел закончить. Сам писатель, как известно, придавал этому замыслу огромное значение,

¹ Там же. Т. 6. С. 134.

² Там же. С. 210–211.

утверждая, что его книга станет до конца понятной, лишь когда он ее завершит. «Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся пошлость и зачем в ней все лица до единого должны быть пошлы: на это тебе дадут ответ другие томы, – вот и все!» – говорил он, например, в «Четырех письмах к разным лицам по поводу «Мертвых душ», включенных в «Выбранные места из переписки с друзьями»¹. На это же он намекал и в тексте самой поэмы.

Свой замысел Гоголь дерзновенно соотнес с планом «Божественной комедии» Данте². Как и «Комедия», «Мертвые души» должны были состоять из трех томов. Первый из них Гоголь опубликовал, второй, вероятно, сжег накануне смерти (то ли случайно, то ли намеренно), оставив лишь черновики, а третий не успел даже начать. В грубом приближении первый том поэмы с его «пошлыми» характерами, почти целиком являющими собой «мертвые души», не способные изменить свою жизнь, как бы соответствовал «Аду» Данте. Как известно, Герцен первым заметил символичность названия поэмы вскоре после выхода в свет ее первого тома, записав у себя в дневнике: «Это заглавие само носит в себе что-то наводящее ужас. И иначе он не мог назвать; не ревизские – мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti – вот мертвые души, и мы встречаем их на каждом шагу» (29 июня 1842 г.)³.

Сам Гоголь сделал исключение только для Плюшкина, который по его замыслу должен был возродиться в последнем томе.

¹ Гоголь Н. Размышления о Божественной Литургии. М., 2006. С. 90.

² Исследователи не раз сопоставляли эти произведения. См., например, интересные и точные размышления по этому поводу в книге: Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

³ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 2. М., 1954. С. 220.

Согласно этой схеме второй том с выведенными там несколькими положительными героями (крепким хозяином Костанжогло и благородным «миллионщиком» Муразовым, а также Тентетниковым и Платоновым, которым предстояло начать новую жизнь) соответствовал «Чистилищу». Возможно, правы те критики¹, которые считают, что Гоголь предполагал показать тут уже не мертвые, но спящие души, которых можно разбудить с помощью проповеди, хотя на основании дошедших до нас фрагментов трудно сделать окончательные выводы. Рассказы же друзей писателя, слышавших чтение несохранившихся глав не всегда надежны. В любом случае персонажи Чистилища требовали иной манеры изображения – уже не гротеска, как в первом томе, но более объемной и многосторонней психологической характеристики. Насколько она удалась Гоголю, также не совсем ясно ввиду незавершенности тома. Третий же том, о котором мы вообще почти ничего не знаем, в этой схеме соответствовал «Раю», где, по-видимому, все герои, в том числе и Чичиков, должны были пережить окончательное нравственное преобразование. Можно, конечно, забыв о втором и третьем томах, рассматривать первый как самостоятельное произведение – так иногда делают и с «Адом» Данте, – но это не только противоречит намерениям автора, но и лишает поэму должной перспективы.

Если все остальные герои Гоголя статичны, то Чичиков-странник путешествует на протяжении обеих частей поэмы, и потому прежде всего с ним и связана вертикаль «Мертвых душ». Учитывая потенциальное возрождение Чичикова в ненаписанном третьем томе, придуманное Ремизовым сравнение

¹ См., например: *Пискунова С.И.* Роман и риторическая традиция (случай «Персилеса» и «Мертвых душ») // Доклад, прочитанный на Пятом конгрессе ассоциации сервантистов в Лиссабоне, сентябрь 2003 г.

героя Гоголя с Дон Кихотом обретает определенный смысл. Если уж писатель решил показать нравственное преобразование Плюшкина, этой «прорехи на человечестве», то такой путь тоже вполне мог открыться и для «подлеца» Чичикова.

Но это только нереализованная возможность. В действительности же приключения Чичикова очень мало похожи на «земное, мирское мученичество» Рыцаря печального образа, да и сочетание безрассудства с высокой мудростью совершенно чужды гоголевскому персонажу. Нет у Чичикова и все искупающей доброты, бескорыстия и душевной щедрости Тома Джонса. Героя Гоголя часто сравнивают с пикаро из плутовского романа. Но и это сравнение не совсем точно. Конечно, Чичиков постоянно плутует и ловко изворачивается, но при этом он держит себя вовсе не как униженный пикаро, старающийся всеми способами выбиться из низов общества. Он дворянин, коллежский советник, и потому помещики и городские чиновники воспринимают его на равных и оказывают ему всяческое уважение. Точнее, наверное, было бы сравнить его с предприимчивым и неутомимым Робинзоном Крузо, героем знаменитого романа Даниэля Дефо.

Дефо, опубликовавший «Робинзона Крузо» в 1719 году, отодвинул его действие чуть не на целый век назад, в глубь XVII века. Читатель очень быстро узнает, что Робинзоном с детства владеет одна заветная мечта – отправиться в путешествие, уйти в море. Желание это было вполне понятным для той эпохи великих географических открытий, славных путешествий и отважных пиратов-аристократов, которые называли себя «капитанами удачи» и беззастенчиво грабили и топили испанские и португальские корабли с золотом и пряностями. Англия может похвастать целым списком имен таких «капитанов удачи». Назовем хотя бы отважного капитана

Кида или сэра Уолтера Рэли, знаменитого поэта и придворного времен Елизаветы I. Все они вошли в историю и были впоследствии романтизированы литературой более позднего времени.

Однако герой Дефо вовсе не похож на подобных джентльменов удачи XVI–XVII веков, и хотя Робинзон живет в XVII веке, он уже типичный герой следующего, XVIII столетия. Его мечта уйти в море связана не с романтикой морских открытий или отважным пиратством, но с банальным стремлением к обогащению. Он прежде всего предприниматель и ищет удачи именно на этом поприще. (Жизнь на необитаемом острове – лишь относительно краткий, хотя и самый яркий эпизод в череде приключений неутомимого героя, рассказ о которых занимает целых три тома.)

Робинзон не аристократ, но типичный буржуа, воспитанный в духе новых тогда буржуазных ценностей. Его отец с детства внушает ему: «Среднее положение в обществе наиболее благоприятствует расцвету всех добродетелей и всех радостей бытия, мир и довольство – слуги его; умеренность, воздержанность, здоровье, спокойствие духа, общительность, всевозможные приятные развлечения, всевозможные удовольствия – его благословенные спутники»¹.

Но для этих «всевозможных приятных развлечений» нужен презренный металл, и Робинзон, проходя череду своих приключений, постоянно проявляет недюжинную деловую хватку в его добывании.

Чичиков – тоже отнюдь не скупой рыцарь, любующийся золотом. Гоголь пишет о своем герое: «Но в нем не было привязанности собственно к деньгам для денег; им не владели скряж-

¹ Дефо Д. Робинзон Крузо // Дефо Д. Робинзон Крузо; Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. М., 1980. С. 21–22.

ничество и скупость. Нет, не они двигали им, ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствах, со всякими достоинствами, экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды, вот что беспрерывно носилось в голове его. Чтобы наконец, потом, со временем, вкусить непременно все это, вот для чего береглась копейка»¹. Иными словами, копейка тоже нужна Чичикову для «всевозможных приятных развлечений, всевозможных удовольствий». Ради такой жизни Чичиков и проворачивает все свои сомнительные аферы.

По сути дела, оба они, и Робинзон, и Чичиков, движутся вперед по горизонтали, падая и вновь поднимаясь, но упрямо не сдаваясь, в поисках этой самой копейки. Оба наделены немалой энергией, и оба при всех своих поражениях чувствуют себя хозяевами жизни. Однако авторское отношение к героям различно. Если Дефо восхищен деловой хваткой Робинзона, то Гоголь при всей его иронической отстраненности явно осуждает своего героя-«подлеца».

Знаменательно, что с Робинзоном на необитаемом острове происходит и духовная трансформация. Проведя там долгое время, он обнаружил на разбившемся корабле Библию, и ее чтение привело его к Богу. Благочестивый пуританин Дефо изображает обращение героя как уготованное Божьим Промыслом чудо – потеряв 25 лет греховной жизни, герой наконец нашел «единое на потребу».

Возможно, Гоголь задумал нечто вроде этого чуда и для Чичикова. Спустившись вниз и пройдя все круги Ада, он должен был воскреснуть для новой жизни в соответствии со словами Христа: «Истинно, истинно говорю вам: слушающий слово Мое и верующий в Пославшего Меня имеет жизнь вечную; и на суд не приходит, но перешел от смерти в жизнь»

¹ Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: В 14 т. Т. 6. С. 228.

(Ин. 5:24). Ведь по-другому, без чуда, очень трудно представить себе духовное возрождение гоголевского персонажа.

В первом томе и дошедших до нас фрагментах второго Чичиков движется по вертикали вниз. Кривизна его дорог символизирует их несправедность (от слова «кривда»). Это те самые «искривленные, глухие, узкие, заносящие далеко в сторону дороги», о которых Гоголь размышлял в десятой главе поэмы. Как и герой «Ада» Данте, Чичиков, идя своими кругами, как бы спускается все ниже и ниже, пока не попадает уже во втором томе в тюрьму. Здесь на время у него как будто бы просыпается совесть, но духовного возрождения, движения по вертикали вверх пока еще нет, поскольку раскаяние героя носит явно поверхностный характер. Выйдя на свободу благодаря заступничеству Муразова, он остается на распутье. Перед тем как покинуть тюрьму, в ответ на увещание Муразова забыть о мертвых душах и подумать о «своей живой душе» Чичиков говорит себе: «Муразов прав... пора на другую дорогу». Но, оказавшись на свободе, он решает: «И зачем было предаваться так сильно сокрушению? А рвать волос не следовало бы и подавно»¹.

Пока еще дальнейший путь Чичикова не ясен ему самому. Гоголь расстается с ним со следующими словами: «Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него новое; а новое еще не начиналось, потому что не пришел от архитектора определительный план и работники остались в недоуменье»².

Тем не менее путь для Чичикова открыт. Он может вновь пойти кривыми дорогами, но может и начать подъем по вер-

¹ Гоголь НВ. Полное собр. соч.: В 14 т. Т. 7. 1951. С. 123.

² Там же.

тикали вверх. Об этом читатели должны были узнать в третьем томе, а может быть, и в сожженных главах второго. Здесь же явно стоит многоточие, а не точка.

Читатели, не верящие чудесам, усмотрели натяжку и даже художественную фальшь в самой возможности духовного возрождения Чичикова и его движения вверх. Среди этих читателей был и Владимир Набоков, который сказал по этому поводу следующее: «Если Гоголь в самом деле написал часть об искуплении, где «положительный священник» (с католическим налетом) спасает душу Чичикова в глубине Сибири... и если Чичикову было суждено окончить свои дни в качестве изможденного монаха в дальнем монастыре, то неудивительно, что последнее озарение, последняя вспышка художественной правды заставила писателя уничтожить конец «Мертвых душ»¹. Позволим себе не согласиться. Художника такого масштаба, как Гоголь, нужно судить не по намерениям, а по их воплощению. Насколько автору «Мертвых душ» удался такой, как бы ждущий пера Достоевского поворот сюжета, если он вообще имел место, не знает никто. Рукописи все-таки горят!..

Как подметили многие специалисты, в знаменитом венчающем первый том лирическом отступлении Гоголь обыграл тройственную символику чисел. Бричку, на которой Чичиков бежит из города, везут три коня, из которых Чубарый отличается особенно непокладистым нравом². В бричке едут три путешественника – Чичиков, его кучер Селифан и лакей Петрушка. Но вместе с ними также путешествуют и автор-пове-

¹ Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1999. С. 122–123.

² В свое время еще А. Белый обратил внимание на схожесть «способностей» Чичикова с впряженными в бричку конями. О гоголевских конях см. также: Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Платон и Гоголь // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 197–218.

ствователь, и безбрежная Русь, которая в представлении Гоголя подобна «бойкой необгонимой тройке».

Очевидно, что кони и ездоки в бричке движутся в том направлении, которое им задал Чичиков. Что же касается автора-повествователя, то у него свой путь, поднимающий его над происходящим. Гоголь пишет об этом пути так: «Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений»¹.

Легко представить себе, что «чудные замыслы», волнующие автора-повествователя, прежде всего связаны со вторым томом поэмы, к которому он, закончив первый, должен был приступить. Это как бы обязательное и неизбежное движение по горизонтали. Иначе вроде бы и быть не могло. Но сам Гоголь в свете произошедшего с ним в тот период духовного переворота, несомненно, видел в этом движении и путь вверх к новому осмыслению и изображению жизни. Писатель был уверен, что именно теперь, после долгих блужданий и колебаний, он, выражаясь его собственными словами из письма к Данилевскому, нашел тот путь, в конце которого стоит Бог.

Свои мысли по поводу такого пути Гоголь, как известно, сформулировал в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Книга вызвала резкую и отчасти справедливую отповедь со стороны как правых (С.Т. Аксаков), так и левых (В.Г. Белинский). Не остались в стороне даже и священнослужители, в их числе о. Матфей Константиновский. Крайне болезненно восприняв критику и раскаявшись в несвоевременной публи-

¹ Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: В 14 т. Т. 6. 1951. С. 222.

кации книги, Гоголь, однако, все же остался верен ее главным идеям вплоть до конца своей жизни.

Здесь не место для детального и всестороннего анализа «Выбранных мест из переписки с друзьями». Заметим лишь, что сейчас, по прошествии полутора столетий, отчетливее видны как достоинства, так и промахи писателя. Как справедливо заметил о. В. Зеньковский, важнейшим достоинством книги было обращение Гоголя к темам возвращения культуры к Церкви, вхождения христианства в мир через преображенную личность человека и построения нового церковного мировоззрения. Данные темы вслед за автором «Выбранных мест» впоследствии на свой лад продолжили и развили Достоевский, Толстой, Вл. Соловьев и другие крупнейшие русские художники и мыслители второй половины XIX – начала XX века. При этом, однако, Гоголь «думал о новом типе жизни в пределах старых ее форм»¹, что привело его к созданию своеобразной консервативно романтической утопии, как бы сакрализирующей status quo николаевской России. Именно это вкупе с безапелляционно наставительным тоном автора оттолкнуло и покорило многих читателей-современников. Гоголя даже называли Тартюфом Васильевичем, что было крайне несправедливо, поскольку во всех его глубоко выстраданных и пропущенных через себя размышлениях не было и тени лицемерия. Порой заблуждаясь и откровенно упрощая, он абсолютно искренне верил в то, чему учил, вплотную подойдя к важнейшему, озвученному вскоре Достоевским выводу о том, что все виноваты за всех, и выдвинув в качестве главного критерия «всемирность человеколюбивого закона Христова».

¹ Зеньковский В. Н.В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб., 1994. С. 277.

Насколько можно судить по дошедшим до нас фрагментам и рассказам друзей писателя, которым он читал сожженные впоследствии главы, во втором томе «Мертвых душ» Гоголь пытался выразить в художественной форме свое новое видение мира, или, иными словами, свое движение вверх по вертикали. Видимо, при всем стремлении автора показать Русь точнее и шире, чем в первом томе, второй должен был представлять собой нечто вроде утопии, но уже не просветительской, как в «Томе Джонсе» Филдинга, а консервативно романтической в духе «Выбранных мест из переписки с друзьями». Легко увидеть, что в сохранившихся отрывках идеализированный характер Костанжогло восходит к программной статье «Русский помещик», а образ Улиньки, если верить рассказам друзей писателя о ее судьбе в замужестве за Тентетниковым, – к статье под названием «Чем может быть жена в простом домашнем быту, при нынешнем порядке вещей в России». Благочестивый же «миллионщик» Муразов как бы на деле воплощает социально-экономическую идиллию позднего Гоголя.

Скорее всего, трудности написания второго тома «Мертвых душ», над которым писатель работал не один год и так и остался недовольным написанным, в значительной мере объясняются жесткой идеологической схемой утопических построений Гоголя, которые он пытался опрокинуть на свою книгу. Очень сложно сказать, насколько ему это удалось – сохранившихся черновых фрагментов книги явно мало, чтобы вынести окончательный приговор.

Вверх по вертикали летит и Россия, принявшая облик бойкой необгонимой птицы-тройки, которую несут движимые неведомой силой чудо-кони. «Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все остается и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли

это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не дрогнув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная Богом!..»¹

«Созерцатель» не знает, куда мчится птица-тройка, а Русь «не дает ответа»; зато «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства». Однако в свете «Выбранных мест из переписки с друзьями» ответ ясен. Современная николаевская Россия с ее «мертвыми душами», которые вызвали такую грусть у Пушкина, здесь неожиданно взлетает вверх, чтобы духовно преобразиться и стать Святою Русью². Подобная «молнии, сброшенной с неба», она как бы превращается в своеобразный аналог небесного Иерусалима, того града Божья, о котором в свое время писал Чосер. Только у Гоголя речь теперь идет уже не о паломничестве отдельного человека в вечность, но о «прямом пути» целой страны, «наводящей ужас [своим] движением». Совершенно очевидно, что такое вознесение и преображение (минуя Чистилище, отсутствующее в православной догматике, прямо в Рай) возможно лишь с помощью «Божьего чуда», которое должно преодолеть законы падшего тварного естества. Без чуда такой путь закрыт. Из всех вертикалей «Мертвых душ» эта, безусловно, самая высокая, мессиански апокалиптическая, но и самая болезненно важная для позднего Гоголя.

¹ Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: В 14 т. Т. 6. 1951. С. 247.

² Есаулов И.А. Рождественская и пасхальная традиция в поэтике Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 60.



ОТРЕЧЕНИЯ: ЧОСЕР И ТОЛСТОЙ

Исследователи часто ставят Чосера и Толстого в один ряд великих художников слова, не объясняя, однако, причины подобного сопоставления¹. Правомерно ли оно вообще? Нет ли здесь заведомой натяжки? Ведь чтобы сравнивать их, мало только масштаба дарования обоих писателей, который никто не ставит под сомнение.

Чосера и Толстого разделяют пять столетий, радикально изменивших мир и литературу. Чосер (ок. 1340–1400) жил в XIV веке, в эпоху позднего Средневековья, а Толстой (1828–1910) стал свидетелем событий второй половины XIX и первого десятилетия XX века. Это дистанция огромного размера, когда далекое прошлое часто становится плохо видным из настоящего.

Скажем сразу, что само представление Толстого о культуре и искусстве Средневековья, сформированное во многом бла-

¹ См., например: *Bloom Harold*. Introduction // Geoffrey Chaucer's The General Prologue to the Canterbury Tales. N.Y., 1988. P. 1.

годаря взглядам романтиков и напоминавшее утопию, вряд ли было бы понятно насквозь средневековому Чосеру, который собственными глазами видел закат этой эпохи, ее столь богатую плодами «осень». Как можно себе представить, характеристика, данная Средним векам в знаменитом трактате Толстого «Что такое искусство?» (1898), наверное, озадачила бы английского поэта: «Художники Средних веков, живя той же основой чувств, религией, как и масса народа, передавая испытываемые ими чувства и настроения в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, поэзии, драме, были истинными художниками, и деятельность их, основываясь на высшем, доступном тому времени и разделяемом всем народом понимании, была хотя и низким для нашего времени, но все-таки истинным и общим всему народу искусством»¹.

Разумеется, нет сомнения в том, что христианская вера играла важнейшую роль в культуре высокого и позднего Средневековья, и речь об этом в связи с Чосером пойдет ниже. Но вряд ли его творчество, и даже «Кентерберийские рассказы», имевшие более широкую аудиторию, чем ранние куртуазные поэмы-видения, но тоже написанные для достаточно узкого и избранного по меркам той эпохи круга читателей, было «низким для нашего времени (т. е. XIX века. – АГ.), но все-таки... общим всему народу искусством». Тесно связанный с придворной поэзией, Чосер просто не укладывается в рамки «общего всему народу искусства», а само его творчество совсем не является «низким для нашего времени», будь то XIX или XXI век. Как известно, литература не знает прогресса во времени, и еще никто из драматургов более поздних эпох не смог превзойти Шекспира. Да и мало кто из английских поэтов более позднего периода может соперничать с Чосером.

¹ Толстой ЛН. Собр. соч.: В 20 т. М., 1983. Т. 15. С. 85.

И наконец, Толстой, при всей его огромной эрудиции, скорее всего, просто не читал Чосера. Во всяком случае, в индексе имен 90-томного собрания сочинений Толстого нет ссылок на автора «Кентерберийских рассказов». Причина тому, возможно, заключена в языковых трудностях. Среднеанглийский язык, на котором писал Чосер, уже в шекспировскую пору стал мало доступен даже для образованных англичан, что уж говорить о XIX веке и о Толстом, для которого английский язык не был родным, а русского перевода произведений Чосера в те времена еще не было. Он появился лишь в середине следующего, XX столетия.

И все же сопоставление Чосера и Толстого – не пустая игра ума. Оно может быть плодотворным, поскольку способно открыть новые грани уже знакомого и, казалось бы, хорошо известного в творчестве обоих писателей.

Есть, по крайней мере, один сразу же бросающийся в глаза момент, который роднит Чосера и Толстого. Оба они в определенный период своей жизни попытались пересмотреть созданные ранее произведения и отказаться от них.

Так, Чосер в написанном прозой «Отречении автора», заключающем «Кентерберийские рассказы» и имеющем красноречивый подзаголовок «Здесь автор этой книги прощается», просит читателей помолиться за него «ради милосердия Господня». Поэт хочет, чтобы Бог простил его грехи и особенно «воспевание суеты житейской». А затем он перечисляет те из своих «греховных» произведений, которые приходят ему на ум «на прощание». Помимо переводов (очевидно, «Романа о Розе»), это «Книга о Троице, Книга о Славе, Книга о Двадцати Пяти Дамах, Книга Герцогини, Книга о Валентиновом Дне и Птичьем Парламенте, Кентерберийские рассказы, все те, что греха полны, Книга о Льве и многие другие книги, какие бы я

смог и сумел вспомнить, и множество песенок и похотливых лэ, грех которых да простит мне Христос в неизреченной своей милости»¹. По сути дела, Чосер назвал здесь все те свои произведения, благодаря которым мы знаем и ценим его сейчас. Исключение он сделал лишь для перевода «Утешения философией» Боэция, а также для легенд о жизни святых и о набожности, для гомилий и моралитэ, т. е. произведений сугубо религиозного свойства.

Сходным образом поступил и Толстой. Пережив в конце 1870-х годов религиозный кризис, когда жизнь на время потеряла для него смысл, а затем найдя свою собственную веру, он в «Исповеди» (1879) каялся в прожитом, которое казалось ему полным самых ужасных грехов: «Без ужаса, омерзения и боли не могу вспоминать об этих годах. Я убивал людей на войне, вызывал на дуэли, чтоб убить; проигрывал в карты, проедал труды мужиков; казнил их, блудил, обманывал. Ложь, воровство, любодеяния всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого я бы не совершал»², – каялся Толстой.

По мнению писателя, таким преступлением было и его творчество, поскольку написанные им произведения были лицемерными и (как и у Чосера) «греха полны»: «В это же время я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости. В писаниях своих я делал то же самое, что и в жизни. Для того чтобы иметь славу и деньги, для которых я писал, надо было скрывать хорошее и выказывать дурное»³. И дальше: «Искусство, поэзия?.. Долго под влиянием успеха похвалы людской я уверял себя, что это – дело, которое можно делать, несмотря на то,

¹ Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М., 1996. С. 739–740.

² Толстой ЛН. Исповедь // Новые пророки. СПб., 1996. С. 206–207.

³ Там же. С. 207.

что придет смерть, которая уничтожит все – и мои дела, и память о них; но скоро я увидел, что и это обман. Мне было ясно, что искусство есть украшение жизни, заманка к жизни. Но жизнь потеряла для меня всякую заманчивость, как же я могу заманивать других»¹. А в написанном много позже «Исповеди» трактате «Что такое искусство?» Толстой прямо сказал, что причисляет свои художественные произведения, за исключением рассказа «Бог правду видит» и «Кавказского пленника», к области «дурного искусства»². Таким образом и автобиографическая трилогия, и «Казачьи», и «Война и мир», и «Анна Каренина», и другие произведения, которые сейчас знает весь мир, оказались «дурным искусством». Как это похоже на «Отречение» Чосера! То же раскаяние в воспеании «суеты житейской» и тот же отказ от лучшего в своем творчестве.

Но стоит взглянуть на мотивы этой радикальной переоценки ценностей у обоих писателей, чтобы увидеть и принципиальную разницу между ними.

Долгое время в критике с легкой руки Томаса Гаскойна (XV век) господствовало мнение, что Чосер написал «Отречение» на смертном одре. Если это действительно так, то «Отречение» достаточно точно соответствует критериям популярных тогда трактатов об *ars moriendi*, (т. е. об «искусстве умирания»), учивших читателей, готовившихся принять смерть, переосмыслить всю прожитую жизнь и с помощью покаяния и молитвы без страха достойно принять неизбежный конец. Очевидно, что в свете таких обстоятельств «воспевание суеты житейской» должно было показаться жившему в эпоху позднего Средневековья поэту грехом, обязательно требующим покаяния. И потому якобы Чосер отверг поэзию как часть здеш-

¹ Толстой ЛН. Исповедь // Новые пророки. СПб., 1996. С. 221–222.

² Толстой ЛН. Собр. соч.: В 20 т. Т. 15. С. 179.

него преходящего бренного мира в пользу абсолютных ценностей мира иного, где нет тления и перемен. Соответственно поэт чистосердечно скорбел о своих «греховных» творениях и искренне просил у Бога прощение за них.

Такое толкование, казалось бы, подтверждает и «Рассказ Священника», финалом которого с чисто формальной точки зрения и было само «Отречение». Как хорошо известно, этот рассказ представляет собой длинный религиозный трактат о покаянии как об «особенно благородном и достойном» пути к небесному Иерусалиму. Излагая свои мысли, Священник подробно разбирает три этапа покаяния: раскаяние, или сокрушение сердечное, устное признание, или исповедь в церкви, и искупление. В конце же рассказа Священник обещает всем истинно покаявшимся блаженство в горнем мире, где нет ни скорбей, ни болезней, но «жизнь бесконечная». Таким образом, Чосер как бы услышал призыв Священника и откликнулся на него в своем «Отречении».

И все же, однако, возникает вопрос: насколько чистосердечным было покаяние Чосера в «воспевании суеты житейской»? Ведь само понятие искренности автора возникло в словесности через несколько столетий после Чосера в творчестве Руссо и романтиков, и Средние века, где господствовали иные литературные традиции, его не знали.

Напомним, что «Отречение» завершает собой не только «Рассказ Священника», но и всю книгу, являясь также и ее эпилогом. Ученые XX века обратили внимание на то, что имевшие широкое хождение в XIV веке прологи и эпилоги, которыми Чосер не раз пользовался в «Кентерберийских рассказах» и других своих произведениях, имели свою достаточно прочную традицию и обычно строились по заданным схемам. Исследователи, в частности, установили, что для средневековых

эпилогов были характерны следующие черты: краткое повторение сюжета и подчеркивание его нравственной доминанты; предупреждение грешникам, чтобы они не теряли бдительности; молитвы и просьбы о заступничестве; упоминание имени автора и названия его творений, чтобы они не изгладились в памяти потомков. Религиозные мотивы, которые могли отсутствовать в прологах, как правило, обязательно возникали даже в эпилогах чисто светских произведений¹.

Как видим, «Отречение» Чосера соответствует большинству этих критериев. Так, может быть, оно и было написано целиком в соответствии с нормами средневековой поэтики и содержащееся в нем покаяние автора имело лишь чисто условный характер?

Скорее всего, правда лежит где-то посередине между подобными крайними взглядами ученых. В «Отречении», завершающем книгу, к читателям обращается не надевший комическую маску наблюдателя Чосер-паломник, но сам автор. Потому отказ от «воспевания суеты житейской» и венчающая все молитва о заступничестве как нельзя лучше соответствуют финалу произведения о паломничестве, целью которого и должно быть покаяние и обращение к религиозным ценностям.

Но вместе с тем Чосер, как показывает вошедший сюда перечень его произведений, все же не чужд этой суеты. Поэт просит у читателей прощения за все те из «Кентерберийских рассказов», «что греха полны», не давая названия ни одного из них. Какие же именно из них он имеет в виду? Ответить на этот вопрос читатели должны сами. Наверное, у каждого читателя будет свой выбор и свои любимые истории. В любом случае

¹ *Sayce Olive*. Chaucer's «Retractions»: The Conclusion of The Canterbury Tales and its Place in Literary Tradition // *Medium Aevum* 20 (1971). P. 233.

нужно вновь обратиться к книге и поразмыслить над ней¹. А для этого читатель должен, не забывая вечных истин, вновь вернуться на землю к потоку жизни, запечатленному в книге и подчиненному этим истинам. Таким образом, типичная для всей книги двойственность перспективы, сочетающая горнее и дольнее, характерна и для «Отречения», завершающего «Кентерберийские рассказы».

«Исповедь» Толстого – это совсем не краткий эпилог, помещенный в конце большого, пусть и незаконченного произведения, но самостоятельная книга, подробно рассказывающая о духовной драме ее автора. Искренность Толстого, в отличие от Чосера, не вызывает никаких сомнений. Мы верим абсолютно каждому его слову, когда он пишет о своем душевном кризисе: «Жизнь моя остановилась. Я мог дышать, есть, пить, спать, и не мог ни есть, ни пить, ни спать; но жизни не было, потому что не было таких желаний, удовлетворение которых я находил бы разумным. Если я желал чего, я вперед знал, что удовлетворю или не удовлетворю мое желание, из этого ничего не выйдет... Даже узнать истину я не мог желать, потому что я догадывался, в чем она состоит. Истина была та, что жизнь есть бессмыслица. Я как будто жил-жил, шел и пришел к пропасти, я ясно увидел, что впереди ничего нет, кроме гибели. И остановиться нельзя, и назад нельзя, закрыть глаза нельзя, чтобы не видеть, что ничего нет впереди, кроме страданий и настоящей смерти – полного уничтожения.

Со мной сделалось то, что я, здоровый, счастливый человек, почувствовал, что я не могу более жить, – какая-то непреодолимая сила влекла меня к тому, чтобы как-нибудь избавиться от жизни»².

¹ Koff L. M. Chaucer and the Art of Storytelling, Los Angeles and L., 1988. P. 236.

² Толстой ЛН. Исповедь. С. 217.

И дальше: «Все это так давно известно всем. Не нынче – завтра придут болезни, смерть (и приходили уже) на любимых людей, на меня, и ничего не останется, кроме смрада и червей. Дела мои, какие бы они ни были, все забудутся – раньше, позднее, да и меня не будет. Так из чего хлопотать?»³

Такие настроения действительно давно известны – их задолго до Толстого описали подвижники и самые разные религиозные мыслители прошлого. Бунин в замечательной книге «Освобождение Толстого» приводит ряд их имен, среди которых названы, например, Алексей, человек Божий, Юлиан Милостивый и Франциск Ассизский. Каждый из них пережил религиозный кризис, заставивший его радикально изменить жизнь. Но особенно интересны в этом списке два имени – принц Гаутама, впоследствии ставший Буддой, и Екклесиаст, потому что сам Толстой упоминает их в «Исповеди».

Узнав о существовании старости, болезни и – главное – смерти, двадцатидевятилетний принц Гаутама навсегда оставил отчий дом и стал странствующим монахом. Толстой повторяет слова Будды: «Жить с сознанием неизбежности страданий, старости и смерти нельзя, – надо освободить себя от жизни, от всякой возможности жизни»⁴. И заявляет дальше уже от себя: «Обманывать себя нечего. Все – суета. Счастлив, кто не родился, – смерть лучше жизни; надо от нее избавиться»⁵. Согласно «Исповеди», в определенный момент жизни Толстой действительно был на грани самоубийства.

А вот что говорит Екклесиаст, размышляя об этой самой суете сует: «И оглянулся я на все дела мои, которые сделали руки мои, и на труд, которым трудился я, делая их: и вот, все –

³ Толстой ЛН. Исповедь. С. 219–220.

⁴ Там же. С. 240.

⁵ Там же.

суета и томление духа, и нет от них пользы под солнцем! И обрattился я, чтобы взглянуть на мудрость и безумие и глупость: ибо что может сделать человек после царя сверх того, что уже сделано? И увидел я, что преимущество мудрости пред глупостью такое же, как преимущество света перед тьмою. У мудрого глаза его – в голове его, а глупый ходит во тьме. Но узнал я, что одна участь постигнет их всех. И сказал я в сердце моем: «и меня постигнет та же участь, что и глупого: к чему же я делался очень мудрым?» И сказал я в сердце моем, что и это суета; Потому что мудрого не будут помнить вечно, как и глупого; в грядущие дни все будет забыто, и увы! мудрый умирает наравне с глупым. И возненавидел я жизнь: потому что противны стали мне дела, которые делаются под солнцем; ибо все – суета и томление духа!» (Ек. 2: 11–17)

Как видим, слова почти те же, что и в «Исповеди» Толстого.

Однако оба они, и принц Гаутама, и Екклесиаст, которого Толстой согласно богословской традиции того времени ошибочно отождествлял с царем Соломоном, сумели – каждый по своему – преодолеть кризис.

После долгих духовных поисков и испытаний Гаутама наконец поборол страх смерти и ему открылся путь к бессмертию. Принц понял, что, пока человек связан с бренным материальным миром телесным существованием, им будут владеть печали и болезни, разрушение и смерть. Нужно разорвать эту связь: «Отверзите уши ваши: освобождение (спасение, избавление) от смерти найдено!.. Освобождение – в разоблачении духа от его материального одеяния»¹.

На всех горьковато-скептических размышлениях Екклесиаста также лежит отпечаток страха смерти. В то время, когда была написана эта книга, иудеи еще не знали учения о воскре-

¹ Бунин И.А. Освобождение Толстого // Бунин И.А. Собр. соч. Т. 9. М., 1967. С. 50.

сении мертвых, и смерть была для них абсолютным пределом. Души умерших, согласно их верованиям, отправлялись в шеол, место, подобное огромной зияющей яме, где смерть уравнивала всех, и праведников, и грешников, и где они вели лишь призрачное существование теней, не помня о Боге и не имея надежды. Но и Екклесиаст, подобно принцу Гаугаме, тоже в конце концов нашел выход, позволивший победить страх: «Выслушай сущность всего: бойся Бога и заповеди Его соблюдай, потому что в этом все для человека» (12: 13). Скорее всего, именно благодаря этим заключительным строкам книга и вошла в библейский канон.

Как мы узнаём из «Исповеди», аналогичную победу в конце концов одержал и Толстой. После длительной борьбы с самим собой ему открылась вера, и он признал существование Бога. Он понял: «Вера есть сила жизни. Если человек живет, то он во что-нибудь да верит. Если бы он не верил, что для чего-нибудь надо жить, то он бы не жил. Если он не видит и не понимает призрачности конечного, он верит в это конечное; если он понимает призрачность конечного, он должен верить в бесконечное. Без веры жить нельзя»¹. Сам Толстой увидел и уверовал в бесконечное, и это наполнило его жизнь смыслом, который он так долго искал: «“Он (Бог. – АГ.) есть”, – говорил я себе. И стоило мне на мгновение признать это, как тотчас же жизнь поднималась во мне и я чувствовал и возможность, и радость бытия»². В душе Толстого произошел переворот, и отныне для него началась новая жизнь.

Здесь снова возникает параллель с Чосером, но не с его «Отречением», а с предшествующим ему «Рассказом Священника». Тема обоих произведений, как «Рассказа», так и «Испо-

¹ Толстой ЛН. Исповедь. С. 254.

² Там же. С. 268.

веди», – покаяние. И оба они имеют присущую трактатам о покаянии трехчастную структуру. Сам Чосер устами Священника уподобляет подобную структуру ветвистому дереву, корнем которого служит непременно в таких случаях раскаяние, стволом с ветвями и листьями – устное признание грехов на исповеди, а плодами – плоды искупления, открывающие врата в небесный Иерусалим. Священник объясняет:

«Корень сего дерева – сокрушение, которое скрывается в сердце искренне кающегося, как корень древесный скрывается в земле. Из корня сокрушения растет ствол, который несет на себе ветви и листья исповеди и признания грехов и плоды искупления. О чем Христос говорит в Евангелии: «Сотворите же достойный плод покаяния», ибо по плоду узнается дерево, а не по ветвям и листьям исповеди. А посему Господь наш Иисус Христос говорит так: «По плодам их узнаете их». От этого корня также происходит семя благодати, каковое семя есть мать уверенности в спасении, а семя сие есть страшное и жгучее... Жар же сего семени – вождение к Богу и жажда радости вечной. Сей жар влечет сердце человеческое к Богу и заставляет ненавидеть свои грехи»¹.

При этом в соответствии с традицией подобных произведений Священник уделяет сравнительно мало места плодам покаяния, тому самому «семени благодати», но зато подробно останавливается на семи смертных грехах в разделе об исповеди и признании грехов.

Нечто аналогичное происходит и в «Исповеди» Толстого. Как показали исследователи, и она тоже состоит из трех частей, правда немного отличающихся от жесткой схемы Чосера, но все же близких ей. Это прегрешение, наказание и про-

¹ Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. С. 647–648.

зрение¹. Если первую из этих частей (прегрешение) можно соотнести со второй у Чосера (признание грехов, правда, не на церковной, но на устной, всенародной исповеди), то вторая (наказание) соответствует как первой, так и второй у Чосера. А третья (прозрение или плоды) у обоих писателей совпадает по теме, хотя и различается по содержанию. В соответствии с традицией, как у Чосера, так и у Толстого это самая краткая часть. Впрочем, Толстой затем подробно развил ее в написанных впоследствии памфлетах, где он рассказал о сути найденной им веры.

Заметим, кстати, что с давно установившейся словесной традицией покаяния связано и поразившее современников и многими воспринятое буквально «самобичевание» Толстого. Вспомним еще раз, что говорил о себе писатель: «Ложь, воровство, любодения всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого бы я не совершил».

Но ведь и в принятых православной церковью молитвах ко Святому Причащению, которые Толстой наверняка знал с детства, сказано: «Душею сокрушенною, ныне бо к Тебе приходя, вем, Спасе, яко иный, якоже аз, не прегреси Тебе, ниже содея деяния, яже аз содеях». А в молитве после десятой кафизмы Псалтири мы читаем: «Кий бо вид греха не соделах? Кое дело демонское не содеях? Кое деяние студное и блудное не с преимуществом и тщанием соверших? ...Аз бо един, Владыко, ярость Твою прогневах, аз един гнев Твой на мя разжегох, аз един лукавое пред Тобою сотворих, превзошед и препобедих вся от века грешники, несравненно погрешивый и непощенно».

Однако Бунину все же пришлось защищать «великого сладострастника» в глазах потомков: «Великий сладостраст-

¹ Зверев А.М., Туниманов В.А. Лев Толстой. М., 2006. С. 340.

ник», «по великим грехам вашим...» Да, откуда все это? Великая страстность натуры Толстого неоспорима, величайшая острота его чувствования всяческой земной плоти – тоже; но «сладогострастник», если понимать это слово в обычном смысле? И где можно найти в жизни Толстого фактическое доказательство его «великой сладострастности»¹?

Духовный кризис писателя и обретение веры требовали переосмысления привычного образа жизни, и не только личной, в том числе семейной, но и нового отношения к тому, что до этого момента было главной целью – сочинительству. Отсюда пересмотр написанного прежде и отказ от него, отсюда и знаменитое опрощение Толстого. Софья Андреевна, так и не сумевшая принять эту переоценку ценностей, горько жаловалась на мужа: «Такие умственные силы пропадают в пиление дров, в ставлении самоваров и в шитье сапог. Если счастливый человек вдруг увидит в жизни, как Левочка, только ужасное, а на хорошее закрыл глаза, то это от нездоровья»².

Софья Андреевна была не права, хотя ее можно понять: жить рядом с великим человеком – очень трудная задача для его близких. Но вряд ли кто-нибудь станет всерьез говорить о душевном расстройстве ее мужа. Да, Толстой, имевший большой штат прислуги, теперь действительно сам пилил дрова, ставил самовары и шил сапоги. Но он и продолжал писать чуть не до самого последнего дня жизни. Правда, бóльшую часть написанного составляла публицистика, где Толстой пытался изложить открывшееся ему понимание Бога, учил нравственности и откликался на главные события времени, нелицеприятно срывая «все и всяческие маски». Однако он продолжал и сочинять художественные произведения. В последние десяти-

¹ Бунин ИА. Освобождение Толстого. С. 106.

² Там же. С. 121.

летия жизни из-под его пера вышли произведения, которые если и отличались от более ранних неким аскетизмом видения мира и усилившейся дидактикой, то все же составили гордость русской литературы конца XIX века. Назовем среди них хотя бы «Смерть Ивана Ильича», «Холстомера», «Воскресение» и «Хаджи-Мурата».

Касаясь их, хочется заметить, казалось бы, очевидное, хотя и ясное далеко не всем. Не было, как это казалось многим исследователям, гениального художника и плохого мыслителя Толстого, который якобы выступил на передний план, подчинив себе художника, в последний период его жизни. Его натура всегда была крайне цельной, и обе эти ипостаси его личности всегда оставались неразделимы, как в раннем, так и в позднем художественном творчестве. Ими обусловлены все его победы. Иное дело публицистика, где голос художника звучал слабо или был совсем не слышен. Здесь уже были возможны самые разные повороты.

Разумеется, цельность не исключала внутренних антиномий, о которых в свое время сказал еще А.С. Волжский: «И не знаешь, что более приковывает внимание наше, то ли могучая земляная сила, с какой приник он к источникам жизни, глубокая, все понимающая, любвеобильная мудрость большой души, любовно благословляющее, благословенное проникновение в существо земного бытия, или, напротив, богатырское борение с жизнью, противоборство земному естеству, напряженность вулканических взрывов и чудеснически упрямое вызывание нездешних сил, чудесных чар»¹. С.Н. Булгаков (еще до принятия сана священника) иначе, может быть, более точно сформулировал ту же мысль, увидев в Толстом великого гения,

¹ *Волжский А.С.* Около чуда // Русские мыслители о Льве Толстом. Ясная Поляна. 2002. С. 415–416.

который все свои силы отдал исканию религиозного смысла жизни, и одновременно почувствовав в нем стихию нигилистическую и анархическую, наследие степного кочевья и вольницы¹. Но в творчестве эти антиномии всегда были сцементированы единством видения мира и единством религиозно-философского поиска.

Пытаясь сблизиться с простым народом в поисках истинной веры, Толстой вовсе не принял полностью его взгляды и не стал выразителем крестьянских чаяний, а тем более, пусть и вопреки самому себе, «зеркалом» первой русской революции. Подобное мнение нам кажется социологичным и далеким от правды. Благодаря неустанному религиозному поиску, который он вел всю свою жизнь, писатель создал свою собственную сугубо толстовскую идеологию, которой не было аналогов ни в его время, ни после. Да, некоторые вещи, вошедшие, скажем, в «Азбуку», и после, он писал в расчете на понимание крестьянской аудитории. Но вряд ли какой-либо крестьянин смог бы понять и оценить его лучшие поздние произведения, такие, как выше названные «Смерть Ивана Ильича», «Холстомер», «Воскресение» и даже написанный в гораздо более простой манере «Хаджи-Мурат». В них, как, впрочем, и в его ранних вещах, есть множество загадок, которые каждое поколение исследователей и читателей открывает для себя и, верится, еще долго будет открывать заново.

При всей безусловной искренности отречения Толстого от своего раннего творчества в «Исповеди» само это отречение, равно как и отречение Чосера за пять веков до того, парадоксальным образом возвращает нас к его ранним вещам, заставляя глубже взглянуть в них. Ведь в жизни Толстого, по-

¹ Булгаков С.Н. Л.Н. Толстой // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 287, 291.

мимо духовного кризиса, о котором он рассказал в «Исповеди», были и другие кризисы, пережитые им ранее. Кризисы преодолевали и созданные его воображением герои – Оленин в «Казаках», князь Андрей и Пьер в «Войне и мире», Левин в «Анне Карениной», а потом уже после «Исповеди» и Нехлюдов в «Воскресении». Таким образом, радикальная переоценка ценностей готовилась как бы исподволь, и вера, обретение которой Толстой рассказал в «Исповеди», на самом деле не была абсолютно новой для него, но постепенно выкристаллизовывалась всем ходом его религиозных поисков.

Приведем лишь один сразу же бросающийся в глаза, почти хрестоматийный пример – размышления писателя и его героев о бессмертии.

В момент духовного кризиса Дмитрий Оленин, герой «Казаков», отправляется в горы на то место, где он накануне спугнул оленя. «И вдруг на него нашло такое странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему, что он, по старой детской привычке, стал креститься и благодарить кого-то. Ему вдруг с особой ясностью пришло в голову, что вот я, Дмитрий Оленин, такое особенное ото всех существо, лежу теперь один, Бог знает где, в том месте, где жил олень, старый олень, красивый, никогда, может быть, не выдавший человека... Около меня, пролетая между листьями, которые кажутся им огромными островами, стоят в воздухе и жужжат комары: один, два, три, четыре, сто, тысяча, миллион комаров, и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам... И ему стало ясно, что он несколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар или такой олень, которые живут теперь вокруг него. «Так же, как они, как дядя Ерошка, поживу и умру. И правду он говорит: только трава вырастет». – «Да что же, что трава вырастет? –

думал он дальше. – Все-таки надо жить, надо быть счастливым... Все равно, что бы я ни был: такой же зверь, как и все, на котором трава вырастет и больше ничего, или я рамка, в которой вставилась часть единого божества, все-таки надо жить наилучшим образом. Как же надо жить, чтобы быть счастливым, и отчего я не был счастлив прежде?» И он стал вспоминать свою прошедшую жизнь, и ему стало гадко на самого себя... И вдруг ему как бы открылся новый свет. «Счастье, вот что, – сказал он себе, – счастье в том, чтобы жить для других... в человеке вложена потребность счастья; стало быть, оно законно. Удовлетворяя его эгоистически, то есть отыскивая для себя богатства, славы, удобства жизни, любви, может случиться, что обстоятельства так сложатся, что невозможно будет удовлетворить этому желанию. Следовательно, эти желания незаконны, а не потребность счастья незаконна. Какие же желания всегда могут быть удовлетворены, несмотря на внешние условия? Какие? Любовь, самоотвержение!» Он так обрадовался и взволновался, открыв эту, как ему казалось, новую истину, что вскочил и в нетерпении стал икать, для кого бы ему поскорее пожертвовать собой, кому бы сделать добро, кого бы любить...»

Истина, неожиданно открывая для себя Лениным, хоть и кажется ему самому новой, но на самом деле не является такой. Молодой Толстой уже знает ее. Вслед за ним Оленин осознает свою причастность мирозданию и свою смертность, такую же, как у комаров и оленей: «Так же, как они, как дядя Ерощка, поживу и умру». Здесь нет и речи об индивидуальном бессмертии христианской веры, хотя Оленин и понимает, что является «рамкой, в которой вставилась часть единого божества». Образ этого божества, разлитого в природе и, очевидно, не совпадающего с Богом христианского откровения, пока не ясен ему. Но зато он узнает рецепт счастья, состоящий в том, чтобы

жить для других: «Какие же желания всегда могут быть удовлетворены, несмотря на внешние условия? Какие? Любовь, самоотвержение!».

Герои «Войны и мира» развивают эти идеи дальше.

Получив тяжкое ранение в битве при Аустерлице, истекая кровью, князь Андрей, как и Оленин до него, неожиданно осознает свою причастность мирозданию, которое открылось ему в виде неизмеримо высокого неба с тихо ползущими по нему серыми облаками: «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал... не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, – совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу».

Смысл любви и бессмертия откроется ему много позже. Накануне собственной смерти князь Андрей поймет: «Любовь? Что такое любовь?... Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что люблю. Все есть, все существует только потому, что я люблю. Все связано одною ею. Любовь есть Бог, и умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику».

И опять-таки здесь снова нет никакой речи об индивидуальном бессмертии, но есть представление о человеке как о частице любви, т. е. Бога, которая должна «вернуться к общему и вечному источнику». По справедливому наблюдению Р.Ф. Густафсона, изображение смерти князя Андрея – первая попытка писателя показать смерть как момент наиболее полного, окончательного раскрытия человеческого «я», истинного предна-

значения человека. Как и у Оленина, такое понимание смерти становится возможным только через переживание «свободной, вечной любви». Страх смерти исчезает, потому что смерть для князя Андрея преобразуется в настоящее бытие, а земная жизнь становится сном, от которого просыпаются¹.

Те же самые истины открываются и Пьеру Безухову. После смерти Платона Каратаева Пьер во сне тоже приобщается мирозданию и понимает смысл смерти, любви и бессмертия:

«Жизнь есть всё. Жизнь есть Бог. Все перемещается и движется, и это движение есть Бог. И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания Божества. Любить жизнь, любить Бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий.

«Каратаев!» – вспомнилось Пьеру.

И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал географию. «Постой», – сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

– Вот жизнь, – сказал старичок учитель.

«Как это просто и ясно, – подумал Пьер. – Как я мог не знать этого прежде».

– В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать Его. И растет, сливает-

¹ Густафсон Р.Ф. Обитатель и чужак: теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб., 2003. С. 82.

ся, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез».

Во сне вселенная предстает Пьеру в виде живого, покрытого каплями, колеблющегося шара, в центре которого находится Бог, а каждая капля стремится отразить Его. Люди-капли, познав любовь, подобно Каратаеву, разливаются и исчезают в этом шаре. Смерти в привычном христианском понимании просто нет, но есть растворение в Боге, Который и является истинной жизнью.

Этому, по сути дела, пантеистическому образу Бога, не имеющему личных свойств и разлитому во вселенной, было суждено стать важнейшей частью религиозной философии позднего Толстого и определить собой его отношение к бессмертию человека.

Рассказ «Смерть Ивана Ильича» (1886), написанный уже после «Исповеди» и вдохновленный идеалами вновь обретенной писателем веры, завершает цепь уже знакомых нам рассуждений о смерти и бессмертии из более ранних произведений, не внося в религиозную философию Толстого ничего принципиально нового. Проживший пустую жизнь и долго мучившийся от безнадежной болезни герой рассказа в последние мгновения сумел преодолеть страх, увидев свет и испытав освобождение при переходе в вечность. Приобщившись любви, испытав жалость к сыну и жене, Иван Ильич пролезает сквозь черную дыру к свету:

«И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. Избавить их и самому избавиться от этих страданий. «Как хорошо и как просто, – подумал он. – А боль? – спросил он себя. – Ее куда? Ну-ка, где ты, боль?»»

Он стал прислушиваться.

«Да, вот она. Ну что ж, пускай боль».

«А смерть? Где она?»

Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было.

Вместо смерти был свет.

– Так вот что! – вдруг вслух проговорил он. – Какая радость!...

– Кончено! – сказал кто-то над ним.

Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. «Кончена смерть, – сказал он себе. – Ее нет больше».

Эта знаменитая сцена подготовлена и предвосхищена религиозным поиском Оленина, князя Андрея и Пьера Безухова, и без этого поиска она не могла бы возникнуть. Тот же самый пантеистический Бог и то же самое отсутствие личного бессмертия. А накануне самой смерти, уже в Астапове писатель продиктовал своей дочери Александре следующие слова: «Бог есть то неограниченное Все, чего человек осознает себя ограниченной частью». Как видим, позднее в творчестве Толстого становится понятным в свете раннего, и одно невозможно без другого.

«Живи, отыскивая Бога, и тогда не будет жизни без Бога. И сильнее, чем когда-нибудь, все осветилось во мне и вокруг меня, и свет этот уже не покидал меня», – пишет Толстой в «Исповеди»¹.

«Исповедь» заканчивается обретением веры, которая решительно изменила жизнь Толстого. Если коснуться сути этой новой веры, то можно нащупать еще одну параллель с Чосе-

¹ Толстой ЛН. Исповедь. С. 269.

ром, на самом деле подчеркивающую принципиальное отличие двух писателей. Иначе и быть не могло. Уж слишком далеки они друг от друга по времени. И тем не менее их обоих часто связывали с религиозным реформаторством.

Многие ученые прошлого усмотрели в произведениях Чосера влияние видного английского богослова второй половины XIV века Джона Уиклифа (ок. 1330–1384), основного идеолога Предреформации в Англии, и главы религиозного движения лоллардов, которые подхватили и распространили его идеи среди самых широких слоев общества. Уиклиф прославился своей жесткой и бескомпромиссной критикой католической церкви. Он учил, что власть дана людям непосредственно от Бога, и когда они согрешили, эта власть становится недействительной. Именно так, по его мнению, и произошло с католической церковью, и потому он требовал, чтобы церковь отказалась от своих богатств и вернулась к бедности апостольского века. Уиклиф с пылом нападал на погрязших в меркантильных интересах пап, кардиналов, монахов и так называемой нищенствующей братии. Очень важной для Уиклифа была идея предраспределения и церкви избранных, противостоящей римской курии. Он сомневался в истинности пресуществления святых даров и в действенности индивидуальной исповеди перед священником. Он также считал, что Библия должна быть переведена на английский язык, чтобы стать доступной каждому грамотному человеку, и особо подчеркивал важность проповеди слова Божья, ратуя за создание ордена бедных проповедников.

Католическая церковь не раз выступала против Уиклифа, но его влияние было настолько сильным, а его покровители при дворе столь влиятельными, что репрессии не коснулись его, и он спокойно умер. Зато лоллардов после его смерти начали жестоко преследовать, и многие из них были объявлены

еретиками, а некоторые и сгорели на костре инквизиции. Еретиком посмертно был объявлен и Уиклиф. В основном, однако, эти гонения развернулись уже в XV веке, когда и Чосера тоже не было в живых.

Главным покровителем Уиклифа был влиятельнейший вельможа Джон Гонт, младший сын Эдуарда III и отец будущего короля Генриха IV, который использовал идеи богослова в своих политических целях. Но Гонт был также и покровителем Чосера. Уиклифу симпатизировал и друг писателя Ральф Струуд, которому посвящена знаменитая поэма «Троил и Крессида». Да и сам Чосер если и не был знаком с Уиклифом лично (таких сведений до нас не дошло), то вполне мог слышать его проповеди в лондонских церквях, которые тот часто посещал, уча столичных прихожан с амвона. Чосер нигде не упоминает имени Уиклифа, но совершенно ясно, что идеи богослова были ему хорошо известны.

Однако можно ли говорить об их влиянии на творчество Чосера?

Начиная с XVI века и вплоть до последней трети XX столетия ученые, усмотрев в Чосере выразителя идеологии Предреформации, отвечали на этот вопрос утвердительно. И действительно, определенное сходство, казалось бы, на лицо. Достаточно вспомнить хотя бы сатирические портреты представителей католического духовенства в «Общем прологе» к «Кентерберийским рассказам», как будто бы наглядно подтверждающие в художественной форме то, о чем Уиклиф и его последователи говорили с амвона или писали в своих трудах. Это и дородный жизнелюб Монах с его страстью к охоте, модной одежде и неприятием излишней, по его мнению, строгости монашеского устава. Это и обаятельный брат Губерт, готовый ради «покаянных даров» отпустить любой грех. Это и

уродливый и корыстолюбивый Пристав церковного суда. Это и его близкий друг ловкий мошенник Продавец индульгенций. Это, наконец, и пытающаяся совместить духовные и куртуазные идеалы не в меру чувствительная Аббатиса. Всем им противостоит сельский Священник, который представляет собой образ некоего идеального пастыря. Он беден и не стремится к наживе; он добр и трудолюбив, а его жизнь и бескорыстное служение ближним являются наилучшим примером его пастве. Как точно подметили исследователи, если бы Уиклиф захотел изложить свой идеал священника в стихах, он вряд ли что-либо изменил в тексте Чосера¹. Недаром же в эпилоге к «Рассказу Юриста» трактирщик Гарри Бейли «по запаху» узнает в Священнике лолларда. Что, казалось бы, может быть больше?

Это, однако, не вся правда. Стоит вспомнить, с какой яростью почти все лолларды конца XIV века критиковали паломничества, видя в них лишь повод для пустых светских развлечений, чтобы понять, что, будь он лоллардом, Священник просто бы никогда не поехал в Кентербери к раке с мощами Томаса (Фомы) Беккета. Да и в устах трактирщика само слово «лоллард» звучит почти как ругательство.

Или еще один пример. Чосер очень интересовался близкими Уиклифу идеями предопределения, случая и судьбы, уделив им много места как в «Троиле и Крессиде», так и в «Рассказе Рыцаря». Но в «Рассказе Монастырского капеллана» поэт весело посмеялся над ними, сделав их предметом спора между ученым петухом и его любимой курочкой.

Что же касается наиболее радикальных сторон учения Уиклифа, таких, как критика папства, отрицание монашеского образа жизни, сомнения в пресуществлении святых даров

¹ *Hudson A.* The Premature Reformation: Wycliffite Texts and Lollard History, Oxford, 1988. P. 391.

(физическое естество хлеба и вина якобы остаются и после евхаристических молитв) и необходимости устной исповеди священнику, то мы не найдем и их следа в творчестве Чосера.

Католическую церковь и ее отдельных представителей критиковали задолго до лоллардов, о чем говорит само наличие жанра сословной сатиры, на который Чосер опирался, сочиняя «Общий пролог». Сама такая критика была общим местом интеллектуальной обстановки конца XIV века, в которую прекрасно вписываются «Кентерберийские рассказы». В целом же осторожному и осмотрительному Чосеру было не по пути с радикальными реформаторами, как бы к ним ни относились его друзья и покровители. Для Чосера авторитет католической церкви все еще оставался незыблемым, и потому он мог спокойно критиковать ее недостатки, не посягая на само ее существование. Тут Чосер полностью разделяет взгляды так называемых *pusilli fideles*, т. е., согласно принятой тогда классификации, светских людей, которые, в отличие от церковнослужителей, не считались совершенными (*perfecti*), но зато могли свободнее высказывать свое мнение по вопросам веры¹.

Если Чосер оказался чужд крайностям нарождавшегося тогда реформаторства, то Толстой в своем религиозном поиске, наоборот, довел эти крайности до максимального предела, по сути дела разрушив саму идеологию реформ. Ведь в своих писаниях он призывал не улучшить церковь, тем или иным образом реформируя ее, но вообще отверг ее, сочтя ее извращением истинного христианства, которое он открыл для себя незадолго до написания «Исповеди» и страстным проповедником которого он стал в поздний период своей жизни. На самом же деле это истинное христианство Толстого порвало

¹ *Watson N. Chaucer's Public Christianity // Religion and Literature, 37.2, (Summer 2005), p. 101.*

не только с церковью, но и вообще с христианством в привычном для всех смысле этого слова.

И здесь тоже, как и в случае с личным бессмертием, «Исповедь» отсылает нас к раннему Толстому, еще в 1855 году написавшему в дневнике: «Разговор о божестве и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта – основание новой религии, соответствующей развитию человечества, – религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле. Привести эту мысль в исполнение, я понимаю, что могут только поколения, сознательно работающие к этой цели. Одно поколение будет завещать эту мысль следующему, и когда-нибудь фанатизм или разум приведут ее в исполнение. Действовать сознательно к соединению людей религией, вот основание мысли, которая, надеюсь, увлечет меня» (5. III. 1855).

Мысль эта действительно очень сильно увлекла Толстого, который постоянно обращался к ней в поздней публицистике, развивая и уточняя свои взгляды по поводу новой религии. Но суть их в целом оставалась все той же. Критика традиционного церковного христианства, озвученная Толстым в статье «Что такое религия и в чем сущность ее?» (1902), является логическим продолжением записи из дневника 1855 года: «И действительно, никогда ни одна религия не проповедовала таких явно несогласных с разумом и с современными знаниями людей и таких безнравственных положений, как те, которые проповедует церковное христианство. Не говоря уже о всех нелепостях Ветхого Завета вроде сотворения света прежде солнца, сотворения мира 6000 лет тому назад, помещения всех животных в ковчег и о разных безнравственных

гадостях вроде предписания убийства детей и целых населения по приказанию Бога, не говоря и о том нелепом таинстве, про которое Вольтер еще говорил, что были и есть всякие нелепые религиозные учения, но никогда еще не было такого, в котором главный религиозный акт состоял бы в том, чтобы есть своего Бога, – что может быть бессмысленнее того, что богородица – и мать, и дева, что небо открылось и оттуда слышался голос, что Христос улетел на небо и сидит там где-то одесную отца, или что Бог один и три, и не три Бога, как Брами, Вишну и Шива, а один и вместе с тем три»¹.

Да, нужно сразу же признать во избежание всякого рода недоразумений, что Толстой, помимо церковных таинств, отвергает главные для христиан догматы троичности Бога и Боговоплощения Христа, остающегося для него всего лишь великим человеком, гениальным учителем нравственности, равно как и доктрину непорочного зачатия и учение о воскресении мертвых. Не принимает он и запечатленное в Евангелиях предание церкви о воскресении Христа и творимых Им чудесах. Метафизика и мистика христианства оказываются совершенно чужды Толстому. Для писателя не существует личного Бога иудео-христианского откровения. Толстой не зря ссылается на Вольтера, поскольку его собственная новая вера тесно связана с исканиями просветителей, деизмом и пантеизмом, и прежде всего Руссо и его «естественной религией», которая допускала единую веру для всех и свободное от обрядности служение Богу в сердце.

В поисках своего религиозного пути и своего Бога Толстой на самом деле сам отторгнул себя от церкви, что он, очевидно, прекрасно понимал. Как рассказывают биографы,

¹ Толстой ЛН. Избранные философские произведения. М., 1992. С. 25.

он воспринял знаменитое Определение Священного синода (1901 г.), по крайней мере, вначале внешне совершенно спокойно: узнав о нем из газет, он просто надел шапку и пошел на утреннюю прогулку. Однако никто, разумеется, не знает, что происходило в душе писателя тогда и после и почему все-таки, убежав в последний путь из Ясной Поляны, он отправился в цитадель православия Оптину Пустынь, а оттуда в Шамордино, где жила его сестра-монахиня. Здесь скрыта загадка, которую он унес в могилу.

За новую веру Толстого не раз убедительно критиковали видные церковные деятели, священнослужители (будущий митрополит Антоний Храповицкий, С.Н. Булгаков, еще до принятия сана, о. Александр Мень) и религиозные философы Серебряного века, типа Н.А. Бердяева, И.А. Ильина, Л.И. Шестова и Ф.А. Степуна. Все они указали на несовместимость этой новой веры с традиционным христианством. «Христианство было для него одним из учений, – писал, например, о. А. Мень, – ценность которого лишь в тех этических принципах, которые роднят его с другими религиями. Поэтому-то и личность Христа оказывалась в его глазах чем-то второстепенным»¹. А И.А. Ильин говорил о христианстве Толстого так: «Христианство становится у него моралью тотальной любви, а сама эта мораль – абсолютным критерием добра и зла, единственной опорой в разрешении социальных проблем»².

Великого реформатора, основателя новой религии, или второго Будды, из Толстого не вышло. Его немногочисленные последователи организовали нечто вроде секты, приземлив и

¹ Мень А. «Богословие» Льва Толстого и христианство // Лев Толстой. Четвероевангелие: Соединение и перевод четырех Евангелий. М., 2006. С. 755.

² Ильин И.А. Мировоззрение Льва Толстого // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 558.

исказив идеи учителя. Но Толстой велик другим. Как точно заметил С.Н. Булгаков, «Толстой есть религиозный искатель, который всецело поглощен интересами религии и заражает ими всех попадающих в сферу его влияния»¹.

В своих дневниках уже под конец жизни Толстой писал: «Всю ночь не спал. Сердце болит не переставая... Помогите, Отец! – Вчера шел и встретил 80-летнего Акима пашущим, Яремичеву бабу, у которой во дворе нет шубы и один кафтан, потом Марью, у которой муж замерз, и некому рожь свозить, и морит ребенка; и Трофим и Халявка, и муж, и жена, и дети их. А мы Бетховена разбираем. И молился, чтоб Он избавил меня от этой жизни. И опять молюсь, кричу от боли»².

Как всегда, Толстой абсолютно искренен. Этот непрерывный религиозный поиск и эта неумолкающая боль постоянно слышны со страниц его поздней публицистики. Накануне катастрофы, постигшей Россию в начале XX века, возможно предчувствуя ее, Толстой всеми своими силами, всем своим авторитетом великого писателя, признанного и почитаемого во всем мире, пытался разбудить заснувшую совесть людей, сказав им мучительную правду о них самих, разрушить их косность и равнодушие к религиозным вопросам, вернуть их к высокому идеалу евангельской нравственности, пусть и понятой им на свой лад. Жить без веры нельзя – громко зывал он. Названия его статей «Одумайтесь!» и «Не могу молчать» очень точно выражают суть его настроений в поздний период жизни. В том, что он не был услышан, заключена не только его личная трагедия, но и трагедия всего общества той поры.

¹ Булгаков С.Н. Л.Н. Толстой // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 292.

² Русские мыслители о Льве Толстом. С. 455.

И наконец, еще одна параллель между Чосером и Толстым, также выявляющая их кардинальное различие. Оба писателя очень интересовались Библией как словом Божиим, и оба пытались на свой лад осмыслить и перевести Священное Писание.

Ни одна книга в Средние века не пользовалась таким авторитетом, как Библия. Однако в Западной Европе она была доступна лишь немногим избранным. Дело заключалось не только в том, что понять ее могли лишь люди, владеющие латынью, т. е. относительно небольшая прослойка образованного населения. Большинство же европейских жителей судили о ней понаслышке, не понимая латинских церковных служб, где ее постоянно читали, и обычно составляя представление о ней по проповедям или, скажем, по мистериям, как это сделал чосеровский плотник в «Рассказе мельника», поверивший в наступление второго потопа. Дело было также и в недоступности самих библейских текстов, которые тогда специально переписывались на пергаменте и снабжались роскошными иллюстрациями. Такие книги часто составляли несколько объемистых томов, куда могли входить также перечень литургических чтений и разного рода предисловия и комментарии, в том числе и постраничные глоссы. Помимо церквей, монастырей и университетов, где готовили будущих священнослужителей, иметь их могли лишь самые богатые и влиятельные вельможи.

Однако в период позднего Средневековья, и в XIV веке в частности, ситуация существенно изменилась. С конца XIII века благодаря созданию очень тонких, почти прозрачных пергаментных листов и внедрению мелкого готического шрифта, придуманного изначально для глоссариев, стали появляться и однотомные издания Библии. Они стоили гораздо дешевле и были необходимы для нищенствующей братии и студентов в университетах. Но их также покупали и многие об-

разованные миряне. Скорее всего, у Чосера была именно такая Библия. Во второй половине XIV века стали продавать и одно-томные Библии несколько большего формата (фолио). Тогда же появились и очень популярные евангельские синопсисы, или гармонии, представлявшие собой свод евангельских текстов, а также сборники тематически подобранных библейских цитат и разного рода алфавитные конкордансы. Все они тоже были доступны, и Чосер, как считают исследователи, помимо текста самой латинской Библии, который он хорошо знал, как он знал и глоссарии, не раз пользовался этими источниками, сочиняя «Кентерберийские рассказы»¹.

В своих произведениях Чосер иногда цитировал библейские тексты по-латыни. Вспомним, например, *In principio* (В начале было Слово), пролог к четвертому Евангелию от Иоанна Богослова, который так сладко пел брат Губерт, или звучащую в прологе Продавца индульгенций строку из послания апостола Павла к Тимофею *Radix malorum est cupiditas* (Корень всех зол есть сребролюбие, 1 Тим. 6: 10). Но таких мест очень мало. В основном же Чосер цитирует Библию по-английски.

О том, чтобы сделать слово Божье доступным каждому грамотному англичанину, в XIV веке постоянно говорили Уиклиф и лолларды. По инициативе Уиклифа работа над таким переводом была начата еще при жизни богослова, но закончили ее его ученики около 1395 года, когда Чосер сочинил уже многие из историй, вошедших в «Кентерберийские рассказы», где он постоянно ссылается на Библию, давая множество прямых и косвенных цитат. Сравнение с тестом Библии Уиклифа показало, что поэт работал совершенно самостоятельно. Особенно много библейских цитат и парафразов в написанных прозой

¹ *Besserman L. Chaucer's Biblical Poetics*, Norman, 1988. P. 13.

«Рассказе о Мелибее» и «Рассказе священника», что объясняется ярко выраженным дидактическим характером этих произведений. Но библейские цитаты и парафразы есть и во всех остальных историях книги, даже самых веселых и далеких от дидактики, таких, например, как «Рассказ Монастырского капеллана» или «Рассказ Мельника», не говоря уже о религиозных историях вроде «Рассказа Аббатисы» или «Рассказа Второй монахини». Эти цитаты и парафразы, как правило, достаточно точны и выявляют хорошее знание самой Библии и ее комментариев. Впрочем, если это нужно по контексту, Чосер может и весело обыграть их или даже намеренно исказить, как в случае с Алисон из Бата или Продавцом Индульгенций, которые пользуются этими цитатами и парафразами в своих целях.

Что касается толкования Библии, то и здесь тоже Чосер занял самостоятельную позицию. Большинство интерпретаторов Библии той поры традиционно искали в ней четыре уровня понимания – буквальный, аллегорический, нравственный и анагогический. Однако Уиклиф и его последователи поставили под сомнение многие из таких толкований, которые подчас бывали крайне произвольными, призвав вернуться к тексту и уразуметь истинный смысл слова Божья. Тем не менее в предисловии к выполненному ими переводу существование этих четырех уровней все же допускалось.

Чосер, разумеется, не принимал никакого участия в этой научной полемике. Но зато в ней приняла участие его самая образованная героиня, Алисон из Бата, которая, полностью пренебрегая всякого рода духовными толкованиями, всячески старалась заземлить библейские тексты в собственных целях. Свой личный весьма богатый житейский опыт она смело противопоставила авторитетам. Защищая повторные браки, она восклицала:

Господь сказал: «Плодитесь, размножайтесь».
Вот этот текст вы как ни искажайте,
Но знаю, что зовет он нас к труду.

Наглядным образцом такого «труда» для нее служит царь Соломон, имевший в старости семьсот жен и триста наложниц. Тот факт, что эти жены склонили сердце Соломона «к другим богам» (3 Цар. 11: 4), ее несколько не беспокоит.

Подобные примеры легко умножить. Чосер смеется здесь и над неутомимой Алисон, и над принятыми толкованиями Библии, и над читателями одновременно. Его позиция в ученом споре, очевидно, близка лоллардам, но кто же станет придираться к Алисон, даже если за ней прячется автор?

В целом же библейские переводы и парафразы Чосера сыграли важную роль в истории английской литературы. Ведь сделанный по инициативе Уиклифа перевод был быстро запрещен, и английские читатели, не знающие латыни, вплоть до середины XVI века судили о Библии по таким переводам, какие сделал Чосер и другие писатели его времени. Иных источников у них просто не было.

Под влиянием найденной им новой веры Толстой, как и некогда Чосер, закономерным образом обратился к тщательному изучению Библии, а затем отважился сделать и собственный перевод Четвероевангелия. К работе над переводом, или, точнее сказать, к своей версии слова Божья, писатель готовился очень тщательно. Чтобы познакомиться с Библией в подлиннике, он специально в достаточно короткий срок изучил древние языки; стараясь быть во всеоружии, он прочитал также разного рода библейские комментарии и множество современных ему работ по библейской критике. Весь этот материал он оценил с позиций своей новой веры,

многое (в том числе весь Ветхий Завет) отвергнув, а многое переосмыслив.

Объясняя поставленную себе задачу, Толстой писал: «Вероучения разделились, а основа их одна; стало быть, в том, что лежит в основе всех вер, есть одна истина. Вот эту-то истину я и хочу узнать теперь. Истина веры должна находиться не в отдельных толкованиях откровения Христа, – тех самых толкованиях, которые разделили христиан на тысячи сект, а должна находиться в самом первом откровении самого Христа. Это самое первое откровение – слова самого Христа – находится в Евангелиях»¹.

Так возник сделанный Толстым свод, состоящий из отрывков всех четырех Евангелий, которые писатель перевел, отобрал и отредактировал в соответствии со своим представлением о христианстве, понимаемом им не как божественное откровение, не как историческое явление, но как учение, дающее «смысл жизни»². По мнению Толстого, это учение «было так высоко и дорого людям, что проповедника этого учения люди признали и признают Богом»³.

Далекий от ортодоксального православия Бердяев, размышляя о христианстве Толстого, неожиданно пришел к парадоксальному выводу: «Мироощущение и мирознание Льва Толстого вполне внехристианское и дохристианское во все периоды его жизни. Это нужно решительно сказать, не считаясь ни с какими утилитарными соображениями. Великий гений прежде всего требует, чтобы о нем была сказана правда по существу. Л. Толстой весь в Ветхом Завете, в язычестве, в Отчей Ипостаси. Религия Толстого – не новое христианство, это –

¹ Толстой ЛН. Четвероевангелие: Соединение и перевод четырех Евангелий. С. 6.

² Там же. С. 626.

³ Там же. С. 632.

ветхозаветная, дохристианская религия, предшествующая христианскому Откровению о личности, Откровению второй, Сыновней Ипостаси. Л. Толстому так чуждо самосознание личности, как могло быть чуждо лишь человеку дохристианской эпохи... Для Толстого существует не Христос, а лишь учение Христа, заповеди Христа... Лик Христа заслоняется для Л. Толстого чем-то безличным, стихийным, общим. Он слышит заповеди Христа и не слышит Самого Христа. Он не в силах понять, что единственно важен Сам Христос, что спасает лишь Его таинственная и близкая нам Личность. Ему чуждо, инородно христианское откровение о Личности Христа и о всякой личности. Он принимает христианство безлико, отвлеченно, без Христа, без всякого лика»¹.

Учитывая пантеистически окрашенную философию Толстого, можно спорить с формулировкой Бердяева о ветхозаветном мироощущении автора Четвероевангелия, но мысль философа о том, что для писателя существует не Христос-Богочеловек, а лишь учение Христа, заповеди Христа, кажется вполне точной. Раскрытию этого учения Толстой и подчинил свое Четвероевангелие. Признавая полное право Толстого на свободный религиозный поиск, хочется все-таки отметить, что, упразднив метафизическое и мистическое измерения христианства, писатель в своем Четвероевангелии сильно обеднил мысль оригинала. Вернее же сказать, он написал собственное Евангелие от Толстого, которое нужно судить по иным внецерковно-христианским критериям, нежели оригинал.

Людей, исповедующих традиционное христианство любой конфессии, может смутить как форма, так и суть Четвероевангелия. Стремясь сделать книгу доступной простым и необ-

¹ Бердяев Н.А. Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 366–368.

разованным людям, Толстой намеренно упростил и заземлил ее лексику, которая и без того была достаточно простой и доступной в оригинале, по крайней мере у синоптиков. Отсюда фразы вроде следующей: «Рождение Иисуса Христа вот как было: мать его Мария была обручена Иосифу. Но прежде чем они стали жить, как муж с женою, оказалась Мария брюхата». Такие примеры легко умножить.

В пылу полемики с официальной церковью писатель порой намеренно искажал оригинал, превратив, например, Божественный Логос, вторую Ипостась Троицы, в простое человеческое «разумение жизни», фарисеев – в православных, а саддукеев – в старообрядцев: «И православные и старообрядцы пришли тоже к Иоанну, но тайно. Он узнал их и сказал: вы, змеиная порода, или почували и вы, что не отбыть вам воли Божьей, так одумайтесь и перемените же свою веру». В отличие от Чосера, хотя и критиковавшего церковь, но прочно внедренного в ее лоно, Толстой окончательно и бесповоротно порвал с ней. В этом была не только его личная трагедия, но и трагедия самой церкви.

С.Н. Булгаков написал об этой трагедии так: «Но вместе с тем остается все-таки и нашей виной, нашим грехом, что мы не могли удержать в своей среде Толстого. Можем ли мы уверенно утверждать, что в нем проявился бы его антицерковный фанатизм, если бы вся церковная жизнь была иной? И если Толстого, мало разбирающегося в церковных вопросах, называют иногда истинным христианином, имея в виду его практические стремления, то это смешение понятий имеет свои основания. И потому не раздражение или озлобление, но покаяние и сознание всей своей виновности перед Церковью должно вызывать в нас то, что Толстой умер в отчуждении от Нее. Толстой оттолкнулся не только от Церкви, но

и от нецерковности нашей жизни, которой мы закрываем свет церковной истины»¹. Лучше, наверное, не скажешь.

Иисус Христос Четвероевангелия Толстого был не Бого-человеком и даже не человекобогом, но обычным человеком, открывшим людям непреложные нравственные истины, то самое учение, которое, по словам писателя, «дает жизнь». Такой Иисус Христос не воскресал после смерти и даже не творил никаких чудес. Он просто был великим проповедником и учил людей новому видению жизни. Подобный взгляд превратил Четвероевангелие в некий аналог несторианского апокрифа, где Христос изображен как великий учитель нравственности, который направил человечество на путь небывалого этического прогресса. Недаром же свою беседу с учениками на Тайной Вечере Христос у Толстого кончает следующими словами, обращенными к Богу: «Отче праведный! Мир тебя не познал, но я познал тебя, и они познали через меня. И я объяснил им, что ты такое. Ты то, чтобы любовь, которою ты полюбил меня, была бы в них. Я научил их познать это и любить тебя так, чтобы любовь твоя к ним от них возвращалась к тебе».

И здесь тоже со страниц своего произвольного толкования Четвероевангелия Толстой по-прежнему говорит о вере и любви. Это для него и есть «единое на потребу», все остальное для него не важно.

¹ Булгаков С.Н. Л.Н. Толстой // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 297–298.



ЛИЦЕМЕР И ЕГО ЖЕРТВА:
ТРАГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ СЮЖЕТА
(ОТ «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ»
К «СЕЛУ СТЕПАНЧИКОВУ»)

В «Романе о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мена (XIII век) аллегорический персонаж по имени Личина (в подлиннике Faux-Semblant – т. е. Притворщик, Лицемер) говорит:

В какие б я ни шел края, –
Одна задача у меня:
Всех ложным видом обмануть
И болтовней своей надуть.
Как кот Тибер мышей всех ловит, –
Личина всем обман готовит.
В одеждах разных я хожу,
Компаньи разные вожу,
И по вещам не догадаться,
Где буду ловко я скрываться...
Живу я с теми, кто творит
Не то, что людям говорит.

Хоть не откроет вам наряд,
Что это – лжец и супостат,
Будь то священник, мирянин,
Хоть женщина, а хоть мужчина, –
Живу с людьми любого чина...
Но трудно людям угадать,
В чем мне угодно их предать.
Не одного я погубил,
Но никому не виден был;
И погублю не одного,
Кто не заметит ничего.

(Перевод И.Б. Смирновой)

Возникшая в Средние века фигура хищника-лицемера, который прикрывает свою волчью сущность показной набожностью и фальшивым благочестием, обманывая окружающих и наживаясь за их счет, с тех пор много раз появлялась в художественной литературе. Ученые часто писали о наиболее знаменитых из подобных персонажей, разбирая характер каждого из них в отдельности. Однако отношения лицемера и его жертвы, как и сами жертвы хитрого обмана, реже привлекали к себе внимание исследователей. Попробуем посмотреть, как развивались эти отношения на примере некоторых широко известных произведений, начиная со Средних веков – от Чосера вплоть до Достоевского, который, оттолкнувшись от уже сложившейся к тому времени традиции, создал новую модель таких отношений.

Все, кто читал «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, наверняка запомнили весьма яркие образы выведенных там лицемеров. Как не раз отмечали критики, эти персонажи весьма многим обязаны Личине из «Романа о Розе» – недаром

же Чосер в молодости перевел весь роман целиком на среднеанглийский язык.

Однако в отличие от Личины персонажи Чосера, попав в пеструю и шумную компанию паломников, едущих к мощам Томаса Беккета, утратили аллегорическое измерение. У каждого из них своя броская индивидуальность, хотя в духе породившего их Средневековья они и являются еще как бы двумерными фигурами, близкими к типажам модной тогда сословной сатиры¹.

В «Общем прологе» к «Кентерберийским рассказам» являются два таких персонажа. Оба они принадлежат к церковному сословию. Первый из них – брат Губерт, который в переводе И.А. Кашкина назван «прятким Кармелитом». У Чосера же он просто Брат (Friar), т. е. монах, принадлежащий к странствующей братии, который, по ироническому мнению рассказчика, является лучшим представителем всех четырех орденов таких монахов (доминиканцев, францисканцев, кармелитов и августинианцев). В отличие от насельников монастырей основной задачей странствующей братии было активное служение миру, забота о бедных и проповедь. Их также называли нищенствующей братией, поскольку многие из них, не имея постоянного пристанища, были вынуждены просить милостыню, отдавая лишние деньги в казну ордена.

Если в XIII веке нищенствующие братья, подчинив себе ряд университетов, сыграли важную роль в интеллектуальной жизни Европы, то к концу XIV века, когда Чосер писал свою книгу, эти монашеские ордена пришли в упадок. Почти все братья тогда на деле, хоть и не на словах, оставили бескорыстное служение ближнему, увлеклись мирскими заботами и

¹ *Mann J.* Chaucer and Medieval Estates Satire. Cambridge, 1973.

стали мишенью для резкой критики. В Англии их, в частности, разоблачали Уиклиф, Ленгленд и Гауэр. То же самое, хоть и на свой иронический лад, делает и Чосер.

Изображенный в «Общем прологе» брат Губерт – человек легкий в обращении и очень общительный. С сильными мира сего и их женами он, конечно же, на дружеской ноге. Брат носит дорогое платье и держит себя с достоинством, но, когда нужно, может быть вкрадчивым и услужливым. Губерт – хороший музыкант: он прекрасно играет на разных музыкальных инструментах и поет популярные тогда баллады. Очевидно, трудно не поддаться его обаянию.

Но это обаяние «работает» исключительно в его собственную пользу, и он с помощью вкрадчивого красноречия может выманить деньги даже у самых бедных:

Так сладко пел он «In principio»
Вдове разутой, что рука ее
Последнюю полушку отдавала,
Хотя б она с семьею голодала.
(Здесь и далее перевод И.А. Кашкина)

Главное в жизни Брата – деньги. Ради «покаянных даров» он с легкостью отпустит любой грех состоятельных прихожан. А когда денег нет, то увольте – веселый и общительный Губерт, тут же забыв об обетах своего ордена, не станет лишним раз беспокоить себя:

Возиться с разной вшивой беднотою?
Того они ни капельки не стоят:
Заботы много, а доходов мало.

Однако, если характер хищного и лицемерного брата Губерта совершенно ясен из строк «Общего пролога», то жертвы его обмана здесь лишь названы, но не представлены.

Иное дело написанный в жанре фавлю «Рассказ Пристава церковного суда», где на сцену выведен другой нищенствующий монах, брат Джон, который лицемерием и жадностью ничуть не уступает Губерту. И ведет он себя точно так же. Зайдя очередной раз в дом богатого крестьянина Томаса, где его всегда радушно принимали, брат сразу же начинает свои поучения. Его несколько не смущает, что Томас тяжело болен и не может даже встать с постели, чтобы приветствовать гостя. Заказав у жены Томаса обильный и изысканный обед, брат Джон тут же заводит разговор о благе монашеского поста и воздержания. Лихо перетолковывая Нагорную проповедь Христа в свою пользу, он утверждает, что нищие духом – это, разумеется, монахи. Но все блестящее красноречие брата Джона направлено только к одной цели – выманить у Томаса деньги:

Я не хочу обманывать и льстить,
Молитву даром хочешь получить,
Но Бог вещал, вещал стократы,
Что труженик своей достоин платы.

Речь брата Джона льется плавно и дальше с большим числом назидательных примеров, с тем же красноречием и в конечном счете с той же корыстной целью. Однако Томаса не так-то легко одурачить. Постепенно его терпение истощается, и он обещает Джону дар, беря с него клятву, что он донесет его до своей обители и там разделит его со своими двенадцатью братьями поровну. Джон охотно дает клятву. И тогда Томас

приказывает ему поискать подарок с завещаньем «в сокровенном месте». Брат Джон повинуется:

Под ягодицы руку он просунул
И получил в ладонь горячий вздох.

Таким образом, потенциальная жертва перехитрила ловкого лицемера. Брат Джон посрамлен по комическим законам фаблио. Данное им обещание сведено к абсурду, а его елейное красноречие, сила его ученого слова проповедника-пройдохи нашли отклик лишь в виде пустого и гнусного звука и запаха.

Второй жулик-лицемер, появляющийся на страницах «Общего пролога» – Продавец индульгенций. В задачи торговца индульгенциями, т. е. особыми грамотами об отпущении грехов, входила как их продажа, так и торговля мощами. Он также имел право проповедовать. Всем этим и занимается чосеровский герой. Судя по тому, что он поет в церкви во время евхаристического канона, а после проповедует, у него есть духовный сан, хотя неизвестно, какой именно.

Чосер не оставляет читателям никакого сомнения в том, что перед ними ловкий мошенник, равного которому нет во всей Англии. У него в запасе, помимо сумки, полной индульгенций, есть еще и «подлинная» вуаль Богородицы, и кусок паруса с корабля апостола Павла, и сосуд со свиными костями, которые он, дурача простых людей, выдает за мощи святых. Неудивительно, что за день этот «благородный священнослужитель» (*noble ecclesiaste*) зарабатывает больше денег, чем обычный священник за два месяца.

Еще ближе читатели знакомятся с Продавцом в знаменитом Прологе к его рассказу, написанном в так называемой «исповедальной» форме, обнажающей мысли героя. Здесь Прода-

вец индульгенций откровенно делится секретами своей профессии – виртуозное красноречие и ловкие трюки помогают ему безнаказанно дурачить людей и наживаться на их легковерии, продавая фальшивые мощи и индульгенции, в искупительную силу которых он сам не верит. Продавец – великолепный мастер своего дела, и сила его слова такова, что бедная вдова охотно несет ему последние деньги, оставляя своих детей голодными. Но Продавца это нисколько не заботит. Главное для него – заработать побольше денег:

Вы спросите, зачем морочу люд?

Ответствую: затем, чтобы стяжать.

Подобные откровения походят на монологи Порока из многочисленных моралите или на рассуждения рядящейся в монашеские одежды Личины из «Романа о Розе». Сам же Продавец, как считают ученые, напоминает химеры, гротескные существа на карнизах готических соборов, или чудовищ и грешников, изображенных на полях некоторых средневековых часословов и псалтирей¹. Он часть низовой культуры Средних веков, того завораживающего воображение мира низкого и уродливого, inferнального мира гротеска и зла, который потом проник в живопись Босха и Брейгеля.

Неудивительно, что после подобных откровений Продавцу индульгенций не удастся одурачить едущих вместе с ним паломников, и они отказываются от его товара. Однако, судя по его блестяще написанному рассказу, выдержанному в форме назидательного примера, не будь в книге «исповедального» пролога Продавца, многие из паломников, наверное, не устоя-

¹ *Howard DR. The Idea of the Canterbury Tales. Berkley; Los Angeles; London, 1976. P. 341.*

ли бы перед его красноречием и вполне могли бы стать жертвами его обмана.

Если отношения лицемера и его жертвы, как и сами жертвы, не очень сильно занимают Чосера, то у Шекспира в его «мрачной» комедии, а точнее сказать, трагикомедии «Мера за меру» (1604) они выступают на передний план. Это одна из сложнейших пьес Шекспира, породившая, подобно незадолго до нее написанному «Гамлету», множество противоречивых толкований.

Хорошо известно, что Шекспир заимствовал название пьесы из Нагорной проповеди Христа, где сказано: «Какою мерою мерите, такую и вам будут мерить» (Мф. 7: 2). Взятое вне евангельского контекста всей проповеди в целом, это изречение как будто бы отсылает нас к ветхозаветному *lex talionis*, т. е. закону равномерного воздаяния – «око за око» (Исх. 21: 24), что постоянно обыгрывается по ходу развития сюжета. Однако несколько ранее в той же Нагорной проповеди, содержащей подробное изложение нравственного учения Христа, Он безоговорочно отверг этот закон (Мф. 5: 38–39). Да и сам ближайший контекст цитированной Шекспиром фразы заставляет прочесть ее в ином свете: «Не судите, да не судимы будете. Ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какую мерою мерите, такую и вам будут мерить. И что смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревно в твоём глазе не чувствуешь? Или, как скажешь брату твоему: дай, я выну сучок из глаза твоего, а вот в твоём глазе бревно? Лицемер! Вынь прежде бревно из твоего глаза, и тогда увидишь, как вынуть сучок из глаза брата твоего» (Мф. 7: 1–6). Как видим, речь здесь идет о праведном суде ближнего, таящем в себе постоянный соблазн впасть в лицемерие. А это, в свою очередь, отсылает нас к другому знаменитому новозаветному

изречению: «Ибо суд без милости не оказавшему милости; милость превозносится над судом» (Иак. 2: 13). Соответственно, тема суда и милости, мертвящей буквы и животворящего духа закона – главная в этой насыщенной евангельскими цитатами и реминисценциями пьесе Шекспира.

Согласно сюжету трагикомедии, герцог Винченцио, верховный правитель католической Вены, решив восстановить действие «упущенных им из виду» по мягкости душевной законов, передает правление своему наместнику графу Анджело с тем, чтобы тот вершил более строгий суд, а сам тайно скрывается под видом странствующего монаха, чтобы со стороны увидеть, как пройдет эксперимент. Характеризуя Анджело, герцог говорит:

Граф Анджело и строг и безупречен,
 Почти не признается он, что в жилах
 Кровь у него течет и что ему
 От голода приятней все же хлеб,
 Чем камень. Но когда достигнет власти –
 Как знать? Увидим, как себя явит
 Тот, кто безгрешным кажется на вид.
 (I, 3; здесь и далее перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник)

Анджело, получив в руки «и смерть и милость в Вене», решает действовать согласно строгой букве закона в его ветхозаветном сугубо юридическом понимании. Суров закон, но он закон, а милости здесь не может быть никакого места! По крайней мере, на словах Анджело не делает исключения и для самого себя. Приговорив благородного дворянина Клавдио, свою первую жертву, к смертной казни за разврат, Анджело заявляет:

...скорей скажите,
Что если я, судья его, свершу
Такое преступленье, пусть тогда
Мой приговор послужит образцом:
Меня приговорите к смерти!
Без жалости!

(II, 1)

Столь категоричное заявление в скором времени обернется против него самого. Оно станет ловушкой, куда и попадет Анджело. И тут ему воздастся «мерой за меру» в его узко юридическом толковании закона. Ведь Анджело плохо знает себя и игнорирует хорошо знакомые тогда каждому школьнику слова апостола Павла о том, что «законом никто не оправдывается пред Богом» (Гал. 3: 11).

Изабелла, сестра приговоренного к смерти Клавдио, приходит к Анджело просить о милости к брату. Анджело неумолим, но речи готовящейся принять монашеский постриг девушки и ее красота неожиданно пробуждают в его дотоле столь холодном сердце неодолимую страсть. И вот он уже забыл о своем долге беспристрастного судьи и предлагает Изабелле пощадить брата в обмен на ночь любви, на самом деле вовсе не собираясь отменять казни. На возражения Изабеллы о греховности подобного поступка он лицемерно заявляет:

При чем душа тут? Вынужденный грех
Сочтется – не причтется.

(II, 4)

А в ответ на угрозы девушки, что она прилюдно обличит его, Анджело цинично говорит, что ей никто не поверит, добавляя при этом:

Красоту свою
Отдай на волю мне. Иначе он
Не просто кончит жизнь на плахе,
Но в страшных пытках будет умирать
Из-за упрямства твоего. Ответ
Ты дашь мне завтра. Иль, клянусь я страстью,
Во мне кипящей, я сумею стать
Тираном! Говори все, что захочешь,
Но ложь моя – знай это наперед –
Над правдою твоею верх возьмет.
(Там же)

Так лицемер, сняв маску, превращается в тирана, а действие достигает трагического накала.

В принявшем трагический оборот конфликте пьесы Анджело противостоят его жертвы – Клавдио и Изабелла. Собственно говоря, проступок Клавдио по елизаветинским меркам не считался таким уж тяжким. Юноша вступил в связь со своей невестой Джульеттой до свадьбы по взаимной любви и был готов жениться на ней в любое время, сделав законно-рожденным ребенка, которого ждет его любимая. Разумеется, добрачные отношения между женихом и невестой не одобрялись церковью, но они никак не заслуживали столь строгого наказания. А между тем Клавдио приговорен к смертной казни, тогда как циничный сводник Помпей отпущен тем же судом (правда, без участия Анджело) на свободу.

Только начавший жить юный Клавдио подавлен безжалостным приговором. Он совсем не готов к смерти, все в нем восстает против нее, и потому, когда Изабелла рассказывает ему о низкой сделке, предложенной ей Анджело, он даже просит сестру купить ему жизнь ценой позора:

Но умереть... уйти – куда, не знаешь...
Лежать и гнить в недвижности холодной...
Чтоб то, что было теплым и живым,
Вдруг превратилось в ком сырой земли...

Милая сестра!

Дай, дай мне жить! Грех во спасенье брата
Природа не сочтет за преступленье,
А в добродетель обратит!

(III, 1)

Так Клавдио, позабыв обо всем на свете, в пылу парализовавшего его разум и волю страха в отчаянии повторяет те же доводы, которые ранее уже привел коварный Анджело. Явно, что юноша зашел в тупик.

В тупик попадает и Изабелла, вторая жертва Анджело. Стремящаяся к аскетическим подвигам монашеской жизни, она парадоксальным образом поначалу близка к законнической позиции своего мучителя. Встретив Анджело в первый раз, она говорит ему:

Есть грех... Он больших всех мне ненавистен.
Строжайшей кары больше всех достоин.
Я за него не стала бы просить –
И вот должна просить... и не должна бы...
Но борются во мне мое желанье
И не желанье...

О! справедлив закон,
Но строг.

(II, 2)

Логика, по сути дела, та же, что и у Анджело. В Изабелле борются чувства чести, традиционно считавшейся главной добродетелью женщины, и любви к брату, но честь все-таки оказывается важнее для нее. Вполне понятно, что при такой двойственности ее просьба к Анджело сделать исключение для брата, явив милость, остается без ответа, своей горячностью лишь разжигая страсть непреклонного судьбы к невинной и беззащитной девушке.

А потом в тюрьме в ответ на мольбы брата спасти его жизнь, согласившись на сделку с Анджело, она в ярости кричит:

О зверь!

О низкий трус, бесчестный, жалкий трус!

Моим грехом ты хочешь жизнь купить?

Не хуже ль это, чем кровосмешенье?..

Умри! Погибни! Знай, что если б только

Мне поклониться стоило б, чтоб гибель

Твою предотвратить, – не наклонюсь!

Я тысячи молитв твердить готова,

Чтоб умер ты. Но чтоб спасти тебя –

Ни слова не скажу я!

(III, 1)

Отказ Изабеллы пойти на сделку понятен и, вероятно, с позиций елизаветинской этики даже справедлив. Ведь не может же Изабелла вести себя как Сонечка Мармеладова. Но ее ярость по отношению к брату, которого она теперь уже сама осуждает на смерть, вновь заставляет вспомнить не знающего милосердия Анджело. Дальше, казалось бы, идти уже некуда. Трагический накал пьесы достиг своего предела.

Однако «Мера за меру» – все-таки не трагедия, а трагикомедия, где должен быть счастливый финал. И тут в действие вступает переодетый монахом Герцог, который и распутывает все туго завязанные узлы сюжета.

Критики прошлого столетия не раз сравнивали Герцога с Богом¹. Нам все же ближе взгляд тех исследователей, которые видят в Герцоге правителя и воспитателя, в чем-то напоминающего идеал совмещавшего в себе светскую и духовную власть короля, каким его видел недавно вступивший на престол Иаков I², хотя плоды этого правления и воспитания в пьесе и могут вызвать ряд вопросов.

Представившись братом Людовиком, Герцог в знаменитом монологе учит Клавдио не бояться смерти. В своих рассуждениях переодетый монах опирается на очень популярные тогда трактаты об *ars moriendi*, т. е. об умении достойно встретить смерть, каких в то время печаталось довольно большое количество. Все их подчас весьма сложные построения обычно отталкивались от слов апостола Павла: «Ибо живущие по плоти о плотском и помышляют, а живущие по духу – о духовном. Помышления плотские суть смерть, а помышления духовные – жизнь и мир; потому что плотские помышления суть вражда против Бога; ибо закону Божию не покоряются, да и не могут. Посему живущие по плоти Богу угодить не могут» (Рим 8: 5–8). Поучая Клавдио, Герцог говорит:

¹ См. например: *Knight W.G. Measure for measure and the Gospels // The Wheel of Fire. L., 1949. P. 73-96*; или: *Battenhouse R. Measure for Measure and Atonement// PMLA, 1946. N 41. P. 1029–1059.*

² См. об этом: *Lever J.W. Introduction // Shakespeare W. Measure for Measure. L; N.Y., 1988. P. XLVII-L.*

Готовься к смерти, а тогда и смерть
 И жизнь – чтоб ни было – приятней будет.
 А жизни вот как должен ты сказать:
 «Тебя утратив, я утрачу то,
 Что ценят лишь глупцы. Ты – вздох пустой,
 Подвластный всем воздушным переменам,
 Которые твое жилище могут
 Разрушить вмиг. Ты только шут для смерти,
 Ты от нее бежишь, а попадаешь
 Ей прямо в руки. Ты не благородна:
 Все то, что делает тебя приятной, –
 Плод низких чувств!
 (III, 1)

В монологе Герцога явно усилена светская сторона рассуждения за счет духовной¹, но именно такие слова оказывают должное воздействие на юношу. Отвечая переодетому монаху, он неожиданно для себя вторит евангелисту Матфею: «Сберегший душу [жизнь]² свою потеряет ее, а потерявший душу [жизнь] свою ради Меня сбережет ее» (10: 39). Клавдио же говорит:

Благодарю смиренно. Я все понял...
 В стремленье к смерти нахожу я жизнь,
 Ища же смерти – жизнь обрящу. Пусть же
 Приходит смерть!
 (Там же)

¹ Ibid. P. IXXXVII.

² Здесь хорошо известная игра слов. Употребленное в греческом подлиннике слово ψυχή означало жизненная сила, жизнь, душа и потому на английский язык часто переводилось не как soul (душа), но как life (жизнь). Ср. также другое место из Евангелия от Матфея: «Ибо кто хочет душу [жизнь] свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу [жизнь] свою ради Меня, тот обретет ее. Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?» (16:25–26)

Как видим, страх побежден, и юноша обрел духовное мужество. Правда, в разговоре с сестрой Клавдио на время теряет его, но потом под влиянием того же «брата Людовика» вновь находит, помирившись с Изабеллой в ожидании казни, которую его воспитателю в дальнейшем удастся предотвратить. По распоряжению Герцога, направившего «хитрость против зла» (III, 2), наместнику вместо отрубленной головы Клавдио пошлют голову умершего в тюрьме в тот же день пирата.

Что же касается Изабеллы, второй жертвы произвола Анджело, то здесь Герцог, продолжив ту же игру, прибег к хорошо известному по многочисленным фаблио трюку с подменной в постели. Вместо Изабеллы на ночное свидание с наместником идет Марианна, бывшая невеста Анджело, которую он бросил, когда она лишилась денег. Она все еще любит его и потому согласна подменить Изабеллу. Такой взятый из фаблио поворот сюжета резко снижает трагический накал пьесы и в то же время возвращает нас к ее названию. Вступив в связь со своей невестой (пусть и бывшей), Анджело совершает тот же проступок, что и Клавдио, а следовательно, по его собственным узко юридическим меркам достоин того же наказания. «Какою мерой мерите, такую и вам будет мерить».

Свою задачу воспитателя Герцог завершает в финальной сцене суда. Коварство и лицемерие Анджело теперь раскрыты. Наместнику ничего больше не остается, как признать свою вину. Обращаясь к Герцогу, он говорит:

Государь!

Не длите же позора моего.

Примите за допрос мое признание:

Судите и приговорите к смерти.

Вот милость, о которой я прошу.

(V, 1)

Вопреки публичному покаянию, позиция Анджело на самом деле осталась той же самой, сугубо юридической. Он лишь просит наказать его по закону, а милость для него равна суровому суду. Вряд ли его сердце сумело измениться.

Иное дело Изабелла. Не зная, что ее брат жив, она понимает, что «милость превозносится над судом», и являет истинное милосердие, когда вслед за Марианной просит Герцога простить Анджело. Сердце девушки растаяло, и милосердие победило законничество. Игра Герцога в этой сюжетной линии блестяще удалась. Духовный рост героини налицо, и процесс ее воспитания закончен. Герцогу в образе монаха здесь больше нечего делать. Вместе с тем просьба-заступничество Изабеллы готовит благополучный финал. Тиран-лицемер разоблачен и более ни для кого не опасен, а его жертвы пожинают плоды своей победы.

Пьеса завершается сразу четырьмя свадьбами, устроенными по приказу Герцога. Однако лишь одна из них может быть названа по-настоящему счастливой. Это свадьба Клавдио и Джульетты, к которой они стремились еще до начала пьесы, хотя и отложили ее из-за боязни лишиться приданого невесты. Клавдио теперь женится и без этого приданого. Остальные же браки могут вызвать сомнение. Женильба развязного болтуна Луцио на «гулящей девке», некогда соблазненной им и родившей от него ребенка, для него «хуже смерти, порки, виселицы» (V, 1). Это в первую очередь «кара» за «хулу на государя». Да и Анджело уже давно не любит Марианну и вряд ли будет с ней счастлив, но вынужден подчиниться. Этим браком он искупает ночь любви, проведенную с неузнанной им девушкой, и восстанавливает ее поправленную честь. На предложение Герцога выйти за него замуж Изабелла, еще столь недавно стремившаяся принять монашеский постриг, отвечает полным молчани-

ем. Современные режиссеры по-разному трактуют это молчание, видя в нем то неизбежное при данных обстоятельствах подчинение воле Герцога, то стремление восстановить честь, на которую благодаря домогательствам Анджело могло пасть подозрение, то возмущенный отказ от предложения правителя Вены, то проснувшееся чувство. Шекспир оставляет нам все эти возможности интерпретации, не ставя точек над *i*. Сам же вопрос о действиях Герцога, в приказном порядке устроившего всеобщего счастья, в финале пьесы остается открытым. Очевидно, что «вывихнутое» время, ощущение кризиса ценностей и зыбкости бытия, столь характерные для послегамлетовского периода творчества Шекспира, наложили свой отпечаток на эту кончающуюся свадьбами пьесу драматурга.

В первой редакции знаменитая комедия Мольера, изображавшая лицемера, чье имя стало нарицательным, так и называлась «Тартюф, или Лицемер» (*Le Tartuffe, ou L'hypocrite*) (1664). Современное название пьесы «Тартюф, или Обманщик» (*Le Tartuffe, ou L'imposteur*) появилось позже в следующих редакциях, из которых до нас дошла лишь третья, в конце концов, после долгой борьбы, разрешенная к печати (1669). Рассказывая об этой борьбе, Мольер в авторском предисловии писал: «Вот комедия, о которой много шумели, которую долгое время преследовали; и люди, которые в ней выведены, ясно показали, что во Франции они погуманнее всех тех, кого я до сих пор выводил. Маркизы, Модницы, Рогоносцы и Врачи кротко сносили, что их представляют, и делали вид, будто написанные с них портреты забавляют их не меньше, чем остальных; но Лицемеры насмешек не потерпели; они сразу же всполошились и нашли невероятным, что я осмелился изобразить их ужимки и пожелал опорочить ремесло, которым промышляет

столько почтенных людей. Такого преступления они не могли мне простить; и все они с ужасающей яростью ополчились на мою комедию»¹.

Действительно, образ главного героя пьесы получился настолько ярким и убедительным, настолько жизненным и правдоподобным, что тут же начался поиск его прототипов. Их находили как в среде членов Общества Святых Даров, тайно действовавших тогда в Париже и потихоньку следивших за «неблагочестивыми», с их точки зрения, домами, так и среди иезуитов или янсенистов. Назывались и конкретные имена тех или иных влиятельных особ. Но это был поиск в ложном направлении, который не принес, да и, наверное, не мог принести никаких реальных результатов. Ведь Мольер, следуя эстетике классицизма, создал собирательный образ, сатирический тип хищника-лицемера, одновременно плута и ханжи. Само имя героя комедии Тартюф восходит к старофранцузскому слову *truffe* или *truffle*, что и означает плутня или обман. Отсюда, видимо, и то название пьесы, под которым мы и знаем ее сегодня.

По сюжету комедии обедневший дворянин Тартюф хитростью проникает в дом состоятельного буржуа Оргона и полностью подчиняет себе самого Оргона и его мать госпожу Пернель. Они почитают Тартюфа за святого, а его авторитет настолько непререкаем для них, что они во всем готовы следовать его наставлениям, считая, что его устами глаголет само небо. Воспитавшая детей Оргона после смерти его первой жены нянька Дорина, которую трудно провести, весьма трезво оценивает поведение своего хозяина:

¹ *Мольер*. Собр. соч: В 4 т. / Под ред. А.А. Смирнова и С.С. Мокульского. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 359.

Но только он совсем как будто одурел
С тех пор, как в голову ему Тартюф засел;
Тот для него – что брат, милее всех на свете,
Стократ любезнее, чем мать, жена и дети.
Он учинил его наперсником своим,
Во всех делах он им руководим;
Его лелеет он, целует, и едва ли
Такими ласками красавиц увивали..
Он, словом, бредит им; Тартюф – герой, кумир;
Его достоинствам дивиться должен мир;
Его малейшие деяния – чудесны,
И что ни скажет он, есть приговор небесный.
А тот, увидевши такого простеца,
Его своей игрой морочит без конца;
Святоша отыскал вседневный ключ наживы
И нас готовится учить, пока мы живы.

(I, 2; здесь и далее перевод М.Л. Лозинского)

Дело доходит до того, что Оргон выгоняет из дома собственного сына Дамиса, якобы оклеветавшего Тартюфа, и решает выдать замуж за приживала уже просватанную за другого дочь Марианну, доверив ловкому пройдохе владение всем своим имуществом. Обращаясь к Тартюфу в порыве благоговейного обожания, Оргон восклицает:

Но мало этого: я не страшусь молвы
И не хочу других наследников, чем вы.
И я сегодня же, притом без промедленья,
Снабжу вас дарственной на все мои именья.
Правдивый, честный друг, мной избранный в зятя,
Мне ближе, чем жена, и сын, и вся семья.

(III, 7)

Только Эльмире, жене Оргона, удается открыть ему глаза. Прибегая к чисто фарсовому трюку, столь характерному для театра Мольера, она прячет мужа под стол. Из этого укрытия Оргон и слышит, как почитаемый им за святого «правдивый, честный друг» пытается наставить ему рога, обольщая его жену. На возражения Эльмиры о том, что их может покарать небо, Тартюф, лишь недавно скорбевший, что пожилая уже Дорина носит слишком открытое платье, которое внушает «пагубные волнения», теперь лицемерно отвечает:

Ах, то, сударыня, пустые опасенья!
Я знаю верный путь, чтоб устранить сомненья.
Есть запрещенные утехи, это да;
Но с небом человек устроится всегда;
Для разных случаев имеются приемы,
Чтоб нашей совести растягивать объемы
И обезвреживать поступок несвятой
Благих намерений безгрешной чистотой.
Я эти способы охотно вам открою;
Вы только дайте мне руководить собою.
Не бойтесь ничего, доверьтесь мне вполне:
За все в ответе я, и этот грех на мне.

(IV, 5)

А потом раскрывает подходящий для данного случая способ «растянуть объем совести»:

Итак, я говорю, вы смущены напрасно:
Здесь вы ограждены молчанием моим,
А зло бывает там, где мы о нем шумим;
Кто вводит мир в соблазн, конечно, согрешает,
Но кто грешит в тиши, греха не совершает.

(Там же)

Услышав подобные речи собственными ушами, Оргон наконец-то понимает, с кем имеет дело. Он тут же указывает Тартюфу на дверь. Но поздно. Ведь хитрый ханжа уже сам согласно дарственной Оргона является хозяином всего имущества своей жертвы, и теперь он в свою очередь приказывает Оргону и его семье убираться на улицу. К тому же хищный пройдоха завладел и ларцом с компрометирующими Оргона документами, которые он быстренько и передал куда следует, чтобы посадить своего благодетеля в тюрьму.

Выхода, казалось бы, нет никакого, и Тартюф может праздновать победу. Но Мольер все же писал комедию и потому подарил зрителям похожий на сказку счастливый финал. Неожиданно в действие вмешивается сам король Людовик XIV. В отличие от Герцога из «Меры за меру» действия «короля-солнца» не могут вызвать и тени сомнений. Он вершит высшее правосудие, отправляя Тартюфа в тюрьму, прощая Оргона за его былые заслуги и возвращая ему его имущество. Таким почти сказочным образом зло в комедии все-таки наказано, коварный лицемер повержен, а его жертвы восстановлены в своих правах. К иному результату вмешательство короля в пьесе, предназначенной к постановке при его собственном дворе, привести и не могло, хотя столь неожиданно благополучный финал комедии и мог оставить у зрителей горьковатый привкус.

Сатира Мольера получилась настолько острой и емкой, что все ханжи и лицемеры, появлявшиеся в литературе в более позднее время, невольно соотносились с образом Тартюфа. Однако ученые до сих пор ведут спор о том, каков адрес этой сатиры или, иными словами, насколько радикальными были выпады Мольера против религии в этой комедии и можно ли считать ее автора завзятым атеистом. Ведь именно так

думал некий Пьер Руле, доктор богословия из Сорбонны, откликнувшийся на первую постановку «Тартюфа» специальным памфлетом, где он назвал Мольера «демоном в телесной оболочке». Безбожником-атеистом почитал драматурга и видный католический писатель XX века Франсуа Мориак, не говоря уже о наших советских литературоведах, даже таких образованных, как С.С. Мокульский, которые в соответствии с тенденциями времени ставили этот атеизм в заслугу писателю.

Нам представляется, однако, что подобные взгляды нуждаются в существенном уточнении. В зрелые годы жизни, когда и был написан «Тартюф», Мольер был близок к позиции христианского стоицизма, смягченного и просветленного неистребимой любовью к жизни. Создавая комедию, драматург вмещался в не умолкавший на протяжении всего XVII века спор об истинной вере и ее искажении. (Его отголоски слышны и у Милтона, и у Расина.) Мольер подошел к этому вопросу по-своему.

Вера для Тартюфа – это маска, скрывающая его истинную природу плута и хищника. Однако Тартюф при всей своей изворотливости может все-таки одурачить лишь Оргона и его мать, а все остальные члены его семьи видят его насквозь и прекрасно понимают, что вся его демагогия не имеет ничего общего с истинной верой. Наоборот, она лишь искажает ее. Сразу же понимают это и зрители.

Весьма важно, что гениальный актер-комик и великий реформатор сцены Мольер, который всегда писал пьесы и ставил спектакли в расчете на свою творческую индивидуальность, играл в этом спектакле вовсе не Тартюфа, хотя прекрасно мог бы справиться с этой ролью. Мольер играл Оргона, и это нам говорит об очень многом. Видимо, он считал Оргона не менее, а, быть может, и более важным персонажем, чем Тартюф. Ведь

Оргон по-своему даже опаснее, чем Тартюф, ибо его вера – это слепая вера фанатика, позволяющая ему безнаказанно тиранировать своих ближних. Это уже не вера-маска, но вера-мания, не столько скрывающая, сколько искажающая природу человека. Понятие природы, и в том числе человеческой природы, очень важно для Мольера. Он взирает на нее с доброй и мудрой улыбкой, видя ее благотворную силу, но не обожествляя ее и понимая в духе философии XVII века, что она нуждается в руководстве разума.

Симпатии Мольера в «Тартюфе» целиком на стороне резонера Клеанта, проповедующего доктрину именно такой здоровой и благой природы (*la juste nature*). Отстаивая свой идеал «истового праведника», Клеант говорит о таких людях:

При всех достоинствах они не хвастуны,
И в чванстве их никто не обвинит, конечно;
Их благочестие терпимо, человечно;
Они своим судом не судят наших дел,
Блюдя смирению положенный предел,
И, гордые слова оставив лицемерам,
Нас научают жить делами и примером.
Душа их не кипит пред кажущимся злом,
Они всегда склонны найти добро в другом.
(III, 6)

Еще большую симпатию у драматурга вызывает нянька Дорина, устами которой глаголет чуждая всякому лицемерию народная крестьянская мудрость. У нее острый язык и доброе любящее сердце. Ее не обманешь, и она прекрасно знает, что нужно для счастья всех ставших для нее родными членов семьи Оргона.

Разумеется, ни доктрина здоровой и благой природы, ни крестьянская мудрость, накопленная поколениями тружеников, не отрицает веры в Бога, но истинную веру и Клеант, и Дорина проверяют этими критериями, и все, что им не соответствует, рассматривается как ее искажение. Именно такова вера Тартюфа, и такова вера Оргона. В обоих случаях это своего рода болезнь, отклонение от нормы, которые и достойны осмеяния.

Генри Филдинг в своем лучшем романе «История Тома Джонса, найденыша» (1749), как и большинство других английских романистов эпохи Просвещения (Дефо, Свифт, Ричардсон), провел своеобразный эксперимент над природой человека. Чтобы понять суть взглядов писателя, разбросанных в виде рассеянных в тексте отдельных замечаний автора в его многочисленных отступлениях, но также и воплощенных в поведении героев книги, нужно внимательно вдуматься в то, что происходит в романе.

«Том Джонс» – один из самых сложных и вместе с тем самых совершенных по композиции произведений в истории английской литературы. Здесь все очень точно продумано и все взаимосвязано, все «работает», подобно столь популярным тогда часовым механизмам с их множеством колесиков, которые заставляли часы играть заданную мелодию в нужное время, а фигурки – двигаться под эту мелодию. Все эти колесики сюжета соотнесены друг с другом настолько точно, что многие даже упрекали Филдинга в слишком большой механистичности, заданности, запрограммированности сюжета. Так, мол, в жизни не бывает. Такой упрек, возможно, имел бы основания, если бы писатель не ввел в книгу условной фигуры рассказчика, от лица которого ведется повествование и который

комментирует все события. Фигура рассказчика создала необходимую дистанцию между событиями и читателем. Она помогла читателю поверить в реальность происходящего в романе и наполнила книгу неповторимой авторской иронией, дав возможность Филдингу высказать свои взгляды не только по поводу происходящего, но и на природу человека вообще, а заодно и поразмыслить об искусстве романиста как творца жанра, который тогда только креп и набирал силы.

По сути дела, в этом романе-опыте над человеческой природой каждый из основных персонажей книги, оставаясь самоценным и ярким характером, в то же время воплощал определенное видение мира, определенную философскую позицию, а замысел автора постепенно прояснялся по мере столкновения этих персонажей и их позиций.

Среди этих персонажей есть свой лицемер и есть его жертвы. Лицемер здесь – Блайфил, племянник и наследник благородного сквайра Олверти, который из милосердия пригрел подкидыша Тома Джонса и воспитал его вместе с Блайфилом, даже не подозревая, что Том – единоутробный брат Блайфила. Но Блайфил знает эту тайну и вовсе не намерен делиться с братом, тоже имеющим право на наследство. Свои интересы хищника, свой волчий эгоизм Блайфил прикрывает благочестивым ханжеством. Размышляя по поводу этого порока, Филдинг писал: «Вероломный друг – самый опасный враг, и я смело скажу, что лицемеры обесславили религию и добродетель больше, чем остроумные хулители и безбожники. Больше того: если добродетель и религия, в их чистом виде, справедливо называются скрепами гражданского общества и являются действительно благословеннейшими дарами, то, отравленные и оскверненные обманом, притворством и лицемерием, они сделались его злейшими проклятиями и

толкали людей на самые черные преступления по отношению к их ближним»¹.

Однако, изобразив Блайфила, Филдинг вывел на осмеяние не только определенный тип человека, как сделал Мольер в «Тартюфе», но и наделил этот персонаж соответствующими его поведению философскими взглядами. Позиция Блайфила совершенно очевидно восходит к учению Томаса Гоббса, который еще в XVII веке высказал мысль о том, что «человек человеку волк», ибо в обществе кипит непримиримая «война всех против всех», где постоянно сталкиваются эгоистические интересы людей. По словам Гоббса, человек «является более хищным и жестоким зверем, чем волки, медведи и змеи»², ибо ради своей выгоды он готов на все. Именно так и ведет себя Блайфил. Он без всякого зазрения совести предаёт своего брата Тома, организуя его изгнание по ложному доносу из поместья Олверти, а затем и подстраивая его заключение в тюрьму в Лондоне и даже грозящую ему казнь. И все ради наследства, ради денег. Такую позицию Филдинг, безусловно, осуждает, как становится ясно не только из иронических комментариев рассказчика, но и по ходу сюжета, когда в конце романа Блайфил получает вполне заслуженное им наказание.

Том Джонс, главная жертва своего брата Блайфила, – по характеру полная ему противоположность. Он юноша открытый, бесхитростный и неспособный на притворство. У него очень доброе сердце, и он всегда готов прийти на помощь нуждающимся, поделившись с ними всем, что имеет сам. Объясняя мистеру Олверти, почему он продал лошадь, подаренную ему его благодетелем, Том говорит: «Ах, сэръ!.. Ваш несчастный полевой сторож погибает со своей семьей от голода и холода с тех

¹ Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. М., 1973. С. 108.

² Гоббс Т. Избранные произведения: В 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 234.

пор, как вы его прогнали. Для меня было невыносимо видеть этих бедняг, раздетых, без куска хлеба...»¹ Вместе с тем Том – человек порывистый и страстный, в нем играет юная кровь, и потому чувство у него часто побеждает разум, что в первую очередь вредит ему самому. Но врожденная доброта никогда не покидает его. Именно поэтому Том попадает в во все ловушки, расставленные ему Блайфилом, даже не подозревая, откуда исходит опасность.

Другой жертвой Блайфила является сам благородный сквайр Олверти, который тоже попадает во все ловушки племянника. Имя сквайра по-английски читается как Allworthy, т. е. Вседостойный. Действительно, Олверти наделен всевозможными достоинствами, и прежде всего высокими и бескомпромиссными моральными принципами, которые он всецело подчинил разуму, часто в ущерб сердцу. Опираясь на эти высокие принципы, Олверти постоянно впадает в заблуждения то по отношению своей сестры, то мнимых родителей найденныша, то, наконец, самого Тома, и эти ошибки очень дорого обходятся юному герою.

Обе жертвы Блайфила в чем-то схожи, хотя и противоположны по своим недостаткам. Если Том слишком полагается на чувства, недооценивая силу столь важного для просветителей разума, то Олверти, наоборот, слишком доверяет разуму, забыв о чувстве.

Идеал писателя в этой книге, написанной в жанре популярного в XVIII веке романа воспитания, который проследживает историю взросления молодого героя, предполагает равновесие между чувством и разумом, где разум управляет сердцем. Именно так и случается с Томом, который, пройдя

¹ Филдинг Г. История Тома Джонса, найденныша. С. 120.

череду жизненных испытаний, повзрослел и стал достойным любимой им девушки Софьи (мудрости), соединившись с ней в браке. Их счастливая семейная жизнь и реализует на практике хрупкую просветительскую утопию Филдинга, гармонично сочетающую разум и чувство. Разумеется, для таких, как Блайфил, здесь нет и не может быть места. Коварный лицемер разоблачен и изгнан из родного поместья, но все же наказан не слишком уж строго – доброе сердце Тома и прирожденная добродота Олверти, осознавшего свои ошибки, не могут допустить суровой кары. Отныне Блайфил живет отдельно, но Олверти назначил ему неплохое содержание, а Том добавил и свои средства. Так что теперь, накопив денег, Блайфил может даже баллотироваться в парламент, где таким демагогам, возможно, и самое место. Кто знает, может быть, там он в конце концов и найдет свою судьбу. Но это уже совсем другая история, которую Филдинг не стал писать.

Чарльз Диккенс очень любил Филдинга и многому у него научился, особенно в молодости. Диккенс тоже писал романы воспитания, обычно рассказывающие о жизни молодого человека, начиная с его детства и вплоть до счастливой женитьбы. («Большие ожидания» – явное исключение из этого правила, особенно первый вариант книги, где Пип и Эстела навсегда теряли друг друга.)

В жанре романа воспитания написана и «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (1849–1850). Сам писатель так отзывался об этом романе: «Из всех моих книг я больше всего люблю эту. Мне легко поверят, если я скажу, что отношусь как нежный отец ко всем детям моей фантазии и что никто и никогда не любил эту семью, как люблю ее я. Но есть один ребенок, который мне особенно дорог, и, подобно мно-

гим нежным отцам, я лелею его в глубочайших тайниках моего сердца. Его имя – «Дэвид Копперфилд»¹.

Но как сильно отличается «Дэвид Копперфилд» от написанного за сто лет до него «Тома Джонса». Здесь нет скрепляющей повествование фигуры рассказчика, и даже нет, как в сочиненных ранее романах Диккенса, всеведущего автора, комментирующего происходящее. Возможно, не без влияния «Джейн Эйр» (1847) Шарлоты Бронте «Дэвид Копперфилд» написан от первого лица. В отличие от других романов воспитания, вышедших из-под пера Диккенса, это не просто история молодого человека, вступающего в жизнь, но и «портрет художника в молодости», поскольку главный герой в конце повествования становится, подобно автору, известным писателем. По форме роман представляет собой воспоминания, которые всплывают в голове Дэвида, и этим книга Диккенса предвосхищает эпопею «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. (Известный английский писатель прошлого века Энгус Уилсон считал даже, что «с художественной точки зрения» «Дэвид Копперфилд» равен роману Пруста – «настолько бережно и легко распутывается ткань воспоминаний, настолько она осязаема»².) Кроме того, это еще и полуавтобиографический роман. (Может быть, поэтому он был так близок автору и столь любим им.) Сочиняя книгу, Диккенс обратился к эпизодам своего детства и юности – работа на фабрике ваксы, визиты к сидящему в долговой тюрьме отцу и т. д. Однако все это почти до неузнаваемости преобразовано фантазией писателя, которого в Англии принято называть Неповторимым (The Inimitable).

¹ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 15. С. 6. В дальнейшем приводятся цитаты из этого издания.

² Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. М., 1975. С. 220.

Все герои романа, за возможным исключением мистера Микобера, отчасти напоминающего веселого и беззаботного отца писателя, за долги которого расплачивался его сын, равно как и самого героя, подобно молодому Диккенсу работавшего журналистом, а потом ставшего писателем, являются плодом воображения автора. А сколько здесь характеров, которые вошли в золотой фонд английской словесности. Это и только что названный прекраснодушный и велеречивый мистер Микобер, чья голова полна разных фантастических проектов, из которых он не может осуществить ни одного. (По его поводу Сомерсет Моэм сказал: «Если Фальстаф – самый великий комический характер в литературе, то мистер Микобер занимает следующее по порядку место»¹.) Это и «добрая фея» с упрямым характером – бабушка героя мисс Бетси Тротвуд. Это и живущий при ней блаженный чудак мистер Дик. Это и отчим Дэвида жестокосердный мистер Мэрдстоун и его не менее жестокосердная сестра, своим поведением воплощающие неприемлемую для Диккенса кальвинистскую доктрину. Это и неотразимо обаятельный и вместе с тем глубоко безнравственный и эгоистичный старший друг героя Джеймс Стирфорт, который, по мнению исследователей, предвосхитил Ставрогина. Это и мисс Роза Дартл, судя по намекам, разбросанным в тексте, соблазненная и брошенная Стирфортом, одновременно любящая и ненавидящая его. Мастерство Диккенса таково, что все они, словно живые, предстают перед нами на страницах романа.

В этой галерее хищный лицемер Урия Хип, готовый на любые преступления ради своих корыстных целей, занимает особое место. Если зло, которое интересовало Диккенса в

¹ Моэм У.С. Искусство слова. М., 1989. С. 206.

данном романе не столько как социальная, сколько как нравственная и метафизическая категория, в образе Стирфорта наделено по-байронически притягательным ореолом, то в образе Урии Хипа оно сразу же проецируется на неприглядную внешность этого персонажа. При первом знакомстве Дэвид замечает, что его лицо «походило на лицо мертвеца... его коротко подстриженные волосы напоминали жнивье; бровей у него почти не было, ресниц не было вовсе, а карие глаза с красноватым оттенком, казалось, были совсем лишены век, и, помню, я задал себе вопрос, как это он может спать»¹. И дальше: «Возвратившись домой, я увидел, как Урия Хип запирает контору. Чувствуя дружеское расположение ко всем и каждому, я сказал ему несколько слов и на прощание протянул руку. Ох, какая это была липкая рука! Рука призрака – и на ощупь и на взгляд! Потом я тер свою руку, чтобы ее согреть и стереть его прикосновение! Это была такая противная рука, что, вернувшись в свою комнату, я все еще ощущал ее, влажную и холодную»².

Урия – это имя, взятое из Ветхого Завета. Подобные библейские имена были распространены среди пуритан, чья жесткая кальвинистская доктрина в XIX веке часто ассоциировалась с мрачными учением о предопределении, разного рода запретами и показной набожностью. Но с понятным так пуританством Урия связан лишь лицемерной маской показного смирения и самоуничужения, которую он обычно носит на своем лице. На самом же деле Хип – скорее одержимый бурлящей ненавистью романтический злодей, быть может, не столь страшный, как inferнальный, как бы сошедший со страниц готической прозы карлик Квилп из «Лавки древностей» (1840–1841), но все же весьма опасный.

¹ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим. С. 262.

² Там же. С. 269.

Хитрым обманом Урия втерся в доверие к адвокату Уикфилду, а затем, систематически спаивая его, получил доверенность на ведение дел, взял власть в свои руки и попытался разорить своего благодетеля, подделав счета, а заодно разорить и других людей, которые полагались на Уикфилда как на доверенного, в том числе и бабушку Дэвида. Эти планы вполне могли бы осуществиться, если бы не вмешательство неожиданно проявившего недюжинное мужество Микобера, служившего секретарем Урии и оказавшегося в курсе его грязных махинаций.

Трэдлс, друг Дэвида, так характеризует поведение Хипа: «Но если вы проследите, Копперфилд, его путь, вы убедитесь, что деньги никогда не отвратят такого человека от зла. Он воплощенное лицемерие и к любой цели будет идти кривой дорогой. Это его единственное вознаграждение за то, что внешне он вынужден себя обуздывать. К любой цели он ползет, пресмыкаясь, и каждое препятствие кажется ему огромным. Потому он и ненавидит всякого, кто, без какого бы то ни было злого умысла, оказывается между ним и его целью. И в любой момент, даже без малейшего на то основания, может избрать еще более кривой путь»¹.

В момент разоблачения Урия, сбросив маску, открывает свое истинное лицо. Дэвид вспоминает: «Я знал, что раболепие его фальшиво, а все его поведение – гнусное притворство, но все же до того момента, когда с него слетела маска, я не представлял себе в полной мере, насколько он лицемерен. Быстрота, с которой он сбросил ее, почувствовав, что она для него бесполезна, злоба, наглость и ненависть, которые в нем обнаружили, скрытая радость от содеянного им зла – даже теперь, когда он метался в поисках выхода из тупика, не зная,

¹ Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. Т. 15. С. 397.

как от нас отделаться, – все это, правда, соответствовало моему мнению о нем, но в первый момент поразило даже меня, который так давно его знал и питал к нему искреннее отвращение»¹.

Диккенс не был бы Диккенсом, если бы зло в его романе выиграло «битву жизни». Г.К. Честертон, один из лучших знатоков творчества Неповторимого, сказал, что писателю было присуще особое «литературное гостеприимство»². По меткому определению Честертона, Диккенс обращался со своими героями подобно гостеприимному хозяину, который усаживает их у теплого камина и кормит вкусным обедом, стремясь к тому, чтобы они чувствовали себя как дома. Возможно, как считает критик, не во всех случаях такое «гостеприимство» оказалось художественно убедительным. Но за ним всегда стояла твердая, по сути дела, религиозная вера писателя в ценность жизни и в обязательную победу добра и добродетели, его стремление воздать достойным уже здесь, в этом мире.

В викторианской идиллии, которой обычно заканчиваются романы Диккенса, злу просто нет места. Романтическая утопия семейного очага, добрых чувств, тихой радости и спокойствия, которая воцаряется здесь после разного рода поворотов судьбы, порой весьма трагических, просто не совместима со злом. Так происходит и в «Дэвиде Копперфилде», где герои, пострадавшие от происков Урии Хипа, в конце концов находят свое счастье. Их материальное благополучие восстановлено, а их душам Урия повредить не смог и даже не пытался. Такой задачи он себе просто не ставил. Самого же Хипа Дэвид, ставший известным писателем, под конец неожиданно встречает во время визита в тюрьму, где тот отбывает пожизненное заключение за очередную серию грязных афер.

¹ Там же. С. 363.

² *Chesterton G.K.* Charles Dickens. L., 2007. P. 133.

И в тюрьме Урия остается тем же самым, что и прежде – лицемерным и полным бурлящей в нем ненависти. Таким образом, зло изгнано из пределов идиллии, изолировано, но не побеждено. В других обличьях оно снова появится в романах Диккенса, написанных после «Дэвида Копперфилда».

Вслед за Диккенсом к теме лицемера и его жертвы обратился Ф.М. Достоевский, посвятив их отношениям свой ранний, на наш взгляд, несправедливо мало оцененный критикой роман «Село Степанчиково и его обитатели» (1859). Писатель работал над книгой долго и упорно и считал ее лучшим из всего созданного им к тому времени. «Тут положил я мою душу, мою плоть и кровь»¹, – писал Достоевский брату по поводу «Села Степанчикова». Писатель не лукавил – так оно и было в действительности. Этот роман, безусловно имеющий большую и вполне самостоятельную художественную ценность, в то же время предвосхитил более поздние и более известные творения Достоевского, явившись важным этапом становления его новых, начавших постепенно формироваться на картине и в ссылке взглядов, которые окончательно определились позже, в момент создания его романов-трагедий.

Достоевский, по-видимому, не плохо знал сложившуюся к тому времени литературную традицию изображения лицемера и его жертвы. Из всех книг, упомянутых в данной статье, он, скорее всего, не читал лишь «Кентерберийские рассказы» Чосера. Связь же «Села Степанчикова» с Мольером и Диккенсом уже давно стала объектом пристального внимания исследователей². Нас, однако, интересуют не столько элементы сход-

¹ Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1. С. 326.

² См., например: Алексеев М.П. О драматургических опытах Достоевского // Творчество Достоевского: Сб. Одесса, 1921, – где рассмотрена связь романа

ства романа Достоевского с книгами его предшественников, вопросы заимствования и литературного влияния, сколько, наоборот, выделяющееся на фоне этого сходства своеобразие «Села Степанчикова», или, иными словами, оригинальность и новаторство русского писателя в трактовке уже знакомой темы и знакомых характеров.

В центре романа Достоевского два героя. Это, с одной стороны, живущий в поместье «Степанчиково» со своей семьей отставной полковник Егор Ильич Ростанев. А с другой, – хитрый и зловещий Фома Фомич Опискин, «приживальщик из хлеба», который взял полную власть в доме Ростанева. Жертва и лицемер.

Автор ведет повествование от лица Сергея Александровича, племянника Ростанева, который заменил молодому человеку отца. Прервав занятия в Петербурге, Сергей по просьбе дяди приезжает к нему в гости и становится невольным свидетелем происходящих там событий. Такой рассказчик, единственный из всех персонажей романа, хотя и не остается вне разразившегося в семье Ростанева скандала, все же может судить о семейной драме дяди более или менее объективно.

Заинтересовавшись Фомой Опискиным, рассказчик выяснил, что в прошлом тот где-то когда-то служил и пострадал, несомненно, «за правду». Фома пробовал добиться славы на литературном поприще, но, как свидетельствует его «говорящая» фамилия, писал плохо, был человеком совершенно невежественным и никакой славы, конечно же, не добился. Кончилось тем, что генерал Крахоткин, второй муж матери Роста-

Достоевского с «Тартюфом». См. также: *Катарский И.М.* Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966; *Lary N.M.* Dostoevsky and Dickens. A Study of Literary Influence. L. and Boston, 1973; *Mac Pike L.* Dostoevsky's Dickens. A study of Literary Influence. Totowa-New Jersey, 1981.

нева, взял Фому к себе в дом из милости как «приживальщика» и постоянно всячески издевался над ним, держа его при себе в качестве шута. Зато на дамской половине дома Фома сумел отыграться. Там все, начиная с генеральши, матери Ростанева, почитали его за святого и безоговорочно во всем доверяли ему. Генеральша, в частности, «не надыхала на него, слышала его ушами, смотрела его глазами»¹. После смерти генерала она, взяв с собой приживалок, мосек и, разумеется, Опискина, переехала на жительство в поместье к сыну.

Сергей Александрович, знакомя читателей с Фомой, так говорит о нем: «Представьте себе человечка, самого ничтожного, самого малодушного, выкидыша из общества, никому не нужного, совершенно бесполезного, совершенно гаденького, но необъятно самолюбивого и вдобавок не одаренного решительно ничем, чем бы мог он хоть сколько-нибудь оправдать свое болезненно раздраженное самолюбие. Предупреждаю заранее: Фома Фомич есть олицетворение самолюбия самого безграничного, но вместе с тем самолюбия особенного, именно: случающегося при самом полном ничтожестве, и, как обыкновенно бывает в таком случае, самолюбия оскорбленного, подавленного тяжкими прежними неудачами, загноившегося давно-давно, и с тех пор выдавливающего из себя зависть и яд при каждой встрече, при каждой чужой удаче. Нечего и говорить, что все это приправлено самую безобразною обидчивостью, самую сумасшедшею мнительностью»².

А затем, пытаясь объяснить, как Опискин сумел превратиться в тирана в семье дяди, рассказчик продолжает: «Теперь представьте же себе, что может сделаться из Фомы, во всю

¹ *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 2. С. 422. В дальнейшем цитаты из романа даются по этому изданию.

² Там же. С. 423.

жизнь угнетенного и забитого и даже, может быть, и в самом деле битого, из Фомы втайне сластолюбивого и самолюбивого, из Фомы – огорченного литератора, из Фомы – шута из настоящего хлеба, из Фомы в душе деспота, несмотря на все предыдущее ничтожество и бессилие, из Фомы-хвастуна, а при удаче нахала, из этого Фомы, вдруг попавшего в честь и в славу, возлелеянного и захваленного благодаря идиотке-покровительнице и оболыщенному, на все согласному покровителю, в дом которого он попал, наконец, после долгих странствований? ...Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет. Фому угнетали – и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать; над ним ломались – и он сам стал над другими ломаться. Он был шугом, и тотчас ощутил потребность завести и своих шутов. Хвастался он до нелепости, ломался до невозможности, требовал птичьего молока, тиранствовал без меры...»¹

После знаменитой статьи Ю.Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь: к теории пародии»² многие исследователи стали видеть в образе Фомы Опискина скрытый и достаточно злой шарж на Гоголя. Думается, что это вряд ли соответствует истине. Действительно, в ряде сентенций Фомы в романе слышно эхо высказываний Гоголя из «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847). Как продемонстрировал Ю.Н. Тынянов, тирады Фомы перед уходом из усадьбы Ростанева воспроизводят отдельные моменты из статьи Гоголя «Русский помещик», включенной в «Выбранные места», а рассуждения Опискина о литературе пародируют другую помещенную там же статью – «Предметы для лирического поэта». И наконец, крик души Фомы: «О, не ставьте мне монумента!.. В сердцах своих воз-

¹ *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. Т. 2. С. 425–426.

² См.: *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

двигните мне монумент...» читается как явная аллюзия на слова Гоголя из той же книги: «Завещаю не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина не достойном. Кому же из близких моих я был действительно дорог, тот воздвигнет мне памятник иначе: воздвигнет он его в самом себе...»¹

Заметим, однако, что «Выбранные места» – книга, вызвавшая разочарование не одного Достоевского, но и многих современников. После того как она вышла из печати, ее критиковали столь разные по взглядам люди, как В.Г. Белинский и С.Т. Аксаков, отец Матфей (Константиновский) и епископ Игнатий (Брянчанинов). Возможно, правы те исследователи, которые увидели в этих пародийных репликах Фомы своеобразное прощание писателя с идеалами молодости, которая прошла под знаком увлечения Гоголем, Белинским и натуральной школой с ее социальным детерминизмом и взглядом на героя как на «продукт среды»². Социальная проблематика, безусловно, остается и в более позднем творчестве Достоевского в качестве важной составляющей его прозы. Но на передний план теперь выходит нравственно-психологическая и религиозно-метафизическая проблематика. Начало этого сложного процесса переоценки ценностей очевидно в «Селе Степанчикове». Однако «Выбранные места» – это далеко не весь Гоголь. Да и Гоголь-публицист хотя и тесно связан с Гоголем-художником, но вовсе не равнозначен ему. И если Достоевский и пародировал некоторые пассажи из «Выбранных мест», то Гоголь-художник остался с ним на всю жизнь и в его сатире, и в его

¹ *Гоголь Н.В.* Полное собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 219.

² *Седов А.Ф.* Культурный образец как средство создания образа-персонажа в романе Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Литературное произведение и культурный контекст. Балашов, 2002. С. 106–114.

фантастике, и теме маленького человека, и теме поруганной красоты, и во многом, многом другом, что требует отдельного и обстоятельного разговора.

Да и сложный, новаторский по замыслу образ Фомы никак не уместается в прокрустово ложе простого шаржа на кого бы то ни было. В связи с этим хочется поспорить и еще с одним расхожим представлением, бытующим в критике. Согласно ему, Фома Опискин – «русский Тартюф». Думается, что дело обстоит не так просто. Между Фомой Фомичом и его литературными предшественниками есть важное отличие. Все они, за исключением Анджело из «Меры за меру», желали получить материальные блага, презренный желтый металл. У Фомы другие интересы, потому он и отказывается от денег, предложенных Ростаневым. Главное для Фомы – это власть, которая важнее всяких денег. Анджело у Шекспира также получил власть, но он к ней вовсе не стремился и не смог выдержать ее искуса. Фома же, наоборот, этой власти упорно добивался и ни за что не согласился бы ее потерять. Власть деспота-самодура, поработившего окружающих, для него – слаще любых денег. Собственно говоря, человеку, имеющему такую власть, деньги и не нужны – у него и так будет все, что можно за них купить. А кроме того, будет и постоянная возможность тешить свое «давно-давно загноившееся самолюбие». Фома – бездарный писатель, но, получив власть, он может больше, чем просто сочинять книги; он может сочинять судьбы покорившихся ему людей. Для человека, подобного ему, нет и не может быть большего наслаждения.

Егор Ильич Ростанев, главная жертва Фомы Опискина, – человек открытый и простодушный. «Наружности он был богатырской, – пишет его племянник, – высокий и стройный, с румяными щеками, с белыми, как слоновою костью, зубами, с

длинным темно-русый усом, с голосом громким, звонким и с откровенным, раскатистым смехом»¹. «Мало того, что дядя был добр до крайности – это был человек утонченной деликатности, несмотря на несколько грубую наружность, высочайшего благородства, мужества испытанного. Я смело говорю «мужества»: он не остановился бы перед обязанностью, перед долгом и в этом случае не побоялся бы никаких преград. Душою он был чист как ребенок. Это был действительно ребенок в сорок лет, экспансивный в высшей степени, всегда веселый, предполагавший всех людей ангелами, обвинявший себя в чужих недостатках и преувеличивавший добрые качества других до крайности, даже предполагавший их там, где их и быть не могло. Это был один из тех благороднейших и целомудренных сердцем людей, которые даже стыдятся предположить в другом человеке дурное, торопливо наряжают своих ближних во все добродетели, радуются чужому успеху, живут таким образом постоянно в идеальном мире, а при неудачах прежде всего обвиняют себя. Жертвовать собою интересам других – их призвание. Иной бы назвал его и малодушным, и бесхарактерным, и слабым. Конечно, он был слаб и даже уж слишком мягок характером, но не от недостатка твердости, а из боязни оскорбить, поступить жестоко, из излишнего уважения к другим и к человеку вообще. Впрочем, бесхарактерен и малодушен он был единственно, когда дело шло о его собственных выгодах, которыми он пренебрегал в высшей степени, за что всю жизнь подвергался насмешкам, и даже нередко от тех, для кого жертвовал этими выгодами... Нечего и говорить, что он готов был подчиниться всякому благородному влиянию. Мало того, ловкий подлец мог совершенно им овладеть и даже

¹ *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. Т. 2. С. 414–415.

сманить на дурное дело, разумеется, замаскировав это дурное дело в благородное. Дядя чрезвычайно легко верялся другим и в этом случае был далеко не без ошибок. Когда же, после многих страданий он решался, наконец, увериться, что обманувший его человек бесчестен, то прежде всего обвинял себя, а нередко и одного себя»¹.

Как видим, Сергей Александрович, беззаветно преданный своему дяде, рисует нам образ почти идеального героя, человека в высшей степени доброго и благородного, совершенно бескорыстного и по-детски наивного и чистого. Недаром же его так любят его дети, их воспитательница юная Настенька, да и, по сути дела, все окружающие, за исключением Фомы, полностью подчинившейся тирану-самодуру генеральши и ее приживалок. Интересно, что великий актер и реформатор сцены рубежа XIX–XX веков К.С. Станиславский, подобно Мольеру до него, тоже играл в инсценировке «Села Степанчикова» не лицемера, но жертву, полковника Ростанева, изображая его как «гения доброго сердца» и не видя в нем недостатков. Станиславский писал по этому поводу: «Когда мне говорили, что он наивный, недалекий человек, что он суетится зря, я этого не находил. По-моему, все, что волнует дядюшку, чрезвычайно важно с точки зрения человеческого благородства»².

Станиславский не был единственным, кто так прочел этот образ. Некоторые исследователи даже увидели в Ростаневе первый эскиз «положительно прекрасного человека», которого Достоевский впоследствии пытался изобразить на примере князя Мышкина, Алеша Карамазова и старца Зосимы. По моему мнению, подобное представление о Ростаневе нуждается в уточнении.

¹ Там же. С 426–427.

² *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 138.

Если сравнить полковника с князем Мышкиным, то сразу же бросится в глаза общая для них обоих доброта, благородство и по-детски наивный взгляд на мир с разлитым в нем злом. Обретя семейное счастье в конце романа, Ростанев с наивным прекраснодушием вопрошает: «Господи! Почему это зол человек? почему и я так часто бываю зол, когда так хорошо, так прекрасно быть добрым?»¹ В его устах это чисто риторический вопрос, и ответа на него у полковника нет никакого. Однако именно впервые поставленный здесь писателем вопрос о природе зла отныне станет предметом его пристального раздумья на протяжении всего последующего творчества².

Тем не менее сходство между Ростаневым и князем Мышкиным, на наш взгляд, скрывает, отодвигая на второй план, различие этих двух характеров. В полковнике нет присущего князю отблеска небесного света, который манит к себе, но не спасает живущих «во тьме и сени смертной» героев «Идиота». Христианское начало, столь важное для Мышкина, а тем более для Алеши Карамазова и старца Зосимы, в образе полковника выражено весьма слабо. Да, Ростанев – смиренный и самоотверженный человек, всегда готовый пожертвовать собой ради счастья и спокойствия ближних. Но он, скорее, «естественный христианин», или даже, может быть, один из тех благочестивых язычников, о которых апостол Павел писал: «Они показывают, что дело закона у них написано в сердцах, о чем свидетельствует совесть их и мысли их» (Рим. 2: 15). Такие люди, не соотносящие свое поведение с Нагорной проповедью и далекие от догматических и мистических аспектов христианства,

¹ *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. Т. 2. С. 628.

² *Михеева О.В.* Своеобразие характера полковника Ростанева в романе Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Жанр и стиль литературного произведения. Йошкар-Ола, 1994. С. 27.

но носящие закон Христов в своем сердце, порой бывают в нравственном отношении много выше некоторых христиан, трубящих о своей вере на каждом углу. Видимо, таков Ростанев. Однако, как показал Достоевский, подобная позиция таит в себе большие опасности. У полковника нет четких христианских критериев различения добра и зла, и потому он легко становится безропотным пленником зла, что никогда не могло бы произойти ни с князем Мышкиным, ни с Алешей или старцем Зосимой. Ростанев же полностью подчиняется Фоме, начиная, подобно своей матери, «слышать его ушами и смотреть его глазами». Это ли не достойная награда «положительно прекрасного человека»?

В критике уже давно укоренилось мнение о «Селе Степанчикове» как о комедии. И сам Достоевский в выше цитированном письме к брату сказал, что в романе «есть сцены высокого комизма». Он был, безусловно, прав. Такие сцены здесь есть, как есть и комические персонажи – несчастный Фалалей, который постоянно видит сон о белом быке, или отдаленно предвосхитивший Смердякова «ученый» лакей-сочинитель Видоплясов. Комична и сюжетная линия Татьяны Ивановны с ее восходящим к Диккенсу побегом из поместья¹. Да и в Опискине М.М. Бахтин тоже увидел комический персонаж. По мнению ученого, Фома Фомич не что иное, как «карнавальный король», который вывернул жизнь всех окружающих наизнанку, а потому «все действие этой повести – непрерывный ряд скандалов, эксцентрических выходок, мистификаций, развенчаний и увенчаний».

Хотелось бы, однако, внимательнее вчитаться в конец романа с его финальным «увенчанием» Фомы. Вышвырнутый

¹ См.: *Реизов Б.Г.* Диккенс и Достоевский // Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 159–169.

Ростаневым из дома за недостойные инсинуации по поводу его с Настенькой отношений, Опискин делает ход конем. Он возвращается, чтобы благословить брак полковника с любимой девушкой – иного выхода вернуться у него, очевидно, нет. Соответствующая глава романа так и называется «Фома Фомич создает всеобщее счастье». Но какова цена этого счастья?¹

У всех предшественников Достоевского, начиная с Чосера и кончая Диккенсом, зло всегда бывало раскрыто, а лицемер получал наказание. Достоевский нарушил эту традицию. В его романе зло торжествует, а лицемер «увенчан» лаврами святого. Как нам представляется, подобный финал «Села Степанчиково» обозначил собой вовсе не комический, но скорее трагический поворот сюжета. От идиллии, воцарившейся в доме Ростанева, пахнет мертвечиной, ибо обитатели поместья, где безраздельно властвует устроивший их счастье Фома Фомич, духовно мертвы. Такова судьба не только благородного и прекраснородного Ростанева, но и ранее все принимавшей Настеньки, ставшей женой полковника, да и всех остальных обитателей его дома. Единственное исключение – рассказчик Сергей Александрович, но он человек из другого мира, глядящий на все со стороны и в финале в этот другой мир уезжающий.

Вероятно, правы те исследователи, кто видит в Фоме первый эскиз образа Великого инквизитора². Однако здесь есть и существенное различие. Великий инквизитор только мечтал построить царство абсолютной несвободы, где слабые

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч. М., 2002. Т. 6. С.184.

² Семькина Р. С.-И. Роман Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» как комическая антиутопия // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1992. С. 53 – 62.

люди поклонились бы чужому авторитету, но на его пути встал Иисус Христос с его идеей основанного на свободе единения людей. И вся логика столь красноречивых рассуждений инквизитора рухнула перед молчанием Христа, на прощание поцеловавшего девяностолетнего старца в его иссохшие уста. Воплощенная любовь сильнее снисходительного презрения, и инквизитор, очевидно, отдает себе в этом отчет, когда он просит Христа больше никогда не возвращаться на землю. Отворяя дверь темницы, Инквизитор, на сердце которого «горит» поцелуй Христа, хотя старец и не изменил своих взглядов, говорит: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!» Ведь только без Христа он и сможет попробовать привести свои планы в исполнение.

Фоме Фомичу же удалось на практике построить такое царство сладкого рабства, тот самый человеческий муравейник, образ которого вскоре возникнет в «Записках из подполья», где все радуются, отказавшись от собственной воли и вверив свою судьбу невежественному тирану-самодуру. Так в творчестве Достоевского впервые уже в этом раннем произведении возник гениально предугаданный писателем прообраз тоталитарного режима, где ставшие рабами люди, обожествляя своего вождя, почитают себя счастливейшими из смертных. Ничего похожего литературная традиция изображения лицемера и его жертвы до тех пор не знала. В финале «Села Степанчикова» отчетливо слышны трагические ноты, взрывающие комическую оболочку книги и превращающие ее, по крайней мере, с позиций начала XXI века в роман-предсказание и предупреждение. Читающий да разумеет! Так повернуть казавшийся привычным сюжет в XIX веке мог только Достоевский.



«ГЛАВЕНСТВО» В ЛЮБВИ
(ОТ «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ»
К «ИГРОКУ» ДОСТОЕВСКОГО)

Отвечая на каверзный вопрос сказочной королевы Гиневры, «что женщина всему предпочитает», незадачливый рыцарь, герой истории Батской ткачихи, помещенной в «Кентерберийских рассказах» Джеффри Чосера, говорит:

О госпожа! Палач пусть снимет с плеч
Мне голову, когда я ошибаюсь,
Но утверждать пред всеми я решаюсь,
Что женщине всего дороже власть
Над мужем, что она согласна пасть,
Чтоб над любимым обрести господство...
И не нашлось ни дамы, ни девицы,
Ни опытной в таких делах вдовицы,
Которая б решилась отрицать,
Что большего не может пожелать.

(Здесь и далее перевод И.А. Кашкина)

Так, разумеется, думает и сама Батская ткачиха, быть может, самая яркая и, уж конечно, самая знаменитая из всех героинь книги Чосера. Собственно говоря, предложенный И.А. Кашкиным перевод имени этой героини нам представляется неточным. Чосер в подлиннике называет ее *Wife of Bath*, т. е. Женщина из Бата, а в длинном Прологе к ее рассказу мы узнаем и ее настоящее имя – Алисон. Именно ее женское естество, а совсем не профессия и является самой важной чертой ее характера. Женщина из Бата с равным успехом могла бы быть не только ткачихой, но и, скажем, чулочницей или перчаточницей, и при этом ничто бы не изменилось ни в ее поведении, ни в ее речах и ее рассказе. Она все равно бы надела свои вызывающе ярко-красные чулки и отправилась в паломничество в Кентербери в поисках шестого мужа.

В силу столь ярко выраженного женского начала своего характера Алисон из Бата в последние десятилетия привлекла к себе весьма пристальное внимание гендерной критики¹. Не вдаваясь в подробности такого анализа, остановимся лишь на одном аспекте этой сложной проблематики, громко заявленном самой Алисон в ее Прологе и затем развитом в ее рассказе. Это вопрос о «господстве» в любви и связанный с ним мотив власти и подчинения. Оттолкнувшись от Чосера, постараемся проследить, как эта тема трансформировалась в некоторых появившихся после произведениях вплоть до «Игрока» Достоевского, где русский писатель придал ей новый поворот в духе основных идей своего творчества.

¹ См., например, наиболее известные работы по этой проблеме: *Dinsbaw C. Chaucer's Sexual Poetics*. Madison, 1989; *Martin P. Chaucer's Women: Nuns, Wives and Amazons*. L., 1990; *Mann J. Jeffrey Chaucer*. Oxford, 1991; *Hansen E.T. Chaucer and the Fiction of Gender*. Los Angeles, 1992.

В эпоху позднего Средневековья, когда Чосер писал «Кентерберийские рассказы», в обществе сложились достаточно твердо установившиеся стереотипы отношения к женщине. В сравнении с мужчиной она играла явно подчиненную роль, находясь полностью во власти отца, а затем и мужа. Для тех, кто не вышел замуж, были широко открыты двери многочисленных монастырей, где, по крайней мере, в теории, а по большей части и на практике соблюдалось строгое послушание. С одной стороны, в Западной Европе того времени были очень популярны разного рода религиозные или псевдорелигиозные книги и трактаты, изображавшие женщину как «сосуд греха», виновницу изгнания первых людей из рая и начало всяческих соблазнов и бед. С другой стороны, в эпоху Чосера уже набрал полную силу культ Девы Марии и почитания женщин-святых. Добавим сюда еще и куртуазную традицию с ее поклонением недоступной прекрасной даме.

Все эти женские стереотипы присутствуют в «Кентерберийских рассказах». Здесь есть и верные и послушные жены (Гризельда), и прекрасные недоступные дамы (Эмилия), и святые (Цецилия). Все они вписаны в общую панораму движущегося потока жизни, и все, за исключением разве что святой Цецилии, в той или иной степени иронически дистанцированы. Ведь даже и Студент, автор рассказанной им с полной серьезностью истории о безропотной Гризельде, в конце концов признает такую героиню лишь идеалом, воплощения которого в жизни найти невозможно.

В изображении Женщины из Бата ирония и даже сатира играют важнейшую роль. Рассказывая об Алисон, Чосер как бы затевает веселую игру и приглашает читателей стать ее участниками.

Парадоксальным образом Алисон оказывается одной из самых образованных героинь книги. В попытке отстоять свою точку зрения она постоянно ссылается на самые разные источники. Другое дело, что все эти источники, в том числе и Священное Писание, Алисон все время перевирает и искажает в свою пользу. Но такова ее природа, и такова природа веселой игры, которую ведет автор.

Сами эти источники заимствованы из богатейшей антифеминистской литературы Средневековья, с которой Чосер был знаком либо в оригинале, либо через посредство «Романа о Розе», переведенного им в юности на английский язык. Логика антифеминистской доктрины, видевшей в женщине, как уже было сказано, лишь «сосуд греха» и допускавшей супружеские отношения только как средство для продолжения рода, Алисон, отстаивая свое право на земные радости, все время выворачивает наизнанку и тем самым сатирически снижает. Повеление же Творца «плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю» (Быт. 2: 27) не имеющая детей Женщина из Бата воспринимает как приглашение к плотским радостям:

Господь сказал: «Плодитесь, размножайтесь».

Вот этот текст вы как ни искажайте,

Но знаю, что зовет он нас к труду.

Библейским примером такого «труда» для Алисон служит царь Соломон, который в старости имел семьсот жен и триста наложниц; а тот факт, что «во время старости Соломона жены его склонили сердце его к другим богам» (3 Цар. 11: 4), совершенно не беспокоит ее.

Подобным пародийным образом Алисон переосмысляет и многие другие места Библии и Отцов Церкви, приходя под

конец к своей собственной трактовке семейной жизни, где не муж, но жена призвана играть главную роль:

Мой муж

Слугой быть должен, должником к тому ж.

И дань с него, женою полноправной,

Взимать должна я честно и исправно.

Над телом мужа власть имею я,

То признавали все мои мужья.

Совершенно очевидно, что сатира Чосера имеет здесь сразу же несколько адресов. Поэт откровенно посмеивается над упрямой и своевольной Алисон, которая с позиций заземленного здравого смысла порой очень даже остроумно трактует доступные ей источники. Чосер, очевидно, смеется и над самими антифеминистскими текстами, которые подчас доводили отрицательное отношение к женщине до абсурда. Заодно достается и все еще популярному тогда аллегорическому толкованию Библии.

Однако над всем этим сложным и тесно сплетенным клубком тем и идей возвышается, отодвигая все остальное на второй план, сама Женщина из Бата. Наделенная дурным нравом, упрямая, сварливая, абсурдная в своих претензиях и вместе с тем такая энергичная, смело идущая напролом, никогда не унывающая и на свой лад неотразимо обаятельная Алисон, устоять перед которой не может ни один читатель. Что уж тут говорить о ее умерших пяти мужьях и потенциальном шестом, искать которого она отправилась во время паломничества в Кентербери.

Как ясно из ее Пролога, доктрину о главенстве женщины в семье Алисон на практике воплотила во всех своих пяти

браках. Первых трех мужей, «богатых и старых», она держала полностью под каблуком, твердо взяв инициативу в свои руки. С четвертым мужем, гулякой и пьяницей, который завел себе любовницу на стороне, сложилась иная ситуация. Но и его Женщина из Бата в конце концов подчинила своей воле, заставив ревновать себя. Труднее всего Алисон пришлось с ее пятым мужем юным оксфордским студентом Дженкином, которого она любила больше всех остальных. Дженкин никак не хотел подчиниться и постоянно попрекал Алисон, читая ей истории из любимой им книги «Теофраста Валерия»¹, представлявшей собой нечто вроде популярной антифеминистской антологии, куда вошли рассказы о злобных и непокорных женах. Постепенно нараставший конфликт супругов закончился чисто фарсовой ситуацией. Однажды раздосадованная этим назидательным чтением Алисон, поняв, что нет конца

Проклятой книге и что до рассвета
Он собирается читать мне это, –
Рванула я из книги три страницы,
И, прежде чем успел он защититься,
Пощечину отвесила я так,
Что навзничь повалился он в очаг.
Когда ж пришла в себя, то увидала,
Что на полу я замертво лежала
С разбитой в кровь щекой и головой
И в страхе муж склонялся надо мной.

¹ В подлиннике «Валерия и Теофраста». Имеются в виду латинский трактат Уолтера Мэпа «Совет Валерия Руфину-философу не вступать в брак» (ок. 1180) и приписываемая Теофрасту «Золотая книга Теофраста о браке».

По точному наблюдению Чарльза Маскетайна, в контексте всего происходящего читатели видят в этой финальной сцене Пролога не только верную своей природе женщину, которая отважно вступила в драку, чтобы защитить свои права. Неукротимая Алисон также воплощает собой жизненный опыт, побеждающий запечатленные на страницах книги Дженкина схоластические авторитеты, и воинствующий феминизм, нанесший заслуженный удар мужской власти и самодовольству¹.

Во всяком случае, после этой драки Дженкин полностью подчинился Алисон, отдав в ее руки свою «жизнь и кров», а она якобы стала примерной женой, какую «От Дании до Индии не сыщешь». Подобная счастливая развязка готовит почву для «Рассказа Женщины из Бата», следующего сразу после нее.

В качестве источника сюжета этого рассказа Чосер взял широко известную народную сказку об уродливой женщине (старухе) – прекрасной принцессе, превращенной во внешне отвратительное существо, расколдовать которую можно лишь с помощью поцелуя (нечто вроде всем знакомой сказки о Царевне-лягушке). Перенеся действие в эпоху легендарного короля Артура, поэт придумал собственную мотивировку поступков главных действующих лиц. Рассказ Алисон представляет собой историю воспитания поначалу весьма мало привлекательного героя. Ему грозит смерть потому, что, забыв о законах куртуазности, он совершил низкое преступление. Рыцарь изнасиловал случайно встреченную им в лесу девушку, за что король Артур и велел его казнить. Рыцаря спасло лишь заступничество королевы и придворных дам, которые уговорили короля смягчить приговор, загадав

¹ *Muscatine Ch.* Chaucer and the French Tradition. Los Angeles, 1957. P. 231.

преступнику труднейшую загадку – узнать, что женщины любят больше всего на свете. Так в рассказ входит столь важная для Чосера и Алисон женская тема. Рыцарь, совершивший преступление против женщины, обязан женщинам своей жизнью.

Встретив безобразную старуху, которая готова помочь ему, рыцарь дает ей обещание исполнить ее любое желание. После того как по подсказке старухи рыцарь успешно разгадал загадку, старуха предлагает ему жениться на ней. У не научившегося еще истинному благородству героя нет иного выхода.

Сам же уже выше цитированный ответ рыцаря полностью соответствует духу феминистских взглядов Алисон и женской темы ее Пролога. В дословном переводе рыцарь говорит: «Женщины хотят иметь господство / Над мужем и над любимым / И обладать полной властью (maistry) над ними».

После свадьбы в первую брачную ночь старуха продолжает воспитание рыцаря, уча его истинному благородству, которое заключено не в знатности рода, не в богатстве и не в красоте:

Знай, благородство – это Божий дар.
Его как милость может млад и стар
Снискать за добрые дела в награду.

Лишь после того, как рыцарь начинает понимать это, старуха предлагает ему выбрать, какой он хочет видеть ее – старой и уродливой, но преданной женой или молодой и прекрасной, но неверной супружеским обетам ветреницей. И тут смиривший свою гордыню и научившийся благородству рыцарь полностью сдается на милость жены, предоставляя выбор ей самой. В награду старуха дарит мужу и «верность, и красу».

Таким образом, в финале рассказа изменились оба героя – и рыцарь, узнавший суть благородства, и старуха, получившая власть над мужем и ставшая верной и прекрасной. Однако в силу иронии Чосера смысл этой семейной гармонии остается не совсем ясным: то ли супружеское счастье рыцаря и старухи отныне будет поистине гармоничным, таким, когда и муж, и жена, забыв о разногласиях, живут единой жизнью и стараются во всем угождать друг другу; то ли слова «покорно уступала» означают лишь постоянное согласие жены на супружеские ласки¹. Если это так, то тогда счастье молодоженов основано все-таки на власти (*maistry*), на полном подчинении мужа жене, как, наверное, и хотелось бы Алисон. И в финале рассказа Чосер по-прежнему продолжает веселую игру с читателями.

Спустя два столетия после Чосера к теме «господства» в любви обратился Шекспир, выдвинув ее на передний план, по крайней мере, в двух своих пьесах – ранней комедии «Укрощение строптивой» (ок. 1592) и поздней римской трагедии «Антоний и Клеопатра» (1607). Разница в трактовке этой темы в названных пьесах сразу же бросается в глаза.

Все, кто читал или видел на сцене «Укрощение строптивой», наверняка хорошо помнят финальный монолог укрощенной Катарины, в котором она, в частности, говорит, поучая своих непокорных мужьям подруг:

Муж – это господин твой, жизнь, защитник,

Глава и повелитель...

Обязанности подданных к монарху

И жен к мужьям – сходны меж собой.

¹ *Pearsall D.* The Canterbury Tales. L., 1985. P. 91.

И та, что своенравна и сварлива
 И честной воле мужа непокорна, —
 Кто, как не дерзостный бунтарь, она
 Изменник любящему господину?
 На вашу глупость стыдно мне смотреть:
 Вы там воюете, где вы должны бы
 Молить о мире, преклонив колени;
 Повелевать, главенствовать хотите,
 Хоть долг ваш — покоряться и любить!..
 Нет в гневе пользы нам; к ногам мужей
 Склонитесь, жены; пред своим готова
 Я долг исполнить, лишь скажи он слово.
 (Перевод И. Курошевой)

Рассуждая об этом монологе, шекспироведы потратили огромное количество чернил. Его оценка в критике, особенно в гендерных исследованиях последних десятилетий, порой принимала весьма крайние формы. Да и не только в гендерной критике. Так, например, Чарльз Маровиц, назвав комедию «отвратительной историей о женщине, которой хитрый авантюрист промыл мозги», заявил, что финальный монолог Катарины напомнил ему московские процессы над врагами народа 30-х годов прошлого века¹.

Исследователи подняли обширный фактический материал, пытаясь объяснить жестокое обращение Петруччо с Катариной ссылками на распространенные в Англии XVI века взгляды на брак и супружеские отношения, согласно которым муж, как и в Средние века, считался абсолютным властелином, что, по крайней мере, теоретически давало ему возможность быть домашним тираном. Так, например, в «Книге пропове-

¹ *Marovitz Ch. Recycling Shakespeare. L., 1991. P. 22–23.*

дей», из которой с 1562 года священники англиканской церкви были обязаны читать прихожанам наставления каждое воскресенье, женщину называли «слабейшим сосудом с непостоянным нравом», и женам был дан наказ беспрекословно подчиняться мужьям, ибо «муж – глава жены, как и Христос – глава церкви»¹.

Однако не все богословы эпохи думали подобным образом. Так, еще в 1549 году архиепископ Крэнмер допускал возможность иных отношений, признав существование взаимной любви. В своем «Молитвослове» он писал, что молодые должны вступать в брак не только для того, чтобы избежать блуд и родить законных детей, но и чтобы обрести «взаимное общение, помощь и утешение, которые они должны сохранить и в богатстве, и в нужде»². А известный проповедник той эпохи Генри Смит в книге «*De Republica Anglorum*» заметил: «Бог дал мужчине большую силу и смелость, чтобы он мог заставить женщину подчиниться себе путем убеждения и силы; женщине же – красоту, прекрасную внешность и нежные слова, чтобы заставить мужчину подчиниться себе во имя любви. Так каждый из них подчиняется и командует другим, и вместе они оба управляют домом»³. Таким образом, в елизаветинском идеале брака не только послушание, но и любовь также играла важную роль, хотя она и не отменяла иерархии семейных отношений.

В большинстве ранних комедий Шекспира любовь является благой и могучей силой, помогающей героям соединиться и найти счастье. Все они, как и требовал жанр, имеют благополучный конец, венчающийся свадьбой героев, хотя их семейное счастье, пусть и не вызывающее сомнения у зрителей,

¹ Цит. по: *Stone L.* The Family, Sex and Marriage. In England 1500–1800. L., 1977. P. 198.

² *Ibid.* P. 136.

³ *Smith H.* De Republica Anglorum. Cambridge, 1906. P. 23.

на сцене не показано. Оно, как правило, должно наступить после падения занавеса.

Однако в «Укрощении строптивой» Шекспир нарушил эту традицию, рассказав о жизни молодоженов после свадьбы. Но могут ли строптивная Катарина и ее свирепый укротитель Петруччо найти взаимное счастье? Текст комедии дает нам возможность по-разному ответить на этот вопрос, а режиссерам по-разному поставить спектакль. Все зависит от трактовки пьесы.

Если по примеру таких критиков, как Марк Ван Дорен или Лари Чемпион¹, видеть в «Укрощении строптивой» только веселый фарс с присущими этому жанру двумерными персонажами сварливой жены и чудовища-мужа, тогда вопрос об их семейном счастье отпадает сам собой. Ведь ни автора, ни зрителей фарса психология героев, как правило, не интересует. Именно такими двумерными персонажами были герои народно-площадной комедии, откуда был взят сюжет этой пьесы. Однако вряд ли подобный взгляд справедлив по отношению к достаточно сложному тексту Шекспира.

Более убедительной, хотя и не абсолютно бесспорной, нам кажется трактовка комедии, предложенная Александром Леггатом. Согласно ей, оба героя, и Катарина, и Петруччо, с веселым задором играют предложенные им роли, устанавливая под конец пьесы гармоничные отношения, ведущие к счастливой семейной жизни в будущем. Финальный же монолог Катарина произносит с нескрываемым удовольствием, подсмеиваясь над строптивыми женами и радуясь своим новым отношениям с мужем².

¹ *Van Doren M.* Shakespeare. N.Y., 1939. P. 48; *Champion L.* The Evolution of Shakespeare's Comedy. Cambridge, Massachusetts, 1970. P. 40.

² *Leggat A.* Shakespeare's Comedy of Love. L., 1973. P. 61.

Но этот же самый монолог можно прочесть и совсем по-другому, иронически. Расхваливая свое новое видение семейной жизни, Катарина говорит:

Муж – господин твой, жизнь, защитник,
Глава и повелитель...
Он в стужу днем и в бурю ночью бдит,
Пока в тепле ты почиваешь дома...

Как совершенно справедливо заметил Питер Хини, трудно не заметить иронии в словах героини, если вспомнить в каком «тепле» Катарина «почивала дома» в первые дни после свадьбы¹. Если это так, то тогда Катарина лишь сделала вид, что смирилась, и война слов все еще кипит между героями комедии, и их будущее представляется неясным, может быть, таким, как его вскоре изобразил Джон Флетчер в своей комедии «Укрощение укротителя». В любом случае, как бы ни сложился брак Катарины и Петруччо (счастливо или же, наоборот, трагично), «Укрощение строптивой» – пьеса с открытым финалом, где зрители, режиссеры и критики сами домысливают судьбы героев. Шекспир намеренно дал им такую возможность, поставив многоточие в вопросе о главенстве в семейной жизни этих молодоженов.

«Антоний и Клеопатра» – одно из самых совершенных произведений Шекспира, в художественном отношении мало чем уступающее «Гамлету» и «Королю Лиру». По масштабу охвата действительности это, быть может, самое грандиозное творение драматурга, превосходящее все написанное им ранее – действие пьесы длится около десяти лет и разворачива-

¹ *Heany PF. Petruccio's Horse: Equine and Household Mismanagement in "The Taming of the Shrew". Early Modern Literary Studies 4. 1 (May 1988): 2.1–12.*

ется в пределах почти всей римской державы (всей римско-эллинической ойкумены). По ходу движения сюжета Шекспир показывает зрителям громадную историческую панораму. Сцена открывается в Александрии на Юге, затем переносится в Рим на Север, оттуда – в Мессину, опять в Рим, снова в Александрию, затем к Мизенскому мысу, после этого в Сирию, опять в Александрию, потом в Афины, снова в Рим, оттуда в Акциум и снова в Александрию. Полные разнообразных конфликтов события сменяются с кинематографической быстротой, за которой зрители ощущают не только грозное движение истории, но и бурлящий поток жизни.

«Антоний и Клеопатра» – трагедия политическая и в то же время любовная, трагедия, где политика и любовь нераздельно связаны и неотделимы друг от друга. Здесь любят и воюют между собой знаменитые исторические персонажи, столкновение между которыми решает судьбы мира. Как и в «Исторических хрониках» Шекспира, движение истории в трагедии во многом зависит от исхода конфликта между основными действующими лицами.

У главных героев пьесы, Антония и Клеопатры, как бы свой собственный масштаб, возвышающий их над остальными персонажами. Они по-особому объемны, сложны, противоречивы и в то же время поэтически абсолютно убедительны. Шекспир рисует их как личности исключительные. Они не только понимают свое место в истории и пытаются соответствовать отведенной им судьбой роли, но и наделены исключительно сильными чувствами. Они даже и выражаются особым поэтически возвышенным, барочно-цветистым, полным гиперболическим языком, которого не знают другие действующие лица.

Так, например, обнимая Клеопатру в ее дворце в Александрии, Антоний говорит:

Пусть Рим потонет в водах Тибра! Пусть
Обрушится широкий свод державы!
Здесь мое место. Что земные царства?
Грязь, глина. И животных, и людей
Навозная земля равно питает.
Нет, благородство жизни – только в этом
Объятии. Когда в любви сошлась
Такая пара, гордо заявляю
Пред миром всем, что нам подобных нет.

(I,1; здесь и далее перевод О. Сороки)

Однако вместе с тем Антоний и Клеопатра ведут себя и как обычные люди с их мелкими и крупными недостатками; они могут поддаваться слабости, колебаться и менять решения, совершать различные промахи, серьезные ошибки и даже предательство.

Как уже давно заметили критики, движение сюжета трагедии держится на контрасте двух миров – Рима и Александрии, между которыми разрывается Антоний, желая принадлежать и тому, и другому.

Рим ассоциируется с действием, прежде всего военным и политическим¹. Это мир мужчин, где важна воинская доблесть, стоическое самоограничение, умеренность чувств и твердость духа, умение контролировать себя, рациональное мышление и предсказуемая логика поступков. Олицетворением такого Рима служит Октавий Цезарь, внучатый племянник Юлия Цезаря, который к концу трагедии становится единовластным владыкой римской державы, первым ее императором Августом. Он человек дела, искусный, расчетливый и холодный политик, который на пути к вла-

¹ Wilders J. Introduction // Shakespeare. Antony and Cleopatra. L., 2005. P. 55.

сти постепенно устраняет одного за другим всех соперников, твердо веря в свое предназначение восстановить мир и порядок в Риме.

Иное дело Александрия. Это по преимуществу мир женщин, который ассоциируется с чувственностью, беззаботностью и весельем, томной негой и любовной страстью, чрезмерностью и непостоянством, место, где эмоции управляют разумом. Иными словами, почти полная противоположность Риму. Мир Александрии олицетворяет главная героиня Клеопатра, которую недаром называют «нильской змеюкой» (I, 5). Ведь Нил в трагедии является символом плодородия и пожирающих падаль насекомых, жатвы и ядовитых змей¹. Подобно Нилу, Клеопатра одновременно притягательна, полна жизненной энергии и в то же время опасна. Она непредсказуема в своем поведении, постоянно изменчивая, нежная и беспощадная, любящая и ревнивая, вздорная и величественная, бесконечно женственная и неотразимая в своем обаянии. Энобарб, приверженец Антония, так рассказывает о ней:

Ни возрасту не иссушить ее,
Ни вычерпать привычке не дано
Ее бездонного разнообразья.
Другие женщины приесться могут,
Но насыщает чем она сильней,
Тем делает несътей. Грязь любая
Прелестна в ней. Распущенность ее
Жрецы святые восхвалять готовы.

(II, 2)

¹ Ibid. P. 54.

Как сказано, Антоний принадлежит обоим мирам пьесы. Он одновременно великий полководец и великий влюбленный. Во время похода в покрытые льдом Альпы он может проявить солдатскую отвагу и римскую твердость духа, питаясь древесной корой и конской мочой, и в то же время он может и беззаботно пировать с Клеопатрой и даже разрешить ей одеть себя в женский наряд. По ходу действия Антоний вступает в брак с Октавией, сестрой Цезаря, но его сердце остается в Александрии с Клеопатрой, и при первой же возможности он возвращается к ней. Прощая ее после того, как она предательски бежала с поля боя, Антоний говорит:

Не плачь. Твоя единая слеза
Дороже всех побед и поражений.

(III, 11)

Однако это вовсе не значит, что Антоний не видит недостатков Клеопатры, слепо поклоняясь ей. В момент гнева он может назвать ее «египетской потаскухой». Так, исподволь катилловская тема *odi et amo*, ненависти-любви проникает в трагедию, влияя на отношения героев.

На самом деле Антоний борется не только с Октавием, но и с Клеопатрой. Здесь, как и у Женщины из Бата с ее мужьями и как у Катарины и Петруччо, тоже сталкиваются две воли, и Клеопатра оказывается сильнее. Возможно даже, что поначалу Антоний больше любит ее, чем она его. Но смерть Антония, безуспешно пытавшегося взять лучшее от противостоящих друг другу миров Рима и Александрии и постепенно растратившего свою геркулесову силу¹, ставит все на свои места.

¹ У Шекспира, в отличие от Плутарха, Геркулес является предком и покровителем Антония, которого он покидает накануне последней битвы, где тот терпит полное поражение.

Клеопатра искренне оплакивает любимого. Отныне Антоний кажется ей «живым Колоссом, высящимся над океаном» (V, 2), после ухода которого природа опустела. Прощаясь с Антонием, она восклицает:

Угасла путеводная звезда
Великих войн. Увял венок победный.
Ушло различье меж молокососом
И витязем... В подлунной ничего
Достойного вниманья не осталось...

(IV, 15)

Всю жизнь игравшая те или иные роли, Клеопатра теперь блестяще разыгрывает свою последнюю сцену царственного самоубийства, превращая ее в торжественный апофеоз и веря, что после смерти она сразу же соединится с любимым. Из жизни она уходит непобежденной, унося с собой красоту, полноту бытия и избыток великолепия и оставляя власть холодному и расчетливому Октавию, который, по словам под конец обретшей мудрость Клеопатры, вовсе «не хозяин, но холоп судьбы» (V, 2). Сама же египетская царица вместе со своим любимым после смерти сразу же становится частью истории. По приказу Октавия их хоронят вместе в одной могиле:

С Антонием ей рядом почивать.
И знаменитее четы не будет
Хранить в себе могила ни одна.

(V, 2)

Вслед за Шекспиром к теме столкновения воле любящих в XVII веке обратился Жан Расин, прославившийся непре-

взойденным тогда психологизмом, тонкой обрисовкой нюансов чувств и диалектики страсти. Хорошо известно, что в пьесах Расина действует особая сюжетная схема, где персонажи как бы смотрят в спину друг другу, не видя или не желая видеть лиц своих ближайших соседей. Согласно этой схеме, А любит В, но В его (ее) не любит, а любит С, который тоже любит кого-то другого, и т. д. (О такой расстановке сил, в частности, писал Ролан Барт.) Так бывало и в пасторальных романах эпохи Возрождения, где подобная слепота персонажей часто создавала комические ситуации. Однако у Расина эти подобные замкнутому кругу отношения обычно ведут к неизбежной трагической развязке, поскольку его героями владеет полностью подчиняющая себе разум страсть, совладать с которой они не могут. При этом они в состоянии слышать и обычно даже слышат голос разума, но не способны внять его велениям, поскольку их воля находится целиком во власти чувства.

По справедливому наблюдению В. Кадышева, мир для таких героев ограничен рамками «я и ты», «я и объект моей страсти», а то, что лежит вне этого мира, для них абсолютно не важно¹. Потому их любовь обретает форму своеобразной мании; главное для них – подчинить любимого своей воле или, если это невозможно, уничтожить его. Соответственно, все они постоянно балансируют на грани катастрофы, которая неминуемо настигает их в финале пьесы. Недаром же известный французский драматург XX века Жан Жироду сказал, что герои пьес Расина напоминают ему загнанных в клетку диких зверей, которые живут по законам джунглей.

¹ Кадышев В. Расин. М., 1990. С. 65.

Примером тому служат герои уже первой самостоятельной трагедии Расина «Андромаха» (1667) – Пирр, Орест и Гермiona. Отлично понимая, что они делают, эти герои во имя чувства без колебаний попирают нравственный и политический долг, столь важный для протагонистов Корнеля, знаменитого предшественника и главного соперника Расина. Пирр ради страсти к Андромахе готов восстановить разрушенную Троию, даже если это приведет к новой троянской войне. Орест ради любви к Гермione забывает о политической миссии, с которой его послали греки. Гермiona же, первая в череде «сильных» и неуправляемых героинь Расина, узнав о предстоящем венчании Пирра и Андромахи, посылает влюбленного в нее Ореста убить отвергнувшего ее жениха, чтобы он не достался сопернице. Всеми ими в момент принятия этих судьбоносных для них решений движет лишь эгоистически слепая страсть, а свободный выбор и воля любимого для них просто не существует.

Точно так же ведет себя и мстительная Роксана, героиня трагедии «Баязид» (1672), турецкая султанша, в отсутствие ушедшего в военный поход мужа наделенная полномочиями верховной власти в Стамбуле. Роксана пылает преступной страстью к младшему брату мужа, благородному Баязиду, который с детства любит знатную турчанку Аталиду. И хотя султан велит казнить Баязида, видя в нем потенциального соперника в борьбе за власть, Роксана хочет возвести царевича на трон, если он только женится на ней. Однако на пути этого дворцового переворота встает любовь Баязида к Аталиде. Узнав о ней, султанша в гневе говорит любимому:

Чем ты можешь

Меня вознаградить, коль сердце не предложишь?

Что мне могла бы дать признательность твоя?

Царевич, право же, ты позабыл, кто я.

Мне, чтоб тебя казнить, довольно мановенья.

Султанша я: Мурад доверил мне правленье,

В Стамбуле и дворце моя безбрежна власть.

Не благодарность мне нужна твоя, а страсть.

(V, 4; перевод Л. Цывьяна)

Но царевич отказывается пойти навстречу ее желаниям, и тогда Роксана в порыве ненависти отдает приказ задушить Баязида («или ты мой или ничей»), а после гибнет и сама.

Внешне сюжет «Федры» (1677), лучшей трагедии зрелого Расина, напоминает сюжет «Баязида», поскольку Федра тоже одержима преступной страстью к своему пасынку Ипполиту. Но как сильно отличаются героини двух трагедий. Федра прекрасно понимает, что ее любовь греховна, что она послана ей как кара богов, и всеми силами пытается победить ее. По выражению Буало, героиня трагедии как бы «виновна поневоле», и она жестко осуждает свое чувство, справиться с которым все же не может. Так в пьесе входит тема суда над собой и суда, творимого богами, которая тесно переплетается с христианским учением, осмысленным в духе янсенизма¹. Недаром же один из вождей этого религиозного движения, богослов Арно, прочитав трагедию, сказал, что «Федра – христианка, которую не осенила благодать». В пьесе, как считают большинство исследователей, действует янсенистский «скрытый Бог», который не оказывает человеку поддержки,

¹ Жирмунская Н.А. Творчество Жана Расина // Расин Ж. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 427.

но дает ему возможность услышать голос совести и осознать свой грех. При этом, однако, Расин-драматург с помощью скрупулезного психологического анализа чувств Федры вопреки Расину-богослову изображает слабость героини, ее душевные муки не только заслуживающими сострадания, но даже высокими и прекрасными¹. Такого поворота тема «главенства» в любви до Расина не знала.

Традиции психологизма Расина во французской литературе в XVIII веке продолжил Антуан-Франсуа Прево, автор, быть может, лучшего любовного романа эпохи «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731). В отличие от Расина, писавшего о знаменитых героях древности или, на худой конец, о далеких от Парижа турках, Прево обратился к жизни обычных людей, хотя и живших, как полагают критики, в последние годы царствования Людовика XIV, но воспринимавшихся читателями как современники автора². История любви главных героев изложена в книге от первого лица самим кавалером де Грие, которого исследователи XX века сочли хотя и искренним в своих чувствах к Манон, но ненадежным и необъективным рассказчиком, так или иначе пытающимся оправдать свои порой не очень-то привлекательные поступки. Но даже и в таком изложении, а, может быть, отчасти и благодаря ему, героиня романа поражает читателей своим неизъяснимым очарованием и всепобеждающей женственностью. Ги де Мопассан дал ей достаточно точную, на наш взгляд, характеристику: «Манон Леско, самая женственная из

¹ *Кадьшиев В.* Указ. соч. С. 196.

² Н.Т.Пасхарьян пишет о времени действия «Манон»: «Временная дистанция такова, что не делает роман рассказом о прошлом, позволяет изобразить «другое-но-то же» общество и как будто затушевывает связь с якобы реально существующими людьми и событиями» (*Пасхарьян Н.Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепропетровск, 1996. С. 122).

всех, простодушно-плуговатая, вероломная, любящая, волнующая, остроумная, опасная и очаровательная»¹. По справедливому утверждению исследователей, Манон, будучи по своему честной в своих постоянных изменах и покаяниях, оказывается некой вечной загадкой, ускользающей от однозначной этической оценки. А ее смерть трагически возвышает ее образ².

В силу этой всепобеждающей женственности героини, противостоять которой невозможно, Манон, как и шекспировская Клеопатра, оказывается сильнее своего любимого, подчиняя его своим прихотям и заставляя следовать своей воле. По большей части именно Манон принимает все решения, а де Грие, пусть и нехотя, соглашается с ними, готовый пожертвовать всем ради чувства.

В порыве откровения де Грие так говорит своему другу Тибержу о чувстве к Манон: «Дело идет о жизни и существовании Манон, о ее любви, ее верности. Что положу я на другую чашу весов? Доныне ничто другое не имеет для меня цены. Она заменяет мне славу, счастье, богатство. Есть, несомненно, много вещей, ради которых я пожертвовал бы жизнью, чтобы получить их или чтобы избежать; но почитать какую-либо вещь дороже своей жизни – не значит почитать ее столь же, сколь Манон»³.

Если герои Расина могли попираť нравственный и политический долг в угоду чувству, прекрасно отдавая себе отчет, в чем заключается их долг, то для героев Прево критерии долга

¹ Мопассан Г де. История Манон Леско // Мопассан. Собр. соч.: В 13 т. М., 1950. Т. 13. С. 231.

² Шульц С.А. «Игрок» Достоевского и «Манон Леско» Прево (Аспект исторической поэтики) // Русская литература. СПб., 2004. № 3. С. 161.

³ Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 2004. С. 121.

и нравственных законов оказываются зыбкими и непостоянными. Их чувствами часто владеет момент, та или иная ситуация, что в конечном счете и приводит к трагической развязке действия романа. Но вопреки всему этому любовь де Грие и Манон, которая не нуждается в согласии разума, оказывается искренней и неподдельной. Пройдя через множество испытаний, она остается нерушимой и в финале повествования накануне смерти героини только крепнет.

Совершенно иначе тема «господства» в любви решена в романе «Кларисса» (1748) Сэмюэля Ричардсона, крупнейшего английского писателя эпохи Просвещения, которого Прево, кстати говоря, высоко ценил и даже переводил на французский язык. В центре романа Ричардсона стоит трагический конфликт двух незаурядных и очень сильных личностей – Клариссы Гарлоу, девушки из недавно разбогатевшей буржуазной семьи, и аристократа сэра Лавлейса, каждый из которых идет до конца, отстаивая свою систему ценностей и свое отношение к жизни. Открытая писателем и доведенная здесь до совершенства эпистолярная форма романа позволила Ричардсону проникнуть в глубину души своих персонажей, создав психологические портреты, не имеющие себе равных в прозе всего XVIII века.

Как и Шекспир в «Укрощении строптивой», Ричардсон обратился в «Клариссе» к проблеме семьи, брака и роли женщины в обществе. Общепринятые взгляды его эпохи, по сути дела, мало отличались от елизаветинских. И в XVIII веке женщина по-прежнему находилась в полном подчинении сначала отцу, а затем и мужу, не имея права на собственный выбор в любви. Знаменательно, что полное название романа Ричардсона звучит следующим образом: «Кларисса, или История юной девицы, в которой описаны наиболее важные события

частной жизни и в особенности неприятности, могущие произойти вследствие неверного поведения как родителей, так и детей в вопросах брака».

Красивая, умная и независимая в своих суждениях, Кларисса, осознавшая себя самоценной личностью, с жаром восстает против решения семьи выдать ее замуж за нелюбимого жениха, справедливо видя в подобном браке лишь выгодную для ее близких коммерческую сделку. Никто не желает слушать ее доводы, считая их пустыми капризами. И тогда Кларисса, окончательно запугавшись, бежит из дома и попадает во власть обещавшего ей любовь и поддержку коварного Лавлейса.

Этот герой как бы пришел на страницы прозы Ричардсона из комедии эпохи Реставрации, где существовало специальное амплуа повесы-либертэна, согласно которому подобные персонажи изображались как веселые, остроумные, находчивые и, в общем-то, вполне симпатичные плуты. Они попирали нормы лицемерной пуританской нравственности в угоду «естественным» чувствам. Сам Лавлейс часто называет себя повесой (*rake*), ссылаясь даже на некие анналы повес (*rakish annals*) и на их неписаный моральный кодекс. Но он живет в другую эпоху и весьма сильно отличается от своих комедийных предшественников.

Действительно, Лавлейс умен, остроумен, находчив, щедр и смел. Но он по-своему и страшен, поскольку все эти привлекательные свойства своей природы он использует только в целях разрушения¹. «Естественные» чувства для него не существуют, а нравственные нормы отсутствуют. У него жестокое сердце черствого эгоиста, а отношения с женщинами для него –

¹ *Brothy E.B.* Samuel Richardson. Boston, 1987. P. 72.

своеобразная игра, где он должен победить любой ценой, полностью подчинив себе свою жертву. «Однажды укрощенная, укрощена навсегда» (Once subdued, is always subdued), – искренне считает он. Видя в Клариссе образец ума, красоты и добродетели, он полагает, что, победив ее, он победит весь женский пол. По его мнению, «женщины рождены, чтобы переносить боль», и «они любят сильнее всего тех, мужчин или детей, кто причинит им больше страданий». В известной мере Лавлейс даже увлечен попавшей в его сети девушкой, признаваясь, что он не хочет жениться на ней и жить с ней одной семьей, но в то же время и не может жить без нее. Но это чувство никак нельзя назвать любовью. Чтобы покорить Клариссу, Лавлейс пускает в ход весь арсенал опытного соблазнителя, в том числе и самые недостойные уловки, и, не преуспев, насилует одурманенную опиумом девушку – поступок, который любой повеса счел бы низким и отвратительным.

Но Лавлейс недооценил духовную силу и нравственную стойкость Клариссы. Поначалу она даже влюбляется в него, надеясь, что ее чувство способно изменить закоренелого повесу-либертэна и принести им взаимное счастье. Однако дальнейший ход событий полностью разубеждает ее. Придя в себя после насилия, она твердо отказывается выйти замуж за Лавлейса, поскольку не может ни любить, ни уважать такого мужа. На протяжении всех испытаний, пройдя через множество оболщений и разочарований, Кларисса остается верной себе и своим нравственным убеждениям, и из борьбы, навязанной ей Лавлейсом, она выходит победительницей, хотя и слишком дорого платит за свою победу. В финале романа гибнут оба героя – так ничему и не научившийся Лавлейс и до конца сохранившая силу духа и нашедшая мир в своей душе Кларисса.

В XIX веке тема «господства» в любви получила новый поворот, после того как в литературе появился и быстро стал популярен байронический герой, личность гордая, сильная, по-своему магнетическая и вместе с тем одинокая и разочарованная, одновременно носитель мировой скорби и смелый обличитель и бунтарь против окружающего его общества. Такой герой очень хорошо прижился на русской почве, где байронизм оказался, пожалуй, даже сильнее, чем в других странах Европы, не говоря уже о породившей его Англии. Недаром же и Пушкин, и Лермонтов отдали ему свою дань.

Для предмета нашего разговора особенно интересен Лермонтов и его роман «Герой нашего времени» (1840). Здесь писатель не только запечатлел, быть может, ярчайший в русской литературе характер такого героя, но и при всей авторской симпатии к Печорину (на что обратил внимание уже Белинский) показал и обратную, болезненную сторону байронизма. Не случайно же в предисловии к книге он назвал портрет ее героя «составленным из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»¹. Со школьной скамьи всем хорошо известно, что речь тут идет о поколении, вступившем во взрослую жизнь в глухие 1830-е годы, о так называемых лишних людях, которым некуда было приложить бурлящие в них силы и энергию.

Сил у Печорина действительно много, но все они подчинены не созидательной, а в основном разрушительной и в том числе и саморазрушительной цели. Герой Лермонтова живет в состоянии постоянной раздвоенности – ум и сердце у него как бы полностью разобщены. Сам Печорин в ставшем хрестоматийным монологе накануне дуэли с Грушницким

¹ Лермонтов МЮ. Полное собр.: В 5 т. М.; Л., 1937. Т. 5. С. 186.

говорит об этом так: «Из жизненной бури я вынес только несколько идей – и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, а другой мыслит и судит его...»¹

Как в свое время показал В.Ф. Асмус, жить в полном смысле для Лермонтова и для его героя означает прежде всего действовать. Но действует Печорин лишь в узко личной сфере, холодно и как бы со стороны наблюдая за результатами своих поступков. По словам Асмуса, «тезис о первенстве воли и практического разума, обоснованный в немецком идеализме (особенно у Фихте-старшего) путем сложной и трудной диалектики, у Лермонтова выступает как органический устой его мировоззрения»². Отсюда столь ярко выраженный волюнтаризм Печорина, принявший форму крайнего индивидуализма. В своих отношениях с окружающими, особенно с женщинами Печорин постоянно ставит эксперименты, стремясь подчинить их своей воле и тем самым добиться над ними полной победы. «Возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? – рассуждает он. – Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительно-го права, – не самая ли сладкая пища нашей гордости? <...> Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив; если б все меня любили, я нашел бы в себе бесконечные источники любви»³.

¹ Там же. С. 298.

² Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44. С. 84.

³ Лермонтов М.Ю. Указ. соч. С. 270–271.

Печорин легко добивается того, чего не смог сделать Лавлейс с Клариссой. Женщины – Бэла, Вера, княжна Мери – любят его и готовы полностью подчиниться его воле. (Недаром же Вера называет себя его рабой.) Но сам Печорин не может найти в себе «бесконечные источники любви» или даже просто ответить на их чувство. В его случае, наверное, правильно было бы говорить о «главенстве» без любви. Познать чувство Печорину мешает всеразъедающий скепсис, который как бы становится программой его жизни. Этот скептицизм на корню рушит в нем порой все-таки возникающие у него вопреки такой программе проблески чувства, разъединяет его с людьми и, по сути дела, изгоняет его из общества на поиски смерти в далекой Персии.

В силу скепсиса двойственным и непоследовательным оказывается и фатализм Печорина, который увлекает его взамен твердой веры предков. Сравнивая «век нынешний и век минувший», он говорит об этой вере в еще одном хрестоматийном монологе-записи, помещенном в последней части романа, так и названной «Фаталист». Глядя на звезды, сияющие в ночном небе, Печорин размышляет: «Мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права. И что же? Эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтобы освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником! Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо, с своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле

без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми, или с судьбою...»¹

Как видно из текста, Печорин сетует здесь не на утрату веры в астрологический детерминизм, якобы определявший в прошлом судьбы «людей премудрых», но на утрату веры в Божественный Промысел, которая не только не подавляла силу воли «премудрых», но, наоборот, обостряла ее. Такой веры у своих современников, «скитающихся по земле без убеждений и гордости», герой романа больше не находит. Это, однако, не значит, что у Печорина нет вообще никакой веры и он стоит на позициях плоского атеизма. Печорина притягивает и одновременно отталкивает идея фатализма, по сути близкого к мусульманству убеждения в существовании жесткой и безусловной предрешенности, как бы запрограммированности всех событий в жизни человека. Эта предрешенность, превращающая человека в раба судьбы и случая, далека от традиционной христианской идеи Божественного Промысла, как мы сказали, совсем не подавляющего воли индивидуума, или даже от идеи предопределения, какой ее видели кальвинисты и близкие им янсенисты. (Вспомним «Федру» Расина.) Лермонтов интересовал именно мусульманский вариант фа-

¹ Лермонтов МЮ. Указ. соч. С. 316–317.

тализма, как ясно из шутивных строк его лирики, процитированных в этой связи В.Ф. Асмусом:

Судьбе, как турок и татарин,
За все я равно благодарен;
У Бога счастья не прошу
И молча зло переносу.
Быть может, небеса востока
Меня с ученьем их пророка
Неволью сблизили...

События «Фаталиста», как будто бы подтверждают эту идею. Вулич, печать смерти которого Печорин прочел на его лице, остается жив после давшего осечку выстрела из пистолета, приставленного прямо ко лбу, но в тот же самый вечер погибает от сабли пьяного казака. Печорин, со своей стороны, положившись на ту же веру в жесткое предопределение, храбро вступает в схватку с этим казаком и побеждает его, оставшись целым и невредимым.

«После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом?» – размышляет по поводу случившегося Печорин. Однако всеразъедающий скепсис мешает ему принять такую философию жизни. «Но кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?.. И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.. Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!»¹

¹ Лермонтов МЮ. Цит. соч. С. 320.

Смерть он вскоре и найдет в Персии...

Смысл названия романа Достоевского «Игрок» (1866), казалось бы, очевиден и лежит на поверхности. Игрок здесь главный герой, бедный учитель Алексей Иванович, который, начав играть, всецело подчиняет свою жизнь пагубной страсти к рулетке. Сам Достоевский еще за три года до публикации книги в письме к Н. Страхову так изложил ее замысел, уже в общих чертах созревший в его голове: «Сюжет рассказа следующий: один тип заграничного русского... Я беру натуру непосредственную, человека, однако же, многоразвитого, но во всем недоконченного, изверившегося и не смеющего не верить, восстающего на авторитеты и боящегося их. Он успокаивает себя тем, что ему нечего делать в России, и потому жесткая критика на людей, зовущих из России наших заграничных русских. Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку. Он – игрок, и не простой игрок, так же, как Скупой рыцарь не простой скупец... Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует ее низость, хотя потребность риска и облагораживает его в глазах самого себя. Весь рассказ – рассказ о том, как он третий год играет по игорным домам на рулетке... Если «Мертвый дом» обратил на себя внимание публики, как изображение каторжных, которых никто не изображал наглядно до мертвого дома, то этот рассказ обратит непременно на себя внимание, как наглядное и подробнейшее изображение рулеточной игры... Вещь, может быть, весьма недурная. Ведь был же любопытен «Мертвый дом». А это описание своего рода ада, своего рода каторжной «бани»; хочу и постараюсь сделать картину»¹.

¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 4. С. 603–604.

Как известно, роман был впоследствии продиктован в спешке будущей жене писателя А.Г. Сниткиной, и по ходу этой диктовки первоначальный замысел претерпел ряд изменений, которые все же не затронули образа главного героя. Алексей Иванович так и остался игроком, положившим «все жизненные соки» на рулетку.

Однако название романа, на наш взгляд, можно понимать и шире. Ведь, по сути дела, почти все действующие лица книги, оторванные от родной почвы и живущие неестественной жизнью «заграничных русских», да и не только одни они, играют тут те или иные роли, которые не соответствуют их природе, порой путая маску со своим истинным лицом. И маски эти, как правило, соотносятся с разнообразными литературными персонажами, которых легко может узнать внимательный читатель. В этом отношении «Игрок», быть может, самый «литературный» роман Достоевского.

Так погрязший в долгах генерал, выдающий себя за богатого русского вельможу, позабыв о своих маленьких детях, почти полностью вживается в роль одержимого любовной страстью старика из мольеровских комедий, где чувство трактуется как своеобразная классицистическая мания. В конце романа, впад в детство и войдя в амплуа *gamoli*, он наконец добивается своего – женится на куртизанке Бланш и перед смертью оставляет ей свое доброе имя и свое состояние.

Ловкие проходимцы французы мадемуазель Бланш и де Грие неминуемо соотносятся с героями «Манон Леско», хотя, как показали исследователи, и не только с ними. Комментаторы, в частности, считают, что образ Бланш восходит к «принцессе де Магадор» из очерка «Кикильбюри на Рейне» Теккерея и фривольным героиням Поля де Кока. Де Грие же – «козлиная борода», сатир, и сниженный французский вари-

ант гоголевского Хлестакова¹. Что же касается героев «Манон Леско», то отношение к ним Бланш и де Грие явно сатирическое, пародийное. Оба они самозванцы, присвоившие себе чужие имена, чья единственная цель – получить деньги. У мнимого маркиза де Грие нет и капли бескорыстия и благородства его литературного предшественника, как нет у него никакой любви ни к кому, кроме, разве что, самого себя. У беззастенчивой же и холодной авантюристки Бланш нет ни обаяния, ни загадочности Манон, а демоническое начало в ней комически снижено.

Бабушка, богатая московская барыня Антонида Васильевна Тарасевичева, «бойкая, задорная, самодовольная, прямо сидящая, громко повелительно кричащая и всех бранящая», по мнению исследователей, напоминает Хлестову из «Горя от ума» и Ахросимову из «Войны и мира»². Но в контексте романа она все же, скорее, соотносится со старой графиней из «Пиковой дамы» Пушкина, хотя такое соответствие и строится по принципу схожести-контраста. Для пушкинского Германна графиня олицетворяет собой рок, неумолимую судьбу, которая способна «составить счастье целой жизни», но может и коварно разрушить эту жизнь, разбив все ожидания. Почти так же, со страхом и надеждой, относится к бабушке и большинство действующих лиц романа, в том числе даже и Полина, для которых судьба – это деньги, бабушкино наследство. Потерять его – для них полная катастрофа. Но сама бабушка хотя и взбалмошная, но умная и проницательная женщина, которая как бы насквозь видит окружающих, попав в «каторжную баню» Рулеттенбурга, неожиданно

¹ *Ичин К.* «Игрок» Достоевского как роман тайн // 36. Матице спр. за славистику. Нови Сад, 1997. № 52. С. 93–94.

² *Мочульский КВ.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 376.

подчиняется царящим там законам рока и с азартом своей буйной натуры в три дня проигрывает целое состояние. Так судьба, хотя и на время, подчиняет ее себе, лишая свободы выбора. Тем не менее только бабушка, единственная из всех персонажей книги, способна одержать победу над «адам» Рулеттенбурга, уехав на родину в Россию, к своим корням, и занявшись строительством храма. Больше никто в романе в Россию не возвращается.

Все биографы Достоевского согласны в том, что в рассказе о сложных отношениях главных героев – Алексея Ивановича и Полины – писатель отталкивался от своих личных весьма болезненных переживаний, связанных с увлечением Аполлинарией Суловой. Но и эти переживания он переработал в литературном ключе, подчинив их увиденной в новом ракурсе теме «главенства» в любви.

В романе Достоевского роль сильного и загадочного байронического героя примиряет на себя женщина, «гордячка» Полина, а роль жертвы, слабого и послушного любому приказанию госпожи раба взял на себя мужчина, Алексей Иванович. Таким образом, отношения Печорина с женщинами здесь как бы поставлены с ног на голову, что, на наш взгляд, не исключает сознательного пародирования этой еще недавно столь модной модели. На эту перевернутую байроническую парадигму накладываются еще и вывернутые наизнанку куртуазные отношения, описанные в стихотворении Шиллера «Перчатка», которое Достоевский мог знать, если не в подлиннике, то по вольному переводу Лермонтова или по переводу Жуковского. В этом стихотворении неприступная дама, бросив перчатку в логово диких зверей, в качестве испытания посылает рыцаря принести ее. Рыцарь исполняет поручение дамы, но, вернувшись с перчаткой, не

может скрыть «досады жестокой». Какой уж там куртуазнейший сэръ Ланселот!

А вот что уже в первой главе романа Алексей Иванович думает о своих отношениях с Полиной: «И еще раз тепер я задал себе вопрос: люблю ли я ее? И еще раз не сумел на него ответить, то есть, лучше сказать, я опять, в сотый раз, ответил себе, что я ее ненавижу. Да, она была мне ненавистна. Бывали минуты (а именно каждый раз при конце наших разговоров), что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился за него с наслаждением. А между тем, клянусь всем, что есть святого, если бы на Шлангенберге, на модном пуанте, она действительно сказала мне: «бросьтесь вниз», то я бы тотчас же бросился, и даже с наслаждением. Я знал это. Так или этак, но это должно было разрешиться. Все это она удивительно понимает, и мысль о том, что я вполне верно и отчетливо сознаю всю ее недоступность для меня, всю невозможность исполнения моих фантазий, – эта мысль, я уверен, доставляет ей чрезвычайное наслаждение; иначе могла ли бы она, осторожная и умная, быть со мной в таких короткостях и откровенностях? Мне кажется, она до сих пор смотрела на меня как та древняя императрица, которая стала раздеваться при своем невольнике, считая его не за человека. Да, она много раз считала меня не за человека...»¹

Оторвавшаяся от корней (свое русское имя Прасковья она заменила на не значащую в православных святцах Полину), увлекшаяся внешним лоском ничтожного де Грие и пережившая унижительное разочарование, героиня романа

¹ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 292.

как бы отыгрывается на Алексее Ивановиче, постоянно унижая и искушая его. Так она провоцирует его на оскорбление ни в чем не повинной немки-баронессы и отправляет его за игорный стол, не подозревая, правда, к каким последствиям это приведет. На свой лад Полина обращается с влюбленным в нее героем ничуть не лучше, чем Лавлейс с Клариссой. При этом она прямо говорит Алексею Ивановичу: «Вы мне ненавистны, – именно тем, что я так много вам позволила, и еще ненавистнее тем, что так мне нужны»¹. Как в трагедии Расина, героям тесно рядом друг с другом, но они и не могут обойтись один без другого.

Как установили исследователи, образ древней императрицы, преспокойно раздевающейся при невольнике, ибо она не считает его за человека, навеян инцидентом из личных отношений писателя с Аполлинарией Сусловой. Но императрица – это, очевидно, Клеопатра, чье незадуманное имя тут вовсе не случайно. Обозначенная в трагедии Шекспира контрапунктом тема любви-ненависти в романе Достоевского выходит на передний план и поворачивается совсем неожиданным ракурсом. Оказывается, что рабское унижение доставляет герою некую извращенную радость. Он говорит Полине: «Ну, да, да, мне от вас рабство – наслаждение. Есть, есть наслаждение в последней степени приниженности и ничтожества! Черт знает, может быть, оно есть и в кнуте, когда кнут ложится на спину и рвет в клочки мясо...»² По справедливому мнению К.В. Мочульского, здесь впервые в творчестве Достоевского столь ярко раскрылась демоническая сила эроса. От Полины тянется нить к «фатальным женщинам» более

¹ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 291.

² Там же. С. 312.

поздних романов: Настасье Филипповне, Аглае, Катерине Ивановне, Грушеньке¹.

Но однажды наступает момент катастрофы, и тогда Полина, сбросив маску жестокой повелительницы, приходит к Алексею Ивановичу в поисках участия и утешения, в поисках любви, предлагая взамен свое чувство. Однако поздно. Герой уже не в состоянии ответить взаимностью. Две страсти не могут соперничать в его душе. Открытое ему некогда той же Полиной искушение игрой оказалось слишком сильным, и он полностью сломался, выбрав себе другую госпожу, не менее таинственную и коварную – рулетку. Теперь он во власти этого нового рабства, по-своему еще более сладкого и мучительно-го, вырваться из которого у него недостает сил.

И тут у Алексея Ивановича тоже есть свои литературные предшественники. Это, конечно же, пушкинский Германн, променявший любовь на игру и ставший рабом случая, который и обманул его. И, может быть, в еще большей мере Печорин с его двойственным фатализмом. Алексей Иванович, «изверившийся и не смеющий не верить», тоже теряет крепкую веру предков. Но если для Печорина с его скепсисом фатализм является все-таки лишь очень правдоподобной вероятностью, то для героя Достоевского он становится абсолютной необходимостью, неким эрзацем истинной веры, приводя к обожествлению судьбы, переменчивой и коварной фортуны. Однако в отличие от Германна, у Алексея Ивановича нет мужества, чтобы вступить с судьбой в поединок; нет у него и печоринской силы воли, способной смести препятствия и добиться своего. Он человек слабый, и потому он полностью запутывается в тенетах сладкого рабства, проигрывая

¹ Мочульский КВ. Указ. соч. С. 375.

сегодня, но все же надеясь наперекор очевидному, что завтра ему может повезти.

Так Достоевский, взяв уже готовые литературные модели и, в частности, тему «главенства» в любви, подчинил их одному из важнейших мотивов своего творчества – проблеме духовной свободы человека, ее поисков и ее отсутствия. Там, где нет свободы, начинается рабство, и оно может принять самые причудливые формы, при этом всегда лишая человека собственной воли и выбора. Достоевский не зря уподобил игорные заведения каторжной бане. И каторжники, и игроки оказываются в настоящем аду некоего замкнутого пространства, вырваться из которого они не могут. Но если каторжники попали туда не по своей воле, то игроки сами предпочли такую участь. Как верно заметил Р.Л. Джексон, в мире игорного бизнеса у всех возникает иллюзия свободного выбора, но никто на самом деле не владеет и не может владеть свободой¹. Поистине, «оставь надежду всяк сюда входящий». Теперь ты раб случая и судьбы, и всю свою любовь ты должен отдать им. О таком «главенстве» ни Алисон из Бата, ни Петруччо и ни один другой из упомянутых выше литературных героев не смел и помыслить. Его первым показал читателям только автор «Игрока».

Знаменательно, что писатель оставил финал романа открытым. Что ждет его героев? Здесь можно строить лишь догадки. Вопреки мнению большинства критиков нам не кажется, что к концу книги продолжающая любить героя Полина окончательно выздоровела. Чтобы выздороветь, ей нужно, как и бабушке, вернуться на родину, а она пока еще остается за границей в семье влюбленного в нее, но ею нелюбимого мистера

¹ Jackson RL. The Art of Dostoevsky. Princeton, New Jersey, 1981. P. 208.

Астлея. Почему? Может быть, она все еще надеется на духовное возрождение героя? Определенно ответить на этот вопрос невозможно.

Что же касается самого Алексея Ивановича, то и его судьба тоже все-таки не совсем ясна. Скорее всего, и тут согласны почти все исследователи, он так и кончит жизнь за игорным столом. Именно это ему и предсказывает мистер Астлей. Но ведь сумел же сам Достоевский победить пагубную страсть к рулетке. В «Игроке», где так много автобиографических деталей, такую возможность нельзя безоговорочно исключить.



ПЕЧАТЬ КАИНА

(ШЕКСПИРОВСКИЕ ПАРАДИГМЫ:
Пушкин, Достоевский, Лесков)

Преступление и наказание. Убийство и его последствия для человека, совершившего этот поступок. Подобный сюжет возник в литературе еще в глубокой древности. Вспомним хотя бы библейский рассказ о братьях Каине и Авеле или «Орестею» Эсхила. В новое время, в эпоху Ренессанса, самым известным произведением на эту тему стала трагедия Шекспира «Макбет». На нее опирались, от нее отталкивались и ее как минимум знали почти все крупные писатели последующих столетий, обращавшиеся к этому сюжету. Так, по крайней мере, было в русской литературе XIX века, подтверждением чему является творчество Пушкина, Достоевского и Лескова. Каждый из этих писателей отдал долг Шекспиру, по-своему обыграв парадигмы его шотландской трагедии.

Уже в первой сцене «Макбета», в знаменитом заклинании ведьм, звучит один из главных мотивов трагедии: «Добро есть

зло, зло есть добро» (Fair is foul, and foul is fair)¹. Борьба добра и зла, их взаимопроникновение, временное торжество зла и конечное восстановление справедливости. На этом держится весь сюжет трагедии, а ее образы постоянно обыгрывают контрасты тьмы и света, символизирующие эту борьбу, демонов и ангелов, ада и неба².

Шотландский тан Макбет предательски убивает гостящего в его замке старого короля Дункана, быть может, самого лучшего и благородного из всех королей, появляющихся на шекспировской сцене. (Несколько идеализированный образ Генриха V в одноименной хронике дан в развитии, и так, что мы помним бесшабашную юность принца Хела и все его озорные проказы, изображенные в предыдущей хронике тетралогии.) Большинство зрителей, присутствовавших на премьере «Макбета», еще верили в божественную природу власти короля как Божьего помазанника. Заметим также, что эта доктрина была очень дорога недавно вступившему на престол Иакову (Джеймсу), сыну казненной около двух десятилетий назад шотландской королевы Марии Стюарт. А «Макбет» как раз и был рассчитан на то, чтобы обратить на себя внимание нового короля. В других пьесах Шекспира королей тоже убивают – и в «Гамлете», и в хрониках, – но именно в «Макбете» тема цареубийства выдвинута на передний план, скорее всего, чтобы специально привлечь внимание короля. (Сохранились сведения о том, что трагедия была предположительно сыграна в присутствии Иакова и датского короля Христиана 7 августа 1606 года³.) Отсюда, помимо темы боже-

¹ О полисемантизме заклинания см.: *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 176–177.

² *Muir-Kenneth.* Introduction // Shakespeare William. Macbeth, L and N.Y., 1989. P. XLIV.

³ Ibid. P. XXIII.

ственной природы королевской власти, также и место действия трагедии (Шотландия), и появление в ней ведьм (Иаков интересовался демонологией и даже написал об этом целую книгу), и введенный в пьесу образ Банко, считавшегося прачуром Иакова, и ряд аллюзий на недавно раскрытый Пороховой заговор (1605).

Согласно доктрине о божественной природе королевской власти и в соответствии с господствовавшими среди елизаветинцев представлениями о Великой Цепи Бытия, где король стоял на вершине человеческой иерархии, его убийство должно было иметь не только политические и личные, но и религиозно-космические последствия. Именно так и происходит в трагедии Шекспира – убийство Дункана катастрофически рушит привычный гармонический миропорядок.

В «Макбете», самой краткой из всех трагедий Шекспира, мы узнаем о существовании этого миропорядка как бы мимоходом – благодаря мгновенной, но яркой вспышке – из диалога Банко и Дункана, приехавших в гости к Макбету и стоящих у порога его замка:

Летний гость,
Храмовник-стриж, обосновавшись тут,
Доказывает нам, что это небо
Радужьем вест. Нет зубца, устоя,
Угла иль выступа, где б он не свил
Висячих лож и щедрых колыбелей.
Где он живет, там воздух, я заметил,
Особо чист.

(I, б; здесь и далее перевод М.Л. Лозинского)

Замок, похожий на храм (согласно народным поверьям, стрижи любили вить гнезда под выступами церковных крыш), «радушьем веющее» небо, гнезда стрижей, где щебечут новорожденные птенцы, – жизнь, исполненная гармонии и осененная божественной благодатью. Все это рушится в мгновение ока из-за убийства Дункана. Отныне «гнилой воздух» (filthy air), в котором летают ведьмы, воплощающие собой иррациональное сатанинское начало, – ученые спорят о том, были ли появляющиеся на сцене ведьмы женщинами, вступившими в сговор с дьяволом, или злыми духами, принявшими людской облик, – вторгается в трагедию и пропитывает собой всю ее атмосферу.

Увидев убитого короля, Макдуф восклицает:

Зло превзошло себя в своем искусстве:
Убийство святотатственно взломало
Господень храм помазанный и жизнь
Святылища похитило.

(II, 3)

Тема святотатства (Most sacrilegious Murther), совершенного Макбетом, – важнейшая в трагедии. Само мироздание содрогается от этого святотатства – наступает буря, земля «трясется в ознобе» и в воздухе слышатся «стенанья смерти / И голоса, пророчившие грозно / Жестокие усобицы, и смуты...». Все как бы переворачивается в природе: ловящая мышей сова хватает сокола и убивает его, смиренные жеребцы Дункана дичают и, вырвавшись на волю, грызут друг друга, а замок Макбета, уподобленный ранее храму, теперь ассоциируется с преисподней. Знаменитая сцена с привратником (II, 3), которую многие критики считали позднейшей вставкой, написанной

кем-то другим, на самом деле искусно пародирует хорошо знакомый первым зрителям трагедии эпизод из мираклей под названием «Нисхождение в ад», где ад изображался в виде замка, в двери которого после смерти на кресте стучал Христос, чтобы освободить праведников¹.

Воцарившийся в стране тиран-узурпатор заливает кровью всю Шотландию. Рассказывая о лихолетье, наступившем на родине после восшествия Макбета на престол, Макдуф говорит:

...что ни утро,
Вновь – вдовий стон, вновь крик сирот,
вновь скорби
Бьют небо по лицу, и слышен отзвук,
Как если б твердь с Шотландией страдала,
Стена в ответ.
(IV, 3)

Кровавый произвол сидящего на троне тирана ведет к гражданской войне и гибели множества невинных людей, цвета нации, смело вставших на защиту отечества. До поры до времени взявшее полную власть зло правит бал не только в духовной, но и в политической жизни Шотландии, где, казалось бы, прочно воцарился мрак и хаос.

За всем этим стоит личная трагедия главного героя. В конце пьесы Малкольм называет Макбета «this dead butcher» (этот мертвый палач). В данный момент действия никто уже не сомневается в справедливости такой оценки. Но в начале траге-

¹ *Wickham Glynn*. Hell-Castle and its Door-Keeper // *Aspects of Macbeth*. Articles reprinted from *Shakespeare Survey*, L.; N. Y., 1977. P. 39–45.

дии Макбет – совсем иной человек: «супруг Беллоны», благородный полководец, бесстрашно сражающийся на поле брани и своими действиями наглядно воплощающий средневековую воинскую доблесть. Рассказ о падении такого героя, о превращении его в кровавого тирана и составляет суть замысла Шекспира.

Если Гамлет – мыслящий герой, то Макбет – прежде всего человек действия, личность активная, импульсивная и очень честолюбивая. Однако и он тоже склонен к размышлению и внутренней борьбе, что ясно видно из его монологов, быть может, самых лучших, если не считать «Гамлета», во всем творчестве Шекспира. В отличие от Ричарда III Макбет – вовсе не законченный и циничный злодей – макиавеллист, легко и спокойно идущий по трупам. Зная, что у него нет никаких оправданий, прекрасно понимая, что он совершает преступление, Макбет вопреки своей совести предательски убивает спящего у него в гостях Дункана, и потом его больше всего мучает не страх разоблачения, но чувство вины.

Предсказание ведьм о том, что Макбет станет королем, их «чудесный зов» как будто бы нейтрален:

Раз мне сужден венец, то пусть судьба
Меня венчает, без моей подмоги.

(I, 3)

Но «зов» злых сил падает на благодатную почву в душе героя и внушает ему мысли о скорейшем достижении цели, которые одновременно притягивают и отталкивают его. Совесть и честолюбие вступают в борьбу в его сознании:

Чудесный этот зов таить не может
Ни зла, ни блага. Если в нем есть зло,
Зачем он мне вручил залог успеха...
А если благо, то зачем внушает
Такую мысль, что волосы встают
И сердце, как сорвавшись, бьется в ребра,
Назло природе? Подлинные страхи
Слабей, чем ужасы воображенья:
Мне самый призрак этого убийства
Так потрясает строй души, что разом
Удушен грезами и поглощен
Несуществующим.

(1, 3)

Не только честь воина, долг вассала, близкого родственника (согласно Холиншеду, Макбет был двоюродным братом Дункана) и хозяина, принимающего гостя, но и сам «полный благостного млека» нрав героя мешают ему «взять кратчайший путь». Макбет, по словам его жены, «не лишен тщеславья, но лишен / Услуг порочности» (I, 5). Очевидно, важную роль играют и соображения религиозного порядка. Как видно из монолога третьего акта, Макбет прекрасно помнит библейскую заповедь: «Не убей» и отдает себе отчет в том, что случится, если он ее нарушит. Все это приводит к тому, что, трезво оценив свой коварный план и его возможные последствия, герой решает отказаться от убийства. Он понимает, что смерть благородного Дункана, любимца всей Шотландии, вызовет всеобщую скорбь:

И жалость, как младенец обнаженный
Верхом на вихре или херувим,

Несущийся на скакуне воздушном,
 Повеет страшной вестью в каждый глаз,
 Чтоб ветер утонул в слезах.

(I, 7)

В самый решающий момент, однако, жена героя обвиняет его в малодушии и трусости. Отвергая подобное обвинение, Макбет восклицает:

Я смею все, что можно человеку.
 Кто смеет больше, тот не человек.

(I, 7)

В подлиннике ответ героя (I dare do all that may become a man; / Who dares more, is none) можно понять двояко, поскольку слово *man* означает одновременно *человек* и *мужчина*. И Макбет, и его жена употребляют это слово в его втором значении – мужчина, которому не хватает мужества свершить задуманное. Именно об этом леди Макбет и говорит в своей ответной реплике:

Какой же зверь толкал тебя мне хвастать?
 Тогда ты смел, и ты был человек.
 Ты большим стать хотел, чем был, и стал бы
 Тем большим человеком.

Такой упрек от жены доблестный воин, прославленный храбростью в битвах с врагами отечества, выдержать не может. По наущению леди Макбет он «натягивает решимость на колки» – и убивает своего гостя.

Однако Шекспир и его зрители видели и другой смысл знаменитой реплики Макбета. Совершая убийство, он пере-

ступает грани дозволенного человеку. Стремясь подняться выше на общественной лестнице, он на самом деле теряет облик человека и становится не «большим... чем был», но меньшим, лишаясь и доблести, и человеческого достоинства. После убийства Дункана Макбет уже навсегда отмечен особой печатью, отделяющей его от остальных людей. В эпоху Шекспира, да и потом в XIX веке ее называли печатью Каина. Вспомним, что в Библии Бог делает первоубийце Каину особое «знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его» (Быт. 4:15), тем самым как бы ставя его в положение вне закона, отделяя его от других людей. Именно в этом общепринятом тогда смысле отделенности от других людей Шекспир и понимал печать Каина, когда устами Болингброка, обращенными к убийце законного монарха, в «Ричарде II» он сказал:

Бродить, как Каин, будешь ты в ночи,
И солнце спрячет от тебя лучи.
(V, 6; перевод М. Донского)

После убийства Дункана солнце спрячет свои лучи и от Макбета.

Если убийство Дункана – единственное преступление, в котором замешана леди Макбет, то для героя это только начало его кровавых деяний. Но уже первое убийство ломает его, окуная в стихию зла и лишая благодати. Когда спальники Дункана читают молитву, он уже не может к ним присоединиться:

Я не мог
Сказать: «Аминь», когда они сказали:
«Помилуй Бог».
(II, 2)

Связь с Богом порвана, и исполненный гармонии мир патриархальной доблести канул в Лету. Кровавое преступление лишает героя сна, долгожданного отдыха, «бальзама увечных душ», знакомого каждому человеку с чистой совестью. Ему слышится голос, как бы олицетворяющий его вину:

Не спите! Гламис
Зарезал сон, и впредь отныне Кавдор
Не будет спать, Макбет не будет спать!
(II, 2)

Приговор жесткий и окончательный. Разъедающий изнутри процесс изоляции начался, и чем дальше, тем сильнее Макбет будет ощущать свое одиночество. По сути дела, он сам очень точно описал случившееся, когда сразу после убийства Дункана лицемерно заявил:

Когда б я умер час тому назад,
Я прожил бы счастливый век. Отныне
Ничто не важно в этом смертном мире;
Все – вздор; скончалось благо и величье;
Вино иссякло, и в одних подонках
Найти утеху может этот свод.
(II, 3)

Восшествие на трон не приносит герою долгожданной радости. Чувства вины и страха владеют им, а пролитая кровь требует новой крови. Ведь Банко и его сын живы, а именно он, а не Макбет, согласно предсказанью ведьм, должен стать «пращуром королей». И герой вновь бросает вызов судьбе:

Стать – это слишком мало.
Стать надо прочно. Страх наш перед Банко
Врос глубоко...
Я осенен бесплодной короной,
И мне в десницу вложен праздный скипетр,
Который вырвет чуждая рука,
А сын мой не наследует. Так, значит,
Для внуков Банко я запачкал душу;
Для них зарезал доброго Дункана;
Для них я чашу моего покоя
Наполнил злобой и мой вечный клад
Вручил исконному врагу людскому,
Чтоб им царить, царить потомству Банко!
Нет, так не будет! Выступай, судьба,
И мы с тобой сразимся насмерть!

(III, 1)

«Вечный клад» (eternal jewel) – это бессмертная душа героя, а «исконный враг», конечно же, – дьявол. Самооценка Макбета – абсолютно точна; он как бы видит себя насквозь. Макбет прекрасно понимает, что, совершив свое первое преступление, он не только навсегда лишился покоя, но и заплатил за убийство Дункана самую дорогую цену, какую только можно представить, – потерял свою душу, вручив ее дьяволу. (Христианский контекст этой самой христианской трагедии Шекспира прописан совершенно явно и недвусмысленно.) Все это мучит героя, но не останавливает его. Ведь он человек действия, да и пути назад уже нет. И потому он смело вступает в поединок с судьбой.

Но если пути назад нет, то есть путь вниз. Бросив вызов судьбе, Макбет становится ее рабом, утрачивая свободу выбо-

ра. Убийства неотвратимо следуют одно за другим, и Макбет, превращаясь в безжалостного палача, теряет все черты благородного воина, каким мы видели его в начале действия. Героическая доблесть оборачивается своей демонической противоположностью, а ратные подвиги – кровавой тиранией.

Вместе с тем история Макбета – это не просто история доблестного воина, превратившегося в тирана. Являясь одним из ярчайших шекспировских характеров, Макбет в то же время немного причастен мифу. Благодаря космическому контексту трагедии история падения Макбета вписывается во вселенское измерение¹. Она как бы уподобляется рассказу об Адаме и Еве, своим первородным грехом непослушания разрушивших первозданную гармонию природы, или, как уже было сказано, греху Каина, убившего своего брата Авеля и отмеченного за это особой печатью, или, наконец, падению Люцифера, некогда светоносного ангела, восставшего против Бога, ставшего Сатаной и отрезавшего себе путь к спасению. Недаром же ученые столь часто находят в Сатане из «Потерянного рая» Милтона черты Макбета. С другой стороны, шекспировский герой предвосхищает Старого Морехода из поэмы Колриджа, персонажа, который, убив «благотворящую птицу» Альбатроса, приобщился вселенскому злу и остался один на один с враждебной ему природой:

Один, один, всегда один,
 Один и день и ночь!
 И Бог моим мольбам
 Не захотел помочь!

(Перевод В. В. Левика)

¹ *Long Michael. Macbeth, Boston, 1989. P. 40.*

Полное одиночество, отсутствие всего, что придает смысл человеческой жизни, в конечном счете та же богооставленность, что и у Морехода, – таков удел, который Макбет видит для себя в конце трагедии:

Я жил достаточно: мой путь земной
Сошел под сень сухих и желтых листьев,
Но то, что подобает старым летам, –
Почет, любовь, вниманье, круг друзей, –
Не ждет меня; а вместо них – проклятья
Глубоким шепотом, лесь, праздный звук,
Который сердце бедное охотно
Отвергло бы, да вот не смеет.

(V, 3)

У Макбета по-прежнему осталась сила духа и храбрость – увидеть правду, какой бы страшной она ни была, и принять ее. Но о покаянии он и не помышляет. Путь Кавдорского тана, покаявшегося перед казнью и умершего с миром в душе, – не для Макбета. Результат всего этого – ощущение пустоты и бессмысленности жизни, абсурдности бытия, столь часто потом возникающее в литературе Нового времени, но впервые запечатленное в одном из самых лучших монологов Шекспира:

Бесчисленные «завтра», «завтра», «завтра»
Крадутся мелким шагом, день за днем,
К последней букве вписанного срока;
И все «вчера» безумцам освещали
Путь к пыльной смерти. Истлевай, огарок!
Жизнь – ускользящая тень, филяр,

Который час кривляется на сцене
 И навсегда смолкает; это – повесть,
 Рассказанная дураком, где много
 И шума и страстей, но смысла нет.
 (V, 5)

Жизнь потеряла для героя всякий смысл. Но его дух, погрязший в глубинах зла, по-прежнему силен, и в отличие от леди Макбет самоубийство – не его участь. Отважный воин Макбет встречает смерть на поле боя. Иной судьбы для него нет.

Возможно, кровавый замысел так бы и остался замыслом, если бы не леди Макбет, которая в первых сценах выступает своеобразным двойником своего мужа, его вторым «я». Она тоже крайне честолюбива, и ее воля, по крайней мере, в начале трагедии сильнее, чем воля Макбета. Не зная никаких колебаний, героиня сразу же окунается в мир действия. Именно она заставляет мужа привести страшный план в исполнение. При этом она говорит чудовищные слова:

Я кормила грудью
 И знаю, как сладка любовь к младенцу;
 Но я бы вырвала, склоняясь над милым,
 Сосок мой из его бескостных десен
 И лоб ему разбила, если б я
 Клялась, как ты.
 (I, 7)

Совершенно очевидно, что подобные мысли противоречат человеческому естеству, природе женщины и матери, и граничат с демонической одержимостью. И такой вариант во-

все не исключен. Ведь перед разговором с мужем леди Макбет сама обратилась за помощью к духам зла:

Слетайтесь, духи
Смертельных мыслей, извратите пол мой,
От головы до ног меня насытите
Жестокостью! Сгустите кровь мою,
Замкните входы и пути раздумью,
Чтоб приступы душевных угрызений
Не потрясли ни замысла, ни дела.
Приникните к моим сосцам и пейте,
Как желчь, их молоко, вы, слуги смерти,
Где б ни витал ваш сонм, незримый взору,
Вредя живым!

(I, 5)

И заклинание, видимо, подействовало. Отсюда, очевидно, несгибаемая, неженская сила воли леди Макбет, отсюда ее леденящие кровь жестокость и упорство. Зло напрочь переворачивает привычную иерархию ценностей, и, «извратив» свое женское естество, героиня становится сильнее духом своего славного ратной доблестью мужа, волю которого она с легкостью подчиняет своей, направляя его держащую клинок руку.

Однако было бы совершенно неправильно видеть в леди Макбет четвертую ведьму, как это иногда делают критики. После убийства Дункана она быстро надламывается. Преступление не сблизило, но лишь отдалило супругов друг от друга, и остальные убийства Макбет совершает сам, без ведома жены. Появляясь в третьем акте уже в качестве королевы, леди Макбет отдает себе отчет в призрачности победы, хотя и еще пытается держаться:

Мы не достигли ровно ничего,
 Когда уныло наше торжество:
 Милей – погибнуть, чем, других губя,
 Жить в смутном счастье и терзать себя.

(III, 2)

Затем она надолго исчезает из пьесы, возвращаясь лишь в последнем акте в знаменитой сцене сумасшествия уже окончательно сломленной грузом вины, потерявшей не только некогда неукротимую волю к действию, но и даже волю к жизни. Зло уничтожило само себя. Лунатически-бессвязные речи героини неотвратимо влекут ее к событиям той страшной ночи, которая, не принеся желаемого успеха, разъединила ее с миром, лишила обычных человеческих радостей и предопределила ее печальную судьбу:

Прочь, проклятое пятно! Прочь, говорю! Один; два; значит пора. В аду темно. Стыдно, милорд, стыдно! Воин, и вдруг испугался? Чего нам бояться, не знает ли кто-нибудь, раз никто не может призвать нашу власть к ответу? Но кто бы мог подумать, что в старике так много крови? <...> Все еще держится запах крови: все благовония Аравии не надушат эту маленькую руку. О, о, о!.. Ложись, ложись; стучат у ворот; идем, идем, идем, идем, дай мне руку; что сделано, того не переделать; ложись, ложись, ложись.

(V, 1)

Недаром же ее врач утверждает, что ей нужен не доктор, но священник. Однако вопреки столь сильному чувству вины в речах леди Макбет все же нет и следа раскаяния: героиня находится в полном духовно-нравственном тупике. Потому са-

моубийство, о котором Малкольм говорит в своей финальной речи, – вполне закономерный выход для «сатанинской королевы» (fiend-like queen) в конце трагедии.

Уже сама смерть Макбета в конце трагедии свидетельствует о том, что зло вопреки всем его страшным победам не всесильно. Шекспир намеками дает понять зрителям, что по мере того, как Макбет совершает все больше и больше преступлений, оппозиция его режиму постепенно крепнет. Это противостояние подтверждают и поэтические образы трагедии. Один из них – знаменующий собой жалость образ обнаженного младенца, несущегося верхом на вихре, которого поначалу так боится Макбет (I, 7). И скорбь об убитом короле делает свое дело: рядом с Дунканом Макбет выглядит пигмеем, и «власть / Болтается на нем, как плащ гиганта / На низкорослом воре» (V, 2). Это прекрасно понимают все окружающие героя. Затем, в сцене встречи с ведьмами, Макбет видит призрак: дитя в короне с деревом в руке, королевский отпрыск (возможно, потомок Банко), который предсказывает, что Макбет будет храним судьбой, «пока Бирнамский лес не выйдет в бой» (IV, 1). Но герой как раз и погибнет, когда Бирнамский лес (воины, несущие в руках зеленые ветви) двинется на Дунсинанский замок, где укрылся тиран. И наконец, еще один младенец – Макдуф, который был при родах «из чрева матери ножом исторгнут». Макбет падет от руки Макдуфа на поле брани. Сам же Бирнамский лес, юные воины с зелеными ветвями в руках, как и Арденский лес в комедиях Шекспира, символизирует возрождающую силу природы, обновление жизни, конечное восстановление попорченного преступлением Макбета порядка, дуновение того самого «ласкового и легкого» ветра, которое Дункан и Банко ощущали в начале трагедии. С просьбой о помощи в восстановлении этого гар-

монического миропорядка, разрушенного грехом цареубийства, новый король Малькольм и обращается к Богу (grace of Grace) в своем финальном монологе.

Обратимся теперь к Пушкину, Достоевскому и Лескову.

О взаимодействии Пушкина и Шекспира у нас написано довольно много и убедительно. Специально занимавшийся этим вопросом Ю.Д. Левин, в частности, сказал: «В истории русского шекспиризма, как и вообще в истории новой русской литературы, Пушкин – центральная фигура. Именно он осуществил ту творческую переработку шекспировской поэтики, которая затем была освоена последующим развитием русской драматургии»¹. М.П. Алексеев же абсолютно точно отметил, что Шекспир стал для Пушкина «проблемой мировоззрения, содействовал выработке представлений о ходе истории, о государственной жизни и человеческих судьбах»².

Все это в первую очередь касается трагедии Пушкина «Борис Годунов». В набросках к «Борису» сам поэт признал свой долг Шекспиру, сказав: «Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени. Источники богатые! Умел ли ими воспользоваться – не знаю. По крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны»³. Но, как известно, опираясь на летописи, заимствуя сюжет у Карамзина и подражая Шекспиру, Пушкин творчески преобразовал весь этот материал и сочинил свою,

¹ Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 32.

² Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 248–249.

³ Пушкин А.С. Сочинения. М., 1949. С. 74б.

оригинальную, пушкинскую трагедию, аналогов которой в русской литературе не было.

Большинство исследователей, сопоставлявших «Бориса Годунова» с шекспировскими произведениями, как правило, указывали на близость трагедии Пушкина к шекспировским хроникам. «Макбета» ученые обычно упоминали лишь мимоходом, в числе других пьес, где появляются цари-узурпаторы. «Цари-узурпаторы в известном отношении все похожи друг на друга», – писал один из лучших комментаторов Пушкина прошлого столетия Г.О. Винокур¹.

И действительно, именно хроники помогли Пушкину найти собственный, по возможности объективный взгляд на историю, осмыслить ее отдельные явления, поступки людей и их последствия, в их причинно-следственных связях. Пушкин мог воспринять у Шекспира, автора хроник, не только широту исторического кругозора, но и интерес к переломным, «смутным» моментам прошлого, а также стремление английского драматурга понять причины беспорядка, «вышедшего из колеи» времени, и увидеть в этом беспорядке следы некой закономерности.

Сама противостоящая окостеневшим уже тогда законам классицизма свободная композиция «Бориса Годунова» навеяна шекспировскими хрониками. Отсюда чередование, казалось бы, разрозненных сцен, переносающих читателя и зрителя в самые разные места и охватывающих длительный промежуток времени. Отсюда сочетание комического и трагического, прозы и поэзии в тексте «Бориса». Отсюда и пятистопный ямб, заменивший привычный тогда в русской трагедии alexandrine. Причем, как и у Шекспира, отношение прозы и стиха

¹ Винокур Г.О. Комментарии к «Борису Годунову» А.С. Пушкина. М., 1999. С. 336.

у Пушкина неоднозначно, но стих может присутствовать в комических сценах, равно как и проза в трагических. (У Шекспира, например, прозой в «Макбете» написана «комическая» сцена с привратником и трагическая – сомнабулизма леди Макбет, чьи реплики еще Колридж считал образцом высокой поэзии. У Пушкина прозой изъясняются не только Маржерет и Розен близ Новгорода-Северского, но и народ в заключительной сцене в Кремле.) Отсюда, конечно же, и небывалое дотоле в русской драме «вольное и широкое изображение характеров» и их разнообразие, о чем писал и сам поэт.

Как указали критики, в шекспировских хрониках и в «Борисе Годунове» есть ряд сходных сюжетных ситуаций¹. Так, например, сцена 7 из третьего акта «Ричарда III» внешне напоминает первые сцены трагедии Пушкина. У Шекспира это кульминация действия, когда Глостер, убравший почти все препятствия на пути к престолу, лицемерно тянет время, отказываясь принять царский венец с тем, чтобы после долгих уговоров согласиться. Нечто подобное происходит и в первых сценах «Бориса». Причем народ и там и здесь остается равнодушным. На призыв Бекингема кричать вместе с ним: «Да здравствует навеки / Великий Ричард, Англии король!» – лондонские горожане отвечают молчанием:

Бог свидетель,
Ни слова! Как немые истуканы
Иль камни мертвые, стоял народ,
И граждане, как трупы побледнев,
Глазели друг на друга.

(III, 7; перевод А.В. Дружинина)

¹ См., например: *Покровский М.М.* Шекспиризм Пушкина // Сочинения Пушкина. Пг., 1916. Т. IV. С. 168–169.

У Пушкина же народ плачет притворными слезами. Народное молчание поэту понадобится лишь в заключительной сцене трагедии, и там оно будет иметь совсем иной смысл.

Однако есть здесь и другие отличия. В этом эпизоде Глостер все время находится на сцене, активно участвуя в действии, Бориса же мы впервые встречаем уже после того, как он согласился принять власть. О «хитрой» игре Годунова мы узнаем из реплик других персонажей. Тем более эффектно первое появление Бориса в Кремлевских палатах и его речь, обращенная к патриарху и боярам:

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,
Обнажена моя душа пред вами:
Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем.
Столь тяжела обязанность моя!

Но, конечно же, важно не столько поведение в этот важнейший момент жизни героев, сколько разница в их характерах. Будущий Ричард III очень мало похож на Бориса. Согласно представлениям эпохи Ренессанса, внешнее уродство горбуна Глостера отражает состояние его души. У Ричарда высохшая рука и горб, которые с момента рождения отделили его от прочих людей, вызвали в нем ненависть и желание добиться власти любой ценой. Уродство тела, как намекает Шекспир, исказило и его представление о любви мужчины и женщины:

Чем убивать свое я буду время?
Иль тень свою следить, на солнце стоя,
Да рассуждать о том, что я урод?

Вот почему, надежды не имея
 В любовниках дни эти коротать,
 Я проклял наши праздные забавы –
 И бросился в злодейские дела.

(I, 1)

И дела эти весьма страшны. Но при всех его злодейских наклонностях, его лицемерии, коварстве, жестокости, расчетливости он не лишен и некоторого обаяния. (Поэтому актеры так любят эту роль.) Ричард храбр, у него есть чувство юмора, и он с явным удовольствием художника-изобретателя творит свои преступления.

Вообще же Шекспир изображает Глостера не просто как циничного «макиавелля», беспринципного авантюриста, отважного и беспощадного, но и как своеобразное олицетворение зла, исчадие ада, одновременно на свой лад обаятельное и в то же время отталкивающее чудовище, готовое на любое преступление, нарыв на теле государства или бич Божий, посланный, чтобы очистить Англию и положить конец гражданской Войне Алой и Белой розы¹. Недаром же первые зрители узнавали в нем черты Порока из популярных тогда еще моралите. Лишь в самом конце пьесы в ночь перед решающей битвой Ричард, увидев пророческий сон о своей кончине, на мгновение заглядывает в себя и приходит в ужас. Но это только мгновение, а потом он снова идет в бой, где и находит смерть. «Коня, полцарства за коня!» – этим своим предсмертным возгласом Ричард прочно вошел в историю театра.

Аналогичная диалектика сходства-различия есть и в другом эпизоде. Ситуация, в которой умирающий Борис дает своему юному сыну Феодору последние наставления, отчасти

¹ *Tillyard E.M. W. Shakespeare's History Plays, L., 1962. P. 208.*

напоминает ситуацию смерти короля Генриха IV и его беседу с принцем Хелом во второй части «Генриха IV». Оба монарха сетуют, что добыли корону неправым путем. Генрих говорит:

Известно Богу,
Каким путем окольным и кривым
Корону добыл я; лишь мне известно,
С какой тревогой я носил ее.
К тебе она спокойно перейдет...

(IV, 5, перевод под редакцией А.А. Смирнова)

Борис как бы вторит Генриху:

Я подданным рожден и умереть
Мне подданным во мраке б надлежало;
Но я достиг верховной власти... чем?
Не спрашивай. Довольно: ты невинен,
Ты царствовать теперь по праву станешь,
Я, я за все один отвечу Богу..

Действительно, и Генрих и Борис оба пришли к власти путем цареубийства, вызвавшего смуту, и оба терзаются угрызениями совести. Генрих даже мечтает совершить крестовый поход в Иерусалим, «ко гробу дальнему Христа», чтобы искупить свой грех и добиться мира на родине. Но в целом Борис и Генрих сильно отличаются друг от друга. В хрониках Шекспира Болингброк, становящийся впоследствии Генрихом IV, – совсем не главный герой, но фигура второго плана. В первой пьесе тетралогии «Ричарде II» он изображен как удачливый авантюрист, которому потворствует судьба. Но после свержения законного монарха и восшествия на престол фортуна те-

ряет к нему свою благосклонность – удержать власть для него гораздо труднее, чем захватить ее у слабого короля и плохого политика Ричарда II. И хотя Генриха тоже мучает совесть и он молится об отпущении своего греха, его характер лишен трагического величия царя Бориса. Молитвы Генриха как будто бы предотвращают политическую катастрофу в стране, но лишь на короткое время царствования его славного сына Генриха V, потом же гражданская война вспыхивает со всей своей силой и бушует много лет вплоть до гибели Ричарда III и воцарения монархии Тюдоров. (Такова была тогда легенда, возникшая в Англии в период национального подъема после разгрома Непобедимой армады. Ей одинаково верили как историографы, так и драматурги той поры.)

Да и наставления, которые умирающие монархи дают своим сыновьям, – совершенно разные по своему свойству. Феодор – совсем юный и неопытный мальчик, и Борис вводит его в курс политической ситуации, уча его, как нужно управлять «под грозой, / Тушить мятеж, опутывать измену». Уроки эти, как мы знаем, не принесут плодов. Иное дело Генрих. Если раньше беспутные проказы сына казались английскому королю наказанием за его собственные грехи, то теперь, поняв наконец, что повзрослевший принц Хел, как никто другой, достоин царского венца, Генрих лишь советует ему вести войну в чужих краях, чтоб «голова горячие занять» и тем «изгладить память о былом». Будущий король Генрих V так и поступит, перенеся войну во Францию. Когда все недоразумения исчерпаны, на смертном одре Генрих остается трезвым политиком, а вовсе не страдающим и любящим отцом, как Борис, кому Феодор «дороже / Душевного спасенья».

Другие шекспировские цареубийцы также довольно сильно отличаются друг от друга. Благородного Брута («Юлий

Цезарь») можно назвать цареубийцей лишь условно. Ведь Цезарь только собирается принять царский венец. Брут идет на его убийство совершенно бескорыстно, ради служения абстрактному идеалу «общего блага», забывая о конкретной человеческой личности и принося ее в жертву этому идеалу. Из-за такого трагического самообмана в истории было пролито много крови, но все это, разумеется, совершенно чуждо пушкинскому Борису Годунову.

С Клавдием («Гамлет»), который взшел на престол, убив собственного брата, дело обстоит несколько иначе. Как и Генрих IV, он не главное действующее лицо пьесы, и мы мало знаем о его внутренней жизни. Тем не менее Шекспир показывает, что после сцены Мышеловки у Клавдия на миг просыпается совесть, и он даже пытается молиться о прощении греха братоубийства, что и останавливает карающую руку Гамлета. Тут Клавдий отчасти напоминает Бориса. Но молитва не дается ему:

Раскаянье? Оно так много может.
Но что оно тому, кто нераскаян? ...
Слова летят, мысль остается тут;
Слова без мысли к небу не дойдут.

(Ш, 3; перевод М. Л. Лозинского)

Однако это действительно только миг, а потом Клавдий вновь становится все тем же коварным злодеем, не знающим укоров совести, и здесь он скорее сродни Ричарду III, чем Борису.

Как нам представляется, именно «Макбет» ближе всего к пьесе Пушкина. В «Борисе Годунове», как и в «Макбете», трагедия героя имеет личное, общественно-политическое и про-

виденциально-космическое измерение. У Пушкина, пожалуй, нет лишь мифологической парадигмы Шекспира, которая уподобляет преступление Макбета убийству Авеля Каином или падению светоносного ангела Люцифера. Но «Борис» написан не в эпоху Возрождения, а в XIX веке по законам совсем другого, пушкинского театра, где такая парадигма была бы, возможно, неуместной.

Зрители не видят Бориса до убийства царевича Дмитрия и не знают, как замышлялось это преступление и были ли у Бориса какие-либо сомнения и колебания. Герой появляется на сцене в момент венчания на царство. Однако уже в следующей сцене с его участием (Царские палаты) становится ясно, что убийство царевича-младенца сломало его, окунув, как и Макбета, в стихию зла. Как и у Макбета, на челе Бориса лежит печать Каина. Как и в шотландской трагедии Шекспира, чувство вины и страха владеют героем, и ничто не может остудить укров его совести. Царский венец, добытый путем преступления, не принес ожидаемого счастья:

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет моей душе...
Ни власть, ни жизнь меня не веселят;
Предчувствую небесный гром и горе.

Как и у Шекспира, преступление разъединило Бориса с людьми, хотя в отличие от Макбета последнего акта его сердце еще не окаменело, и он способен страдать от своей изоляции. Борис по-прежнему любящий отец семейства и не лишенный своеобразного величия монарх, пытающийся заботиться о своих подданных. Но это лишь обостряет его трагедию.

Все складывается против царя. Борису нет «отрады» в семейной жизни (умирает сестра, гибнет жених дочери), а все его попытки наладить жизнь в стране и помочь народу оказываются лишь «пустым попеченьем». Народ не принимает его, видя в нем царя-Ирода (вспомним Юродивого); враждебны ему и внешне раболепные, но на деле хитрые и коварные бояре, которые, однако, все же менее опасны, чем свободолюбивые и непокорные феодалы шекспировских хроник.

Здесь Пушкин во многом идет за Карамзиным, который рассказал, что Борис всеми силами старался быть хорошим царем и много сделал для государства – даже и отмена Юрьева дня была якобы тогда благом для народа. (Кстати, и Макбет тоже, согласно летописям, первые семнадцать лет своего правления был неплохим монархом и лишь под конец жизни превратился в кровавого тирана – сведения, которые Шекспир не использовал в своей трагедии: ее действие охватывает всего четыре месяца.) По справедливому мнению Г.О. Винокура, Пушкин в сравнении с Карамзиным значительно углубил личную, психологическую драму Бориса и вместе с тем изобразил ее «как трагедию именно царя, государственного деятеля, находящегося в полном социальном одиночестве, не имеющего ни одного надежного союзника и вследствие сознания своей преступности не находящего в себе сил для борьбы за свои собственные и за государственные интересы»¹.

В «Борисе Годунове» нет ведьм и призраков, как в «Макбете». Но вертикальная проекция, иррационально-космическое измерение у Пушкина, на наш взгляд, несомненно, присутствует. Оно проявляет себя по-разному. Это и «мальчики

¹ Винокур Г.О. Комментарии к «Борису Годунову» А.С. Пушкина. С. 309.

кровавые в глазах», которые видятся терзаемому нечистой совестью Борису. Это и сны, в которых ему «тринадцать лет сряду» является «убитое дитя». Это и рассказ слепого монаха о чудесном исцелении у гроба убитого царевича, который так волнует Бориса. Это, конечно же, и та «двухэтажность» сюжета, когда, выражаясь словами В.С. Непомнящего, на уровне общего «сюжета» Истории как одного сверхсобытия providенциально осуществляется высший смысл происходящего¹. Развивая свою мысль далее, исследователь пишет: «Борис Годунов» – единственная, пожалуй, в мировом театре трагедия, где процесс истории обозревается как бы сверху (притом без всяких приемов поясняющего посредничества автора) – извне истории. Такой взгляд и в самом деле должен был принадлежать бы ортодоксально-православному человеку – такому, как Пимен, – видящему историю в свете Божьего Промысла, или, как говорили на европейский лад, Провидения, – как нечто цельное и целенаправленное².

Действительно, взгляд на историю сверху, ощутимый в движении событий, неподвластных ни Борису, ни какому-либо иному персонажу, но направляемых к своей конечной цели, виден в пьесе. И в этом свете слова Пимена «Прогневали мы Бога, согрешили: / Владыкою себе цареубийцу / Мы нарекли», “ на самом деле обретают некий пророческий смысл. Нарушив религиозно-нравственный закон, Борис не может уйти как от «суда мирского», так и от «Божьего суда». Личная же трагедия царя-узурпатора оборачивается трагедией всего общества. При всем своем новаторстве Пушкин все же в чем-то близок Карамзину, у которого процесс истории обозревается сверху явно и недвусмысленно.

¹ *Непомнящий В.С.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 461.

² Там же. С. 462.

Заметим, однако, что провиденциальный взгляд на историю был частью общехристианского миропонимания. Ученые много спорят о религиозных воззрениях Шекспира, поскольку сейчас уже никто не может твердо и безапелляционно утверждать, что автор «Гамлета» был тайным католиком или правоверным прихожанином англиканского прихода или занимал какую-то другую позицию, быть может, даже близкую агностицизму, как, на наш взгляд, ошибочно полагают некоторые критики. Тайну своей веры Шекспир унес в могилу. Никаких документов на этот счет не сохранилось, и мы можем строить разнообразные гипотезы лишь на основании текста шекспировских пьес. Но тексты его исторических хроник, равно как и текст «Макбета», на наш взгляд, достаточно ясно говорят, что история в них тоже изображается как нечто цельное и целенаправленное, увиденное в свете Божьего Промысла. Как и в «Борисе Годунове», в этих произведениях грех цареубийства осмыслен как святотатство, разжигающее пожар смуты, братоубийственной гражданской войны. Здесь тоже, как и в «Борисе», обнаруживается то, что В.С. Непомятый, ссылаясь на С.Л. Франка, называет религиозным началом¹. При всей неповторимости гения Пушкина, столь ярко раскрывшейся в «Борисе Годунове», поэту было, у кого перенять опыт и в театре.

«Да, жалок тот, в ком совесть нечиста», – восклицает Борис. Мучаясь от содеянного, он в то же время воспринимает свой грех как нечто сугубо личное, то, за что отвечать придется ему одному. Об этом он прямо говорит сыну в предсмертном монологе: «Я, я за все отвечу Богу». Взгляд на историю сверху не существует для него. Отсюда и его решение смыть

¹ *Непомятый В.С.* Пушкин. Русская картина мира. С. 462.

грех и в последний час отречься от мира, приняв схиму, монашеский постриг. Такое решение царя, во многом соответствовавшее духу допетровской Руси, который стремился передать Пушкин, в XIX веке могло показаться уже неосуществимым для правителя, ушедшей в далекое прошлое архаикой. Но так думали далеко не все. Ученые считают, что идея изобразить царя-узурпатора возникла у поэта не только благодаря чтению Карамзина и Шекспира. Ее отчасти навеяла и современность, в частности, фигура Александра I, который был причастен смерти собственного отца – Павла I. Слухи об этом ходили достаточно широко, и не в них ли нужно искать корни народной легенды о старце Феодоре Павловиче, которая позже привлекла к себе самого Льва Толстого. «Борис Годунов» был написан еще при жизни Александра I. Кто знает, может быть и здесь, отталкиваясь от источников, Пушкин смотрел вперед.

У Бориса, как и у Макбета, тоже есть свой двойник. Это, конечно же, Самозванец, еще один царь-узурпатор, преследующий ту же цель и в конце трагедии достигающий ее. Однако по своей внутренней сущности Самозванец сильно отличается от Бориса. Пушкин изображает его как ловкого и циничного авантюриста, идущего к власти любимыми путями, не брезгуя никаким обманом. Самому поэту Григорий напоминает Генриха IV Наваррского. «Подобно ему – он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему – равнодушен к религии; оба они из соображений политических отрекаются от своей веры; оба любят удовольствия и войну; оба предаются несбыточным планам. Оба являются жертвами заговоров»¹. Нам же Самозванец напоминает скорее Ричарда III, этого целеустремленного макиавелля, правда, личность гораздо более мелкую, чем у

¹ Пушкин А.С. Сочинения. С. 745.

Шекспира, и лишенную у Пушкина всякого демонизма. Но, как и в пьесе английского драматурга, Самозванец тоже олицетворяет собой бич Божий, призванный вершить волю Провидения¹.

С точки зрения шекспировских параллелей особенно интересна знаменитая сцена у фонтана. Некоторые исследователи видят в ней отголоски классицизма, в общем-то чуждого Пушкину, борьбу чувства и разума, где «единоборство Самозванца и Марины носит исключительно словесный характер»². Но это единоборство напоминает также и словесную дуэль Макбета и его жены, подстегивающей ослабшую было решимость героя. Ведь и у Марины тоже, по словам Пушкина, «только одна страсть – честолюбие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе представить»³. И в этой сцене воля у нее сильнее, чем у Самозванца. Именно Марина заставляет Григория начать «речь не мальчика, но мужа» и «завтра двинуть рать». Хотя, разумеется, демоническое начало, свойственное леди Макбет, у Марины при всей яркости ее характера тоже отсутствует.

И наконец, финал обеих трагедий. Здесь пути Шекспира и Пушкина разошлись. Если Шекспир в конце «Макбета» дает зрителям надежду на восстановление попорченного героем порядка, то Пушкин оставляет финал открытым. Народ безмолвствует, не желая приветствовать Самозванца в качестве нового царя. Надежды на возрождение гармонии в ближайшее время пока нет – впереди еще самый пик смуты.

Достоевский, как и Пушкин, очень высоко ценил Шекспира. Недаром же в набросках к «Бесам» русский писатель сказал:

¹ *Непомянутый В.С.* Указ. соч. С. 45.

² *Левин Ю.Д.* Указ. соч. С. 46.

³ *Пушкин А.С.* Сочинения. С. 744.

«Шекспир – это пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, душе человеческой»¹. Как хорошо известно, эту тайну и сам Достоевский пытался разгадать в своем творчестве. Однако в отличие от Пушкина о прямом влиянии или тем более подражании автора «Братьев Карамазовых» английскому драматургу говорить сложно и вряд ли правомерно. Тем не менее шекспировские мотивы, или дискурсы, не раз возникают на страницах романов Достоевского. В рамках данной статьи хочется специально остановиться на подобных дискурсах в первом из зрелых философских романов писателя – «Преступлении и наказании».

Как «Макбет» и «Борис Годунов», роман Достоевского имеет личное, общественно-политическое и провиденциально-космическое измерение. Но в отличие от трагедий Шекспира и Пушкина сами эти измерения, хотя и тесно связанные между собой, иначе соотносятся друг с другом. Это и понятно. Ведь Достоевский пишет не о цареубийстве (этой теме он хотел посвятить вторую часть «Братьев Карамазовых»), а об «обычном», казалось бы, заурядном убийстве старухи-процентщицы, которое, разумеется, имеет свой важный общественно-политический смысл. Но все же личное и провиденциальное измерения играют здесь главную роль, причем именно провиденциальный, метафизический аспект трагедии героя подчеркнут в романе особенно явно в сравнении с произведениями Пушкина и Шекспира.

В науке хорошо известно письмо Достоевского к Каткову (сентябрь 1865 года), в котором он изложил замысел «Преступления и наказания». Достоевский, в частности, писал: «Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек,

¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. XI. С. 237.

исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях, поддавшись некоторым странным, «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил-ся разом выйти из скверного своего положения. Он решил-ся убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. «Она никуда не годна», «для чего она живет?», «Полезна ли она хоть кому-нибудь?» и т. д. – Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить ее, обобрать, с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, [где] от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего хозяйства – притязаний, грозящих ей гибелью, докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству» – чем уже конечно «[загладит этот легкий] загладится преступление», если только [может назваться] можно назвать преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живет на свете, и которая через месяц, может быть, сама собой померла бы..

Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы. Никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и развертывается [мною] весь психологический процесс преступления. Неразрешимые [непо<дозреваемые>] вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое и он [сам] кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге,

но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое, убили убеждения, даже без сопро<тивления>. [Он] Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело»¹.

Исследователи убедительно показали, что в процессе работы над романом этот подобный каркасу замысел облекся плотью и кровью, превратив книгу Достоевского в роман-трагедию². И тут сразу же возникает первая параллель с Шекспиром. Трагедия не состоялась бы, если бы Раскольников был «обычным» убийцей, которого после преступления замучила совесть. Как и Макбет, он личность незаурядная, по-своему даже исключительная. Но если Макбет – наделенный героической доблестью воин, превращающийся после убийства Дункана в кровавого тирана, то Раскольников – герой-философ, постоянно рефлектирующий, глубоко страдающий от несовершенства мира и остро чувствующий чужую боль. Даже после убийства старухи и ее сестры его сердце не каменеет, он остается способным на сострадание и отдает последние деньги на похороны Мармеладова.

Можно сказать, что Раскольников по-своему в чем-то близок Гамлету, как его понимали в России XIX века. Он тоже мучается от неразрешимых вопросов: «Давно как они начали его терзать, и истерзали ему сердце. Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска, нарастала, накоплялась и в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму

¹ *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. М.: Литературные памятники, 1970. С. 684–685.

² *Тихомиров Б.* К осмыслению глубинной перспективы романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века, М. 1996. С. 253.

ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замутил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения»¹. Но разрешить этот вопрос нельзя. И герой Достоевского еще до того, как он взялся за топор, уже предвидит, уже знает, что с ним случится после преступления: «...ведь я знал же, что этого не вынесу, так чего же я до сих пор себя мучил? Ведь еще вчера, вчера, когда я пошел делать эту... пробу, ведь я вчера же понял совершенно, что не вытерплю», – говорит он себе еще до убийства старухи-процентщицы².

Но вместе с тем Раскольников – и герой сугубо современный: молодой человек «по шатости в понятиях», поддавшийся «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, потерявший веру в Бога атеист, личность, у которой разомкнуты разум и сердце. Критики не раз отмечали, что в трагическом образе Раскольникова, как и в сатирическом Лебезятникова (и в некоторой мере Лужина), видна полемика автора романа с радикальным крылом русской интеллигенции. Об этом очень точно в свое время сказал Н.Н. Страхов: «...в первый раз перед нами изображен нигилист несчастный, нигилист человечески страдающий»³. Но если героя Достоевского все же и можно назвать модным в шестидесятые годы XIX века словом «нигилист», то он нигилист особого свойства, в конечном счете мало похожий на тургеневского Базарова или «новых людей» Чернышевского. В голове Раскольникова добро и зло смешались и взаимно переплелись – этот мотив вновь сближает роман с «Макбетом», – породив свое понимание нравственности. Вопрос, на который герой романа пытается найти ответ и который так и остается для него неразрешенным, – это вопрос

¹ *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. С. 39–40.

² Там же. С. 51.

³ Цит. по: *Гроссман Л.П.* Достоевский. М., 1965. С. 344.

абсолютной, ничем не ограниченной свободы. Но свобода эта, считает он, «по шатости в понятиях», принадлежит лишь немногим избранным.

Основная мысль опубликованной им статьи на эту тему состоит в том, что «люди, по закону природы, разделяются, вообще, на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово... первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными... Второй разряд все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям. Преступления этих людей, разумеется, относительноны и многообразны; большею частию они требуют, в весьма разнообразных заявлениях, разрушения настоящего во имя лучшего. Но если ему надо, для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь... Первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего. Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели»¹.

Поистине, «добро есть зло, зло есть добро». Кровь по совести, убийство ради некоего абстрактного идеала, когда человек как средство приносится в жертву цели. Очевидно, что здесь Достоевский явно смотрел в будущее, в XX век с его тоталитарными режимами и морем крови. Недаром же писателя так часто называют пророком. Но если говорить о прошлом, о Шекспире, то эти идеи, казалось бы, сродни Бруту из «Юлия

¹ *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. С. 203.

Цезаря», который поддался трагическому самообману служения «общему благу» и забыл ради этого идеала о ценности человеческой жизни. Однако тут есть и существенная разница. В изображении Шекспира самоослепление Брута практически абсолютно. После смерти Цезаря его не мучает раскаяние, и он даже втайне не признается себе, что мог сделать неправильный выбор. Совершив трагическую ошибку, Брут до конца остается верным своему, пусть и ложно понятому, но для него по-прежнему высокому и бескорыстному идеалу. В финале трагедии возникает впечатление, что он вопреки всему достоин той похвалы, которую ему воздает Антоний:

Кто был достойней Брута среди римлян?
Из заговорщиков лишь в нем не возбуждал
Великий Цезарь зависти – лишь вера,
Что благу общему он служит, привела
Его в ряды мятежников. Достойну
Он прожил жизнь. Стихии духа в нем
Так дивно сочетались, что природа
Встав, молвит на весь мир: «Се – человек».

(V, 5; перевод А. Величанского)

«Дивное» сочетание «стихий духа» (в подлиннике *elements*, т. е. гармония всех четырех темпераментов, известных медицине Ренессанса) совсем не соответствует мятущейся душе Раскольникову. Да и жизненный путь героя Достоевского, разумеется, совсем иной, чем у Брута. На самом деле Раскольникову ближе Макбет, хотя и тут стоит говорить лишь об очень условной и относительной близости.

Слова леди Макбет «Ты большим стать хотел, чем был, и стал бы / Тем большим человеком» как бы предвосхищают

желание Раскольникова сделаться «господином будущего», поднявшись путем преступления из низшего разряда людей в высший, чтобы «двигать мир и вести его к цели». Оба героя, и Макбет и Раскольников, совершая убийство, преступают грани дозволенного человеку. Оба становятся «не большим... чем был», но меньшим, окунаясь в стихию зла и надламываясь.

Чтобы сделать решительный шаг, нужна отвага, нужно, как говорит Макбет, «сместь»:

Я смею все, что можно человеку.

Кто смеет больше, тот не человек.

Герой Шекспира после колебаний осмеливается «натянуть решимость на колки» и убить своего царственного гостя.

Как известно, цели у доблестного воина Макбета и бывшего студента Раскольникова разные, но и русского студента мучают те же колебания, что и шотландского тана. «Я... я захотел осмелиться, и убил... я только осмелиться захотел, Соня, вот вся причина!», – восклицает Раскольников¹.

Однако сама мотивировка преступления, вся его философская подоплека у Раскольникова совсем иная, чем у Макбета, и смелость ему нужна для другого. Царская власть совсем не привлекает его: «...я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного! Я лгать не хотел в этом даже себе! Не для того чтобы матери помочь я убил – вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем, или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки

¹ *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. С. 323.

высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!.. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги, как другое... Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить, или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...»¹

Для Достоевского это вопрос не только нравственный, но прежде всего религиозно-метафизический. Не верующий в Бога и загробную жизнь Раскольников, осмелившись доказать себе, что он не «тварь дрожащая», а право имеющий «господин будущего», нарушает важнейшую библейскую заповедь «Не убей». Осмеливается, а потом – не выдерживает этой храбрости вершить зло и ломается. Религиозно-метафизический аспект случившегося он осмысляет смутно, но верно. «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!» – признается он Соне в том же разговоре². Слова Макбета о том, что он свой «вечный клад / Вручил исконному врагу людскому», наверное, невозможны в устах атеиста Раскольникова, но смысл его признания Соне («ухлопал себя, навеки!») до странности близок рассуждениям шекспировского героя.

Пытаясь оправдаться, Раскольников говорит: «Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную». «Это человек-то вошь»³, – отвечает ему Соня. Перед лицом Бога, Который «есть любовь», любая человеческая жизнь, как бы она ни была прожита, важнее любых теоретических выкладок, и ничто не может уменьшить ее ценность. Об этом еще до

¹ *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. С. 324.

² Там же. С. 324–325.

³ Там же. С. 322.

Сони и до убийства старухи Раскольникову говорит Мармеладов в своем пронзительном, подобном евангельским притчам монологе: «Пожалеет нас Тот, Кто всех пожалел, и Кто всех и вся понимал, Он единый, Он и судия... И всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смиренных... И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: «Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники!» И мы выйдем все, не стыдясь, и станем. И скажет: «Свиньи вы! Образа звериного и печати его; но придите и вы!» И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: «Господи! Почто сих приемлеш?» И скажет: «Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что не единый из сих сам не считал себя достойным сего...» И прострет к нам рuce свои, и мы припадем... и заплачем... и все пойдем!»¹

На наш взгляд, мармеладовский апокастасис – одна из сильнейших страниц всего романа. Но у потерявшего веру Раскольникова сердце и ум разомкнуты, и гордость мешает ему понять притчу Мармеладова. Беря на себя право, он убивает старуху и ее сводную сестру. Это убийство, как и в «Макбете», разъединяет героя с людьми, изолирует его от общества. Даже самые близкие его родственники, мать и сестра, отныне чужие ему. Он больше не такой, как все, как остальные. На нем, как и на шекспировском герое, лежит печать Каина, о чем, собственно, и говорит этимология его имени: Раскольников от – *колоть*, *раскалывать*, *раскол*. Он сам отколол себя от общества себе подобных, разорвал все связи и обрек на муки одиночества. В конечном счете, растерявшись от содеянного, он стал чужим даже самому себе. Испытание ложно понятой свободой оказалось ему явно не по силам. Не-

¹ Там же. С. 22–23.

удавшийся сверхчеловек загнал себя в угол, откуда только два пути – пуля в лоб или Сибирь.

У Раскольникова, как и у Макбета, а потом и Бориса Годунова, тоже есть свои двойники. Их в романе несколько – среди них и Лебезятников, и Мармеладов, и даже Лужин. Но нам интересны те, на которых обратил внимание сам Достоевский. В черновиках к роману, в третьей записной книжке, писатель заметил: «Свидригайлов – отчаяние, самое циничское. Соня – надежда, самая неосуществимая. (Это должен высказать сам Раскольников.) Он страстно привязался к ним обоим»¹. Каждому, кто знаком с поэзией Шекспира, эта заметка может напомнить строки из его 144 сонета:

На радость и печаль, по воле рока,
Два друга, две любви владеют мной...
(Перевод С.Я. Маршака)

Однако если в сонетах Шекспира речь идет о любовных отношениях героя с прекрасным юношей и темноволосой дамой, то у Достоевского нужно скорее говорить о двух духовных полюсах притяжения, манящих к себе Раскольникова, – полюсах добра и зла.

Свидригайлов, о преступлениях и неприглядных похождениях которого рассыпано столько намеков в тексте романа, воплощает собой крайнюю форму аморализма, попирающего любые нравственные законы. «Свидригайлов знает за собой таинственные ужасы, которых никому не рассказывает, но в которых проговаривается фактами: Это судорожных, звериных потребностей терзать и убивать»², – пишет Достоевский

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. С. 595.

² Там же. С. 559.

в черновиках. Как и Раскольников, Свидригайлов тоже посмел взять право на свободу и тоже зашел в тупик – за пресыщенностью следует отчаяние. Он тоже не верит в Бога и «будущую жизнь»: «Нам все представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна маленькая комната, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность»¹, – говорит он Раскольникову. Очевидно, что Свидригайлову, как и Макбету, жизнь представляется «повестью, рассказанною дураком, где много шума и страстей, но смысла нет». Потому самоубийство, пуля в лоб – для него единственный и закономерный выход. «Вот захотел и застрелился»², – говорит он в черновике романа. При всем различии мотивировок конец у этого двойника Раскольникова – тот же, что и у второго «я» Макбета, его жены леди Макбет.

И вместе с тем Свидригайлов – фигура, не лишенная романтического флера и на свой лад трагическая, человек могучих, бьющих через край страстей, личность по-своему привлекательная, широкая натура, неожиданный и бескорыстный благодетель всех или почти всех героев романа. Недаром же его обаянию поддается не только тянущийся к нему одной стороной своего характера Раскольников, но и даже на какой-то миг гордая и нравственно «правильная» Дуня.

В этом раскладе сил Соня противостоит Свидригайлову. И она тоже «великая грешница», ставшая проституткой, чтобы кормить семью. Но моральной чистоты она не потеряла. «Весь этот позор очевидно коснулся ее только механически; насто-

¹ Там же. С. 224.

² Там же.

ящий разврат еще не проник ни одною каплей в ее сердце»¹. Раскольников чувствует это и потому приходит к ней со своей болью. «Ты тоже преступила... смогла преступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... свою (это все равно!)»², – говорит ей Раскольников. И только она одна и может не только по-настоящему сострадать ему, но и предложить выход из тупика, в который он сам завел себя. Только она может сказать ему, что нужно делать.

«Что делать! – воскликнула она, вдруг вскочив с места, и глаза ее, доселе полные слез, вдруг засверкали. – Встань! <...> Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: «Я убил!» Тогда Бог опять тебе жизни пошлет... Страдание принять и искупить себя им надо, вот, что надо»³.

В борьбе за душу героя «кроткая» Соня, осужденная людьми, но оправданная небесным законом, победит – Раскольников послушает ее и примет искупительные страдания. Такова сила ее любви-сострадания и такова сила ее веры в Бога. («Что ж бы я без Бога была?» – говорит она.) Подобно ангелу-хранителю, она будет беречь героя, пойдя вслед за ним на каторгу в Сибирь. Именно с ней прежде всего связана вертикальная проекция романа, ведущая героя к очищению и возрождению. В этом смысле Соня как бы отдаленно напоминает хрупких и нежных героинь поздних пьес Шекспира, вносящих гармонию в раздираемый страстями мир – Миранду, Утрату и, больше всего, Марину («Перикл»), сумевшую сохранить чистоту в публичном доме. Но, разумеется, христианская доминанта,

¹ *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. С. 250.

² Там же. С. 255.

³ Там же. С. 325.

присутствующая у Шекспира, у Достоевского выражена гораздо более прямо и откровенно.

В романе Достоевского, как и в «Макбете», иррационально-фантастическое органически вписывается в художественную ткань повествования. Это, конечно же, провидческие сны Раскольникова, о которых так часто писали исследователи, и жуткие сны-кошмары Свидригайлова накануне его самоубийства, и, наконец, изумляющие своей приземленной обыденностью и оттого еще больше поражающие воображение призраки, которые являются ему наяву. Они очень мало похожи на «реальных» ведьм и призраков из «Макбета». Свидригайлов так говорит о них: «Привидения – это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну, а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше...»¹ Нормальный земной порядок нарушен в душе Раскольникова и его двойника Свидригайлова, и, как бы подтверждая эту теорию, их болевая психика соприкасается с другими мирами, не столь важно реальными или воображаемыми, открывая читателям возможность глубже проникнуть внутрь их сознания. Здесь XIX век коренным образом расходится с поздним Ренессансом.

Если убийство Дункана – начало пути вниз и полной деградации Макбета, то парадоксальным образом убийство старухи-процентщицы открывает для Раскольникова путь через страдания назад к людям и к самому себе. Достоевский в

¹ Там же. С. 223.

черновых заметках писал по данному поводу следующее: «С самого этого преступления начинается его нравственное развитие, возможность таких вопросов, которых прежде бы не было»¹. Процесс этот медленный и постепенный. Ведь, чтобы растопить очерствевшую душу Раскольникова, нужно чудо. Он сам хорошо понимает это. Потому он и просит Соню прочесть ему евангельский отрывок о последнем великом чуде, сотворенном Иисусом Христом накануне входа в Иерусалим и крестных мук, – чуде воскрешения Лазаря четверодневного. В этом отрывке Христос говорит: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет; И всякий живущий и верующий в Меня не умрет вовек» (Ин. 11: 25–26). Читая отрывок, Соня надеется, что Раскольников, «ослепленный и неверующий», услышит и уверует, как уверовали «многие из иудеев, пришедших к Марии и видевших, что сотворил Иисус» (Ин. 11: 45). Но до этого еще очень далеко. Раскольников кланяется и целует грязную землю «с наслаждением и счастьем»², как ему посоветовала Соня, а затем идет на каторгу в Сибирь. Однако и там в течение долгого времени покаяния, т. е. истинной перемены мыслей, не происходит. Раскольников признается себе лишь в одном: «...только в том, что не вынес его (т. е. преступления. – АГ) и сделал явку с повинной»³. И там на нем по-прежнему лежит печать Каина: все заключенные не любят и избегают его. Хотя он никогда и ни с кем не говорит о Боге и вере, окружающие знают, что он атеист, и даже хотят убить его как безбожника.

Перемена наступает неожиданно, когда в сердце Раскольникова просыпается любовь, которая сметает на своем пути

¹ *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. С. 532.

² Там же. С. 406.

³ Там же. С. 418.

все его прежние представления о мире. Стена между ним и другими людьми внезапно рушится. «Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое»¹. Он в тот момент не находит веры, но у него уже есть надежда:

«Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен»², – говорит Достоевский, завершая роман. И здесь тоже финал остается открытым, хотя и полным надежды. Впереди новая жизнь, и тут Достоевский близок Шекспиру, автору «Макбета».

Название знаменитой повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» свидетельствует о том, что, сочиняя ее, писатель в той или иной мере отталкивался от шекспировской трагедии. Какова эта мера? Об этом ведутся споры. На первый взгляд она кажется не очень значительной или, иными словами, связь с «Макбетом» здесь как будто бы чисто внешняя. Популярность Шекспира в России в середине XIX века была столь велика, что имена некоторых его героев стали тогда почти что нарицательными, и Макбет и его жена часто ассоциировались с преступлениями самого кровавого толка. О такой ассоциации, казалось бы, говорят и первые строки повести: «Иной раз в наших местах задаются такие характеры, что, как бы много лет ни прошло со встречи с ними, о некоторых из них никогда не вспомнишь без душевного трепета. К числу таких характеров принадлежит купеческая жена Катерина Львовна Измай-

¹ Там же. С. 423.

² Там же.

лова, разыгравшая некогда страшную драму, после которой наши дворяне, с чьего-то легкого слова, стали звать ее леди Макбет Мценского уезда»¹.

Такое мнение неточно, поскольку связь Лескова с Шекспиром, как нам представляется, затрагивает суть замысла писателя и диалектика притяжения-отталкивания ясно видна на страницах повести.

Собственно говоря, ключ к правильному пониманию замысла Лескова уже дан в процитированных выше первых строках: «такие характеры... о некоторых из них никогда не вспомнишь без душевного трепета». В центре повести (сам автор называет ее очерком) стоит необычный, по масштабам страстей сходный с шекспировскими характер героини. Ее личная трагедия, следствием которой и стали преступления, подчиняет себе всю повесть. Поэтому у Лескова личное измерение – в гораздо большей мере, чем у Шекспира, Пушкина и Достоевского – заслоняет все остальные, которые почти уходят в подтекст. Нравственно-философская и социальная проблематика как бы тонет в по-лесковски точно выписанных деталях быта, купеческого и тюремного, тонет, но не растворяется в них. Стремящийся быть объективным, автор-бытописатель хотя поначалу и сочувствует героине, но никоим образом не оправдывает ее.

И у Лескова тоже Катерина Львовна – не просто «обычный» злодей-убийца, заурядный персонаж криминальной хроники. Бедная девушка, выданная замуж в богатый купеческий дом за нелюбимого мужа, который много старше ее и от которого у нее нет детей, она живет, словно в золотой клетке. В семье она чувствует себя чужой, и ее стремление к любви и

¹ Лесков Н.С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1981. Т. II. С. 184–185.

материнству остаются неудовлетворенными. «При всем довольстве и добре житье Катерины Львовны в свекровом доме было самое скучное»¹, – пишет Лесков.

На этом фоне и вспыхивает ее запретная любовь к молодому работнику мужа «красивому молодцу» Сергею. Катерина Львовна впервые узнает вкус всепоглощающей страсти. Именно страсти с доминирующей в ней плотской стихией. Этим чувство Катерины Львовны отличается от более возвышенного и одухотворенного чувства Катерины из «Грозы» и от трагической любви Анны Карениной, хотя все три героини кончают одинаково. Тут-то у Лескова и вступают в действие шекспировские парадигмы. Чтобы продлить и защитить свое счастье, героиня готова на все. Как и леди Макбет в начале трагедии, Катерина Львовна – очень сильная и по-своему цельная личность, намного сильнее, чем ее возлюбленный. В отличие от героев Шекспира, Пушкина и Достоевского, рефлексия совершенно чужда ей. Ни минуты не колеблясь и совсем не думая о религиозно-нравственных и даже чисто бытовых последствиях своего поступка (нужно бы замести следы), она отравляет своего свекра, как травила надоедливых крыс. «Поел Борис Тимофеевич на ночь грибков с кашицей, и началась у него изжога; вдруг схватило его под ложечкой; рвоты страшные поднялись, и к утру он умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна собственными руками приготавливала особое кушанье с порученным ее хранению опасным белым порошком»².

Протест против безрадостной жизни и желание защитить любовь обретают самую уродливую форму. Приземленная обыденность преступления Катерины Львовны предельно

¹ Там же.

² Там же. С. 193.

снижает ее образ, и ни о какой причастности мифологическому измерению, как было у Макбета и его жены, здесь говорить не приходится. Но сама эта приземленная обыденность вкупе с силой чувств героини Лескова, достойных лучшего применения, создают на свой лад незабываемый характер, который «никогда не вспомнишь без душевного трепета».

Дальнейшая логика движения событий, в общем-то, сходна с «Макбетом». Кровь требует новой крови, и героиня повести полностью погружается в стихию зла. Вслед за Борисом Тимофеевичем теперь уже с помощью Сергея на тот свет отправляются Зиновий Борисович, муж Катерины Львовны, и затем мешающий овладеть всем наследством невинный мальчик Федя – вспомним убийство семьи Макдуфа.

В Катерине Львовне нет демонического величия леди Макбет, и она вряд ли бы могла похвастать, что вырвет сосок «из бескостных десен» своего новорожденного младенца и разможит ему голову, но инстинкт материнства, по которому героиня Лескова раньше тосковала, атрофируется и у нее тоже. Родившегося у нее в тюрьме ребенка она без всяких сожалений «весьма равнодушно» отдаст на воспитание чужим людям. «Любовь ее к отцу... не переходила никакою своей частью на ребенка»¹. «О дитяти» она «забыла и думать»².

Сергей, «двойник» героини, – ловкий и корыстный авантюрист, личность гораздо более мелкая и слабая, чем Катерина Львовна, которую он лишь использует в своих целях, вовсе не разделяя ее страсти. В отличие от шекспировской трагедии у Лескова ломается герой – нестигаемую героиню сломать трудно. Сергей первым все открывает полиции. Выслушав его признание на очной ставке, «Катерина Львовна

¹ Лесков Н.С. Собр. соч. в 5 т. Т. II. С. 219.

² Там же.

посмотрела на него с немым изумлением, но без гнева, и потом равнодушно сказала:

– Если ему охота была это сказывать, так мне запираться нечего: я убила.

– Для чего же?

– Для него, – отвечала она, показав на повесившего голову Сергея»¹.

Потом на этапе, когда обстоятельства изменились, Сергей с легкостью предаёт Катерину Львовну, грубо издеваясь над ней и втоптывая в грязь ее чувство. «Я ее, может, никогда не любил, а теперь... да мне вот стоптанный Сонеткин башмак милее ее рожи, кошки эдакой ободранной»². Только теперь увидев истинное лицо Сергея, героиня повести понимает всю меру своего одиночества, своей разобщенности даже с подобными себе арестантами. В тот миг и на ее челе проступает печать Каина.

Иррационально-фантастический элемент тоже присутствует в повести. Это сны, которые видит Катерина Львовна, где ей является кот, но «голова у того кота Бориса Тимофеевича во всю величину, как была у покойника, и вместо глаз по огненному кружку в разные стороны так и вертится, так и вертится!»³ А перед смертью она вновь видит в бурных водах Волги синюю голову Бориса Тимофеевича и качающуюся фигуру мужа с поникшим головкой Федей. Но в снах и видениях Катерины Львовны, скорее всего, нет ничего мистического или демонического – это, по всей видимости, проекция неосознанного ею самой чувства вины. Ведьмам из «Макбета» как «реальным» существам здесь делать нечего.

¹ Там же. С. 218.

² Там же. С. 229.

³ Там же. С. 201.

Как и леди Макбет, Катерина Львовна даже не думает о покаянии, и не в ее нраве страдать от несмываемых пятен крови на руках. Но, как и шекспировская героиня, она тоже кончает жизнь самоубийством. Однако если леди Макбет и в последней сцене лунатического бреда сохраняет остатки царского величия, то Катерина Львовна, хватая Сонетку и бросаясь в волны, ведет себя как затравленный зверь. Абсолютно «закрытый» финал повести ставит последнюю точку, не оставляя никаких надежд. В «темном царстве», где Катерина Львовна сводит счеты с жизнью, не светит ни один луч света. Возникает впечатление, что судьбу героини правит ветхозаветный, беспощадно карающий Бог-ревнитель. Вот уж действительно, «Мне отмщение, и Аз воздам». Тут Лесков идет собственным путем, иным, чем у Пушкина и Достоевского.

В целом же все три русских писателя – и Пушкин, и Достоевский, и Лесков, – использовавшие шекспировские парадигмы в своих произведениях, по-разному прочли трагедию английского драматурга, выбрав в ней то, что отвечало их целям. «Борис Годунов» Пушкина теснее всего связан с «Макбетом» и по театрально-драматическому жанру, и по грандиозному шекспировскому замыслу, органично сочетавшему личные и государственные мотивы. В «Преступлении и наказании», как уже было сказано, личная трагедия Раскольникова выходит на передний план, сохраняя при этом и свой общественно-политический смысл. Но именно в личном и провиденциальном измерении роман прежде всего и перекликается с Шекспиром, причем иногда самым неожиданным образом – мотив «смелости» героя или образ «кроткой» героини, которая восстанавливает гармонию. Лесков же в основном обыгрывает только одну шекспировскую парадигму, но делает это столь мастерски и столь оригинально, что характер Катерины Львовны

если и уступает героям Пушкина и Достоевского в объемности и психологической глубине, то все же навсегда остается в памяти читателей благодаря своей яркости и силе. Однако при всем различии прочтения шекспировских парадигм авторами «Бориса Годунова», «Преступления и наказания» и «Леди Макбет Мценского уезда» эти парадигмы, претерпев существенные трансформации, абсолютно органично вписались в художественную ткань каждого из этих произведений и образовали важнейшую часть фундамента, на котором держится авторский замысел. Поистине, как сказал Гете, «Шекспир и несть ему конца».



К ИСТОРИИ РУССКОГО «ГАМЛЕТА»

Пожалуй, ни одна другая пьеса Шекспира не сыграла в истории русской культуры столь важной роли, как «Гамлет». Переводчики охотнее всего переводили на русский язык трагедию о датском принце, о ней много чаще, чем о других шекспировских драмах, высказывались русские писатели, критики и театральные деятели, ее гораздо больше ставили на сцене. В истории нашей культуры бывали периоды, когда «Гамлет» выходил на передний план, привлекая внимание самого широкого круга читателей и театральных зрителей, искавших в трагедии ответы на вопросы, которые ставила их эпоха. Бывали и другие периоды, когда пьеса Шекспира как бы отступала в тень и ее связь с актуальными проблемами дня ослабевала. Но и тогда датский принц продолжал свою жизнь на русской почве, меняясь вместе с меняющимся временем. Попытаемся наметить основные вехи истории русского Гамлета¹.

¹ Размеры данного предисловия позволяют лишь вкратце коснуться наиболее важных ее моментов. Отошлем желающих подробнее узнать о связи «Гамлета» с

В России «Гамлетом» заинтересовались еще в XVIII веке. Сюжетное сходство «Истории о некоем шляхетском сыне» (ок. 1725–1726) с «Гамлетом» говорит о том, что анонимный автор этой повести был, очевидно, знаком или с трагедией Шекспира, или, скорее, с ее немецкой переделкой. В 30-е годы XVIII века «Гамлет» упоминался в одной из статей, перепечатанных из популярного английского журнала «Зритель». Но впервые русские читатели заговорили о пьесе Шекспира лишь в 1748 году, когда была написана трагедия А.П. Сумарокова «Гамлет».

За год до этого в своей программной «Эпистоле о стихотворстве» (1747) Сумароков, излагая платформу русского классицизма, назвал великих поэтов, которым следует подражать. Среди них был и «Шекеспир, хотя непросвещенный». В подобном несколько уничижительном эпитете слышался отголосок критики, которой западноевропейский просветительский классицизм подвергал Шекспира за отклонение от классицистического канона. Но, назвав Шекспира «непросвещенным», русский писатель тем не менее поставил его рядом с великими древними и новыми поэтами: Гомером, Эсхилом, Софоклом, Тассо, Ариосто, Камозэнсом и Мильгоном.

На титульном листе трагедии Сумарокова имя Шекспира не названо. И действительно, пьеса русского поэта опиралась на сюжет, заимствованный не у Шекспира, а в одной из переделок «Гамлета» в классицистическом духе: скорее всего, французской А. де Лапласа. Сам поэт писал: «“Гамлет” мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клав-

русской культурой к следующим фундаментальным работам: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965; *Левин Ю.Д.* Русский гамлетизм // От романтизма к реализму. Л., 1978. См. также обстоятельную библиографию русских переводов и критической литературы: *Левидова И.М.* Шекспир. Библиография. 1748—1962. М., 1964; *Левидова И.М.* Шекспир. Библиография. 1963—1975. М., 1978.

диева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва ли походит»¹.

Пьеса Сумарокова была задумана по всем правилам классицистической поэтики. Автор сделал своего героя сильной и волевой личностью, любимцем народа, который видел в юном принце будущего идеального монарха. В центре сюжета трагедии стоял типичный для классицизма конфликт между долгом и страстью, между стремлением Гамлета отомстить за смерть отца и его любовью к Офелии, дочери Полония, который был изображен здесь как наперсник и сообщник Клавдия. Пьеса заканчивалась благополучно для юных героев. Гамлет побеждал в борьбе за престол, низвергнув «свирепого» Клавдия; раскаявшаяся Гертруда уходила в монастырь, а злобный Полоний кончал в тюрьме жизнь самоубийством. В финале трагедии Дания получала любимого народом монарха, и препятствий к браку героев больше не было.

Введенная Сумароковым драматургическая поэтика, его способ изображения сильного героя, равно как и политическая проблематика его трагедий оказали огромное влияние на последующую историю русского классицистического театра. Необходимо также отметить присущее драматургу тонкое ощущение законов сцены и звучный язык, который Сумароков намеренно сближал с разговорной речью.

На сцене «Гамлет» Сумарокова имел большой успех. Профессионального русского театра тогда еще не было, и трагедию играли школьники-любители, кадеты Сухопутного шляхетского корпуса в Петербурге. К тому времени школьный театр, доживавший свои последние дни, уже порвал с церковной традицией и вплотную приблизился к классицистиче-

¹ Сумароков А.П. Полное собр. всех соч. в стихах и прозе. М., 1782. Ч. X. С. 117.

скому театру с его отработанным декламационным мастерством и точно рассчитанной мимикой и жестом. Эта условная манера игры была очень далека от требований, которые Гамлет выдвигал в своей знаменитой беседе с актерами, но зато она вполне отвечала характеру пьесы Сумарокова. Однако в постановке был один момент, который парадоксальным образом связывал ее с театром эпохи Шекспира: женские роли в спектакле кадетов, как и в елизаветинской Англии, исполняли юноши.

«Гамлет» Сумарокова несколько раз ставился на сцене на протяжении 50-х годов XVIII века, но с начала 60-х он исчез из репертуара. Видимо, свою роль здесь сыграли соображения цензурного порядка. В 1762 году был убит Петр III, и на трон взошла Екатерина II. Во время ее царствования, как верно заметил А.А. Бардовский, «в России на глазах всего общества в течение 34-х лет происходила настоящая, а не театральная трагедия принца Гамлета, героем которой был наследник цесаревич Павел Первый»¹. По мнению исследователя, роли в этой драме были распределены следующим образом: Гамлет – Павел I, убитый король – Петр III, Гертруда, сообщница убийц, – Екатерина II, Клавдий (у Сумарокова – придворный, а не брат короля) – Григорий Орлов. Вполне понятно, что пьесу, в которой можно было усмотреть подобные намеки, цензура пропустить не могла.

Как утверждает Бардовский, не повезло «Гамлету» и в начале XIX века, когда, после тайного убийства Павла I и восшествия на престол Александра I, возникла новая цепь ассоциаций. Во всяком случае, «Гамлет» вновь появился на русской сцене только в 1810 году.

¹ Русское прошлое. Кн. 4. Пг.; М., 1923. С. 142.

Новый «Гамлет» был не менее далек от шекспировского, чем трагедия Сумарокова, хотя на титульном листе пьесы и стоял подзаголовок: «подражание Шекспиру». Как и Сумароков, автор этого подражания драматург С. И. Висковатов не знал английского подлинника. Он использовал модную тогда французскую переделку Ж. Ф. Дюсиса, самостоятельно написав целый ряд сцен в конце трагедии. В редакции Висковатова сюжет претерпел еще большие изменения: не Клавдий, но Гамлет наследовал престол, становясь законным королем Дании. Клавдий же был выведен здесь как первый принц крови, который еще только собирался жениться на своей сообщнице Гертруде. Взаимоотношения Гамлета и Офелии осложнились тем, что юная героиня из дочери Полония превратилась в дочь Клавдия. Трагедия кончалась благополучно: Гамлет с легкостью побеждал Клавдия и, отказавшись от самоубийства, под финальный занавес восклицал: «Отечество! тебе я жертвую собой!»

Висковатов не обладал талантом Сумарокова, и написанная тяжеловесным стихом пьеса сразу же вызвала критические нарекания. Ее автора порицали как эпигона классицизма. Такая критика была в известной мере справедлива, хотя Висковатов не был абсолютно глух к новым веяниям. Офелия у него получилась героиней сентиментальной, без конца плачущей и вздыхающей; появление призрака убитого короля сопровождалось такими сценическими эффектами, как подземный гул, гром и молнии; свой знаменитый монолог Гамлет произносил над урной с прахом отца, и т. д.

Трагедия Висковатова была не лишена и злободневного политического смысла. А.А. Бардовский увидел в ней сознательное стремление реабилитировать Александра I, вззошедшего на престол путем дворцового переворота¹. Актуальным в

¹ Русское прошлое. Кн. 5. С. 112–120.

момент наполеоновских войн был пафос защиты царя и отечества, а заключительные слова Гамлета, по мнению исследователей, воспринимались как робкое, но все же недвусмысленное наставление императору¹.

Премьера пьесы прошла в петербургском Большом театре в бенефис известного трагика А.С. Яковлева, которому, однако, роль принца не удалась: артист не нашел должного тона, и в спектакле его затмила Е.С. Семенова, которую впоследствии Пушкин назвал «единодержавной царицей трагической сцены». Семенова поразила зрителей «Гамлета» проникновенным чтением патетических монологов Офелии. Сентиментальные черты роли героини прекрасно соответствовали природе дарования актрисы, умевшей увлечь зрительный зал нежностью и чувствительностью своей игры. В последующие годы трагедия Висковатова многократно обновлялась, в общей сложности продержавшись на русской сцене целых 25 лет.

Новый период в истории русского «Гамлета» начался в конце 20-х – начале 30-х годов XIX века. Если раньше, как верно заметил Б. М. Эйхенбаум², «Гамлет» воспринимался русским обществом прежде всего как политическая трагедия на злободневную тему, то теперь на первый план выступил ее философско-исторический смысл.

Пушкина иногда называют первым русским шекспироведом, так глубоки и содержательны были его высказывания об английском драматурге. Особенно полно творческое воздействие Шекспира на Пушкина проявилось в «Борисе Годунове». Трагедия о датском принце, видимо, интересовала русского поэта меньше, чем исторические хроники, «Мера за

¹ Шекспир и русская культура. С. 94.

² Шекспировский сборник. М., 1967. С. 64.

меру» и некоторые другие пьесы Шекспира. Тем не менее у Пушкина есть целый ряд реминисценций из «Гамлета». Они в основном связаны со сценой на кладбище, которая, как считает Ю.Д. Левин¹, с ее смешением высокого и низкого, трагического и комического, больше всего занимала воображение поэта. Однако в свете истории русского «Гамлета» важнее другое обстоятельство. В шутовском «Послании Дельвигу» (1827) Пушкин писал о «Гамлете-Баратынском». В этой характеристике Е.А. Баратынского, помимо отмеченной критикой тонкой иронии, была заключена и весьма проницательная оценка его творчества, указывавшая на философический, рефлексивный склад лирики Баратынского, с ее отходом от прежних кумиров и тщетными поисками новых, с ее резкой критикой современного «железного» века, который изгонял из жизни «поэзии ребяческие сны». В пушкинской характеристике был и еще один важный момент: впервые в истории русской словесности поэт употребил имя Гамлета в нарицательном смысле, тем самым заложив первый камень в фундамент уже в те годы постепенно начинавшего строиться здания русского гамлетизма.

Примерно так же, как и Пушкин, «Гамлета» воспринимали литераторы-декабристы, которые хотя и знали трагедию, но не выделяли ее среди прочих пьес Шекспира. Отношение к «Гамлету» в русском обществе стало меняться лишь после восстания декабристов. В 1827 году в печати появился перевод знаменитого рассуждения о Гамлете из «Вильгельма Мейстера», где Гёте говорил о датском принце как о «прекрасном, чистом, благородном, высококонравственном существе, лишенном той нервной силы, которая необходима для героя»,

¹ От романтизма к реализму. С. 195. В дальнейшем мы опираемся на целый ряд положений статьи Ю.Д. Левина.

утверждая, что Гамлет «гибнет под бременем, которого нельзя ни снести, ни сбросить»¹. Те же, кто владел иностранными языками, знали, как развили эти мысли европейские романтики А. Шлегель и С.Т. Кольридж, которые перевели рассуждения Гёте в психологический план и заговорили о слабости воли и медлительности принца. После разгрома декабристов образ слабого, неспособного к действию, без конца рефлектирующего принца неожиданно оказался близким тем русским читателям, которые увидели в трагедии Гамлета черты сходства со своей душевной драмой. Эта трактовка пьесы, поначалу имевшая лишь немногих приверженцев из числа наиболее образованных людей, получила широкое распространение к концу 30-х годов.

Первый полный перевод «Гамлета» с английского, который сделал увлекавшийся поэзией ученый-геодезист М.П. Вронченко, вышел в свет в 1828 году. В предисловии к книге Вронченко изложил свои принципы перевода, согласно которым он стремился «доставить соотечественникам сколь возможно точнейшую копию Гамлета Шекспирова»². Это было очень важным заявлением в пору, когда русская школа поэтического перевода еще только складывалась.

Перевод Вронченко был, действительно, близок к оригиналу, и уже в этом была его огромная заслуга. Вронченко первым на практике применил принцип эквилинеарности, добившись точного соответствия числа строк подлинника и своего перевода. Следует также признать и поэтическую ода-ренность Вронченко, которую отметил В.Г. Белинский³.

¹ Гёте ИВ. Собр. соч. М., 1935. Т. VII. С. 248.

² Шекспир В. Гамлет. СПб., 1828. С. XV.

³ Белинский В.Г. Полное собр. соч. М., 1953. Т. II. С. 427.

Но Белинский же и объяснил, почему этот первый перевод стал достоянием лишь относительно узкого круга знатоков, а широкие слои публики не оценили его. Многим читателям, воспитанным на образцах классицистической и сентиментальной драмы, Шекспир при первом знакомстве показался непривычным и трудным. Стремление к точности под пером Вронченко подчас оборачивалось буквализмом. Сложен был и высокопарный, изобилующий архаизмами язык перевода, явно рассчитанного на чтение, а не на исполнение в театре.

Особо следует упомянуть о связи перевода Вронченко с только еще зарождавшимися тогда идеями русского гамлетизма. В предисловии к книге Вронченко утверждал, видимо следуя Гёте и Шлегелю, что несчастный юный принц бездействует, ибо он не в силах сбросить уныние и бремя бедствий. А это, в свою очередь, сказалось и в тексте трагедии, где в ряде мест была произвольно подчеркнута слабость героя¹.

На русской сцене «Гамлет» вновь появился в 1837 году. На этот раз к трагедии обратился известный русский писатель и публицист романтического направления Н.А. Полевой. Его перевод предназначался специально для театра и имел подзаголовок «драматическое представление». По сути дела, это была вольная сценическая версия пьесы Шекспира.

Переводя «Гамлета», Полевой не стремился к точности и местами совсем отступал от оригинала. Он сократил пьесу почти на одну треть, пригасил шекспировское остроумие, убрал озорную игру слов, сократил все, что казалось непонятным, непристойным или просто слишком длинным, и тем самым придал трагедии оттенок романтической мелодрамы. Но

¹ Шекспир и русская культура. С. 255.

перевод отличался живым, выразительным языком, прекрасно звучащим со сцены и трогавшим сердца зрителей. Недаром в течение XIX века цитаты из «Гамлета» Полевого стали пословицами, и выражения типа «башмаков она еще не износила» можно услышать и по сей день. Такого Шекспира мог понять каждый. Отныне сложившийся в XVIII веке миф о несценичности Шекспира был окончательно разрушен, тысячи театральных зрителей с замиранием сердца стали следить за трагедией датского принца. Обаяние перевода Полевого оказалось настолько велико, что, несмотря на появление новых, более точных переводов, «Гамлет» ставился в русском театре в этой старой версии вплоть до начала XX века.

Собственное литературное дарование Полевого как нельзя лучше раскрылось в работе над «Гамлетом», сделав его «драматическое представление» незаурядным событием русской словесности 30-х годов. Этому во многом способствовала романтическая трактовка главного героя. Полевой, как и Вронченко, подчеркнул слабость воли принца и его отворачивание к окружающему миру, которое сочеталось с болью за поправленное достоинство человека. Сравнивая портреты двух королей в спальне матери, Гамлет заканчивал свой монолог словами, которых не было в оригинале: «Страшно, за человека страшно мне!» В годы безвременья этот крик изболевшей души был особенно понятен зрителям: не случайно Белинский сказал, что сам Шекспир мог бы, забывшись, принять это добавление за свое, «так оно идет тут, так оно в духе его»¹. На самом же деле оно было скорее в духе настроений того момента в жизни русского общества. Для Полевого, еще недавно занимавшего пост редактора закрытого цензурой либерального «Московского

¹ Белинский ВГ. Указ. соч. С. 432.

телеграфа», перевод трагедии, по словам Б.В. Алперса, был последней вспышкой якобинства. Так произошла знаменательная метаморфоза: отделившись от пьесы Шекспира, Гамлет заговорил с русскими людьми 30-х годов XIX века об их собственных скорбях.

Премьера «Гамлета» в переводе Полевого состоялась в Москве в бенефис П.С. Мочалова. Этому спектаклю было суждено стать вехой в истории русского театра. Интерпретация Гамлета, предложенная Полевым, была близка природе трагического дарования Мочалова, хотя он и внес в роль много своего. Он изображал трагедию не столько разъединенной рефлексией мысли, сколько сильного чувства. Мочалов подчеркивал внутреннюю борьбу Гамлета, его страстное неприятие действительности, Дании-тюрьмы, его желчность и демоническую мстительность, с одной стороны, и его неутомимую жажду идеала – с другой. Раскрывая этот конфликт, Мочалов поднял роль до высокого романтического пафоса.

Совсем иначе играл датского принца В.А. Каратыгин, считавшийся лучшим трагиком петербургской сцены. В его исполнении не было современной мочаловской ноты. Своим блестящим живописным искусством Каратыгин стремился увести зрителей в мир красочного вымысла. Каратыгин делал основной упор на профессиональности мастерства, на четком осмыслении каждой сценической детали, и тут ему не было равных в ту пору. Однако внешние эффекты подчас заслоняли внутреннюю сущность творимого им образа. По всей видимости, так произошло и в «Гамлете». Роль была продумана до мельчайших жестов. Гамлет Каратыгина поражал зрителей возвышенностью чувств, блестящей декламацией и пластичностью, но за всем этим терялась сложная душевная драма датского принца, которую артист, по

свидетельству современников, в основном сводил к борьбе за престол¹.

В 1838 году В.Г. Белинский, преклонявшийся перед Шекспиром, написал знаменитую статью «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». В ней Белинский дал свое собственное толкование пьесы, которое расходилось с общепринятыми тогда идеями Гёте и А. Шлегеля². Разбирая характер шекспировского героя, критик ввел в свой анализ элемент гегельянской диалектики. Согласно этому толкованию, слабость не была искони присуща Гамлету, но являлась лишь временным его состоянием, которое он побеждал в конце трагедии, вновь обретая гармонию духа. Сама же эта слабость объяснялась несообразностью действительности с идеалом жизни принца. По мнению Белинского, Гамлет велик и силен в своей слабости. Такие размышления перекликались с трактовкой Мочалова. Интересно отметить, что Белинский яснее, чем кто-либо другой, высказал в своей статье мысль о близости Гамлета русским людям 30-х годов, сказав, что «Гамлет – это жизнь человеческая... это вы, это я, это каждый из нас»³. Впоследствии критик изменил свое мнение о герое трагедии. Тем не менее и в 40-е годы, отказавшись от «филистерского колпака» Гегеля и резко критикуя Гамлета за его «позорную нерешительность», Белинский не оставил мысли о близости датского принца русскому интеллигенту той поры. Однако в этих рассуждениях Гамлет утратил связь с трагедией Шекспира и превратился в обобщенный характер, проецируемый на русскую действительность⁴.

¹ См.: *Алтерс Б.В.* Актерское искусство в России. М., 1945. Т. I. С. 193.

² См.: *Морозов М.М.* Избранные статьи и переводы. М., 1954.

³ *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 254.

⁴ От романтизма к реализму. С. 212.

В 1844 году вышел «Гамлет» в переводе А.И. Кронеберга. Перевод этот носил на себе явные следы романтической эстетики. Сын известного харьковского ученого-филолога, Кронеберг с детства изучал Шекспира под руководством своего отца, что, возможно, объясняет высокий для того времени уровень профессионализма его перевода. В своей работе Кронеберг опирался на тщательный филологический анализ текста подлинника и этим заложил важную традицию русских переводов Шекспира. Как и Вронченко, Кронеберг бережно относился к подлиннику, ничего не меняя и не сокращая в тексте Шекспира. Но его перевод был лишен буквализмов и архаичности стиля Вронченко. Стихом Кронеберг владел свободно, и его «Гамлет» был вполне пригоден для сцены. Однако в целом «Гамлету» Кронеберга, по словам Б.Л. Пастернака, была присуща романтическая «широта и приподнятость»¹, которых не было в оригинале. Трудные, темные места Кронеберг упрощал, стараясь сделать их понятными, и тем самым искажал их. Был в русском тексте и не всегда оправданный налет мистики. Но для своего времени «Гамлет» Кронеберга был большим достижением, и вплоть до конца XIX века он по праву считался лучшим переводом пьесы.

На московской и петербургской сцене 40–50-х годов «Гамлет» ставился довольно часто, но ни один из этих спектаклей не стал сколько-нибудь заметным явлением культурной жизни эпохи. Романтизм, уже сдавший свои позиции в литературе, еще прочно держался в театре, и ведущие трагики, игравшие роль датского принца, обычно подражали Мочалову или Каратыгину. Во всяком случае, собственной оригинальной интерпретации образа никто из них предложить не сумел. Лишь

¹ Мастерство перевода. М., 1966. С. 110.

в середине 50-х годов на столичных сценах появились актеры, которые попытались отойти от сложившегося стереотипа: А.М. Максимов в Петербурге и И.В. Самарин в Москве. Оба они, отвергнув романтическую патетику, стремились к большей, чем у предшественников, простоте и естественности.

В 60-е годы культ Шекспира, сложившийся в русском обществе в предшествующие десятилетия, заметно пошел на убыль. Но это ослабление интереса к драматургу в наименьшей мере затронуло трагедию о датском принце. Лучшие русские писатели и критики тех лет часто упоминали имя Гамлета, которого они, однако, подобно Белинскому в петербургский период его жизни, обычно рассматривали вне связи с трагедией Шекспира. Пожалуй, наиболее показательными в этом отношении были мысли И.С. Тургенева. В своей знаменитой речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860) Тургенев трактовал Гамлета и Дон Кихота как два противоположных по своим устремлениям общечеловеческих типа: эгоиста-скептика, воплощающего начало отрицания, терзающего себя «обоюдострым мечом анализа», часто бесполезного и осужденного на неподвижность, и альтруиста-энтузиаста, не знающего компромиссов служителя идеи, бесстрашного и великого духом борца за идеал. И хотя Гамлеты, по мнению Тургенева, необходимы, ибо их скептицизм враждует с ложью и тем самым становится поборником истины, все симпатии писателя были на стороне Дон Кихотов.

Совершенно очевидно, что осмысленный подобным образом Гамлет сближался с понятием «лишнего человека», которое получило широкое хождение после выхода повести Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850). Черты «русского Гамлета» угадываются в Онегине, Печорине; Бельгове, а в комически сниженном виде даже и в Подколесине. Позд-

нее они появились у героев Тургенева, и не только у Гамлета Щигровского уезда или Чулкатурина, но и у Литвинова, Санина, Шубина и Рудина. Были они у романтически прекраснородушного и неспособного к практической деятельности Обломова. Несколько видоизменившись, они проникли в 60-е годы в прозу Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского: гамлетовские свойства рефлектирующего героя, по мнению специалистов, можно обнаружить, например, у князя Андрея и Раскольников¹.

В 60-е годы в печати раздаются голоса, предлагающие не путать многочисленных русских гамлетов с Гамлетом Шекспира. Как указал Ю.Д. Левин², наиболее влиятельным среди таких литераторов был А.А. Григорьев, который под конец жизни отказался от своей прежней, близкой Гёте интерпретации характера датского принца и вернулся к сугубо романтической трактовке Мочалова. Таким образом, гамлетизм в России развивался в те годы параллельно с историей русского «Гамлета», порой сближаясь, а порой и отдаляясь от нее.

В 1861 году появился «Гамлет» в переводе М.А. Загуляева. Перевод этот был посвящен Тургеневу, чья концепция, видимо, вызвала сочувствие Загуляева. В предисловии к трагедии он заявил, что его задача состояла в том, чтобы дать верную и удобочитаемую версию пьесы Шекспира. Характеризуя предшествующие переводы, Загуляев с похвалой отзывался о Вронченко и резко критиковал Кронеберга. Неприятие романтической трактовки Кронеберга было понятно – новое время настоятельно требовало нового прочтения трагедии. Но, отвергнув казавшуюся ему напыщенной версию своего предшественника, Загуляев не сумел превзойти его. Новый

¹ См.: *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974.

² От романтизма к реализму. С. 222.

перевод излишне заземлил текст и лишил его поэтичности оригинала. Сформулированное еще Вронченко стремление к точности обернулось здесь буквализмом и прозаизмом, так что на вопрос «Горацио? Это ты?» – благородный друг Гамлета отвечал: «Немножко».

В 1863 году к этому переводу обратился известный актер александрийской сцены В. В. Самойлов. Заземленный, бескрылый перевод Загуляева как нельзя лучше соответствовал цели Самойлова, пытавшегося покончить с романтической героизацией датского принца на русской сцене. Замечательный мастер внешнего рисунка роли, артист поразил публику необычностью своей наружности. Многие зрители, еще помнившие одетого в горностаевую мантию царственного Каратыгина, неожиданно увидели нарочито малоприметного и уже молодого человека с бородкой, который завернулся в скромный траурный плащ. Самойлов играл Гамлета не как благородного принца, но как обыкновенного человека, намеренно наделяя его чертами русского интеллигента. Подобное прочтение роли знаменовало важный этап в сценической истории русского Гамлета. Но, отдавая должное Самойлову, не следует все же забывать, что, сняв Гамлета с романтических котурнов, артист незаметно впал в иную крайность. Его Гамлет утратил шекспировские масштабы, получился излишне упрощенным, потерял трагическую значительность.

Еще в 40-е годы московский врач Н.Х. Кетчер, друг Герцена и Белинского, начал переводить пьесы Шекспира прозой. Страстно увлеченный Шекспиром литератор-любитель, Кетчер не владел стихом и взялся за работу потому, что хотел как можно точнее воспроизвести подлинник, сохранить те оттенки смысла, которые неминуемо теряются при стихотворной передаче. Первые выпуски его переводов имели

большой успех, поскольку Кетчер начал с исторических хроник, которые тогда еще были неизвестны русским читателям. Работа растянулась на долгие годы, и очередь до «Гамлета» дошла только в 1873 году. К тому времени уже весь Шекспир был переведен стихами, и труд Кетчера не мог конкурировать с собранием сочинений драматурга, изданным Н.А. Некрасовым и Н.В. Гербелем. «Гамлет» Кетчера оказался почти незамеченным. В своей рецензии Н.И. Стороженко не пощадил автора перевода: сухая и бесцветная проза, не выдерживающая сравнения с оригиналом, неряшливость и дубоватость слога, буквализмы, местами затемняющие смысл¹. В защиту Кетчера, однако, следует сказать, что благодаря тщательности и даже педантизму его подхода к тексту русские читатели получили совсем недурной для того времени подстрочник трагедии Шекспира, который мог существенным образом уточнить их представление о «Гамлете».

В последние десятилетия XIX века появилось еще несколько переводов трагедии. Н. Маклаков опубликовал свою версию в 1880 году, А. Соколовский – в 1883 году, А. Московский – в 1889-м, П. Гнедич – в 1892-м и Д. Аверкиев – в 1895 году. Такое обилие новых переводов при наличии уже проверенных временем старых, также печатавшихся и ставившихся на сцене в ту пору, свидетельствовало о необычайной популярности «Гамлета» среди русских читателей той эпохи. Однако новые переводы, как правило, не поднимались выше среднего уровня. Некоторые из переводчиков (Соколовский) произвольно удлиняли текст, вводя в него строки собственного сочинения, другие (Московский), наоборот, бесцеремонно сокращали его. Текст трагедии терял

¹ См.: *Стороженко Н.И.* Опыт изучения Шекспира. М., 1902.

свою поэтичность и значительность. Неудивительно, что в наиболее авторитетных изданиях Шекспира «Гамлет» печатался в переводе Кронеберга, а на сцене чаще всего шел в редакции Н. Полевого.

Пожалуй, никогда в России так много не говорили о «Гамлете», как в 80–90-е годы. Это была эпоха расцвета русского гамлетизма. Причем именно такие, отмеченные еще Тургеневым, черты характера датского принца, как рефлексия, душевный надлом, стали особенно близки умонастроению определенных кругов русской интеллигенции. Литература тех лет буквально пестрела гамлетическими мотивами и реминисценциями. В качестве примера достаточно сослаться хотя бы на весьма популярного в ту эпоху поэта С.Я. Надсона, называвшего себя «сверхштатным» человеком в жизни¹ и столь отчетливо выразившего в своих стихах гнетущее сознание бессилия, обреченности, душевной усталости.

Но время шло вперед своими, неизвестными для «сверхштатных» людей путями. Характерно, что в эти годы в печати слышалась и резкая критика русских гамлетов. Как раз тогда в пылу полемики и родилось само слово «гамлетизм», которое быстро приобрело отрицательный смысл. Уже в 1882 году известный народник Н.К. Михайловский опубликовал получившую широкий отклик статью, где он предложил отделить Гамлета Шекспира от разного рода «гамлетиков» и «гамлетизирующих поросят». Несколько позже Н. Рубакин высмеял русских гамлетов в статье «Размагниченный интеллигент», а в 1891 году А.П. Чехов написал фельетон «В Москве», герой которого Кисляев плаксиво жаловался: «Я гнилая тряпка, дрянь,

¹ См.: *Елизарова М.Е.* Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца XIX в. (80–90-е годы) // Научные доклады высшей школы. 1964. № 1.

кислятина, я московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!»¹ Как справедливо отметили исследователи², это сатирическое «принижение» было началом конца русского гамлетизма, постепенно отходившего в прошлое перед лицом грозных поворотов истории.

Лучшим Гамлетом русской сцены 80-х годов был А.П. Ленский, игравший датского принца сначала в провинции, а затем в Малом театре. Он тоже, отказываясь от романтической трактовки Мочалова, стремился к простоте и лиричности и вместе с тем создавал образ по-своему не менее высокий и романтический. Зрители, видевшие спектакль, навсегда запомнили певучий бархатный голос артиста, его «пленительное задумчивое лицо, бездонные глаза, хранящие неразгаданную тайну и манящие куда-то в невидимую прекрасную даль»³. У Ленского не было мочаловской жажды мести за попранную справедливость, но творимый им образ поэта-мечтателя был настолько чистым и возвышенным, настолько далеким от гнусной прозы Дании-тюрьмы, что самим своим сценическим существованием он обличал зло, нес свет и веру в идеал.

Совсем иначе исполнял роль датского принца известный провинциальный трагик М.Т. Иванов-Козельский. От-

¹ Заметим, однако, что русский гамлетизм интересовал Чехова-художника; и в своей прозе, и в драматургии он не раз обращался к этой теме. Пожалуй, наиболее яркий пример тому — герой его пьесы «Иванов». Смолodu взвалив на себя ношу, от которой «захрустела спина и потянулись жилы», Иванов в 35 лет становится человеком разочарованным, утомленным, «раздавленным своими ничтожными подвигами». Хотя сравнение с Гамлетом и «лишними людьми» вызывает в нем бурный протест, оно весьма точно раскрывает суть его душевной драмы, состоящей в утрате идеалов, в уходе от жизни в раковину, где для него не хватает воздуха.

² *Козинцев Г.М.* Наш современник Вильям Шекспир. М., 1962. С. 200.

³ *Галерея сценических деятелей.* М., 1916. Т. I. С. 43.

вергнув все имевшиеся тогда переводы, Иванов-Козельский сделал «собственную» редакцию трагедии, которая состояла из свода различных переводов, подобранных так, чтобы раскрыть остросовременный замысел артиста, продуманный им в духе русского гамлетизма 80-х годов. Представитель распространенной в русской провинции школы актерского «нутра», Иванов-Козельский с необычайной эмоциональной отдачей играл мятущегося и страждущего принца, в поведении которого сочетались бунт и подавленность.

В 90-е годы Ленского на сцене Малого театра сменил А.И. Южин, актер ярко-романтического плана, который попытался воскресить традицию Мочалова. У Южина датский принц превратился в сильную и волевою личность, чья медлительность объяснялась лишь чисто внешними обстоятельствами, его сомнениями в словах призрака. Роль строилась на эффектном контрасте настроений: раздумья и колебания после сцены «Мышеловки» сменялись активной целеустремленностью. Такая трактовка существенно обедняла шекспировский образ, хотя ее и приняли зрители, захваченные хорошо продуманным и несколько картинным исполнением артиста.

В 90-е годы на сцене Александрийского театра, а затем и в провинции датского принца играл М.В. Дальский, который вслед за Козельским тоже сделал собственный свод переводов. Гамлета Дальский изображал сильной личностью, мятежным бунтарем, отвергающим общество, но и живущим в разладе с самим собой. Бичуя себя за медлительность, Дальский мог разразиться рыданиями и дойти до неистовства, но он же бывал энергичным и волевым и умел потрясти зрителей своей «обжигающей» жестокостью⁴.

⁴ Кугель А. Театральные портреты. Пг., 1923. С. 173.

В 1899 году К.Р. (К.К. Романов) опубликовал свой перевод пьесы, над которым он работал более десяти лет¹. Впервые после Полевого к трагедии обратился не профессиональный переводчик или театральный деятель, но поэт, хотя, быть может, и не первого ряда. К.Р. прежде всего стремился к максимальной точности, продолжая традиции Вронченко. Соблюдал он и эквилинейность, что позволило напечатать английский и русский текст вместе, осуществив первое параллельное издание «Гамлета» в России. Близость к подлиннику и ясность языка выгодно отличали нового «Гамлета» от неудачных переводов последних десятилетий XIX века. Однако, стремясь к эквилинейности, К.Р. заменил пятистопный ямб шестистопным, а это значительно утяжелило стих и местами сблизило его с прозой. Бурный темперамент Шекспира был далек от камерного по своим масштабам дарования К.Р., что проявилось в известной сухости языка перевода.

В 1907 году вышел «Гамлет» в переводе Н.Н. Россова. Его перевод носил весьма произвольный характер. Главным для Россова было не столько разобраться в сложнейшем тексте подлинника, сколько «угадывать мысли, страсти, эпоху этого языка»².

В период обострившейся идейной борьбы начала века к «Гамлету» обращались писатели и критики самых разных направлений. Но особенно часто Гамлета упоминала та часть интеллигенции, которая была близка символизму. В толковании этих критиков образ датского принца нередко приобретал ре-

¹ Трагедия о Гамлете, принце датском. Т. I. СПб., 1899. Вслед за этим вышел второй том, куда К.Р. включил разного рода материалы и исследования. В 1901 г. появился третий том, где были помещены пространственные комментарии к пьесе. Перевод К.Р. переиздавался в 1923, 1929 и 1930 гг.

² Гамлет (принц датский), трагедия Вильяма Шекспира // Пер. с англ. Н. Россова. СПб., 1907. С. IV.

лигиозные черты, а его трагедия – мистический смысл. Быть может, наиболее полно этот взгляд развил в своей ранней работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском, Уильяма Шекспира» (1916) будущий известный психолог Л.С. Выготский, который писал: «Это самая мистическая трагедия, где нить потустороннего вплетается в здешнее, где время образовало провал в вечности, или трагическая мистерия, произведение единственное в мире»¹.

Особое место занял «Гамлет» в творчестве А.А. Блока: недаром его называли Гамлетом русской поэзии². Еще в юности Блок исполнил роль датского принца в любительском спектакле, где Офелию играла его будущая жена Л.Д. Менделеева. Поэт воспринял эту встречу на сцене как вешнее событие. В его ранних стихах отношения с невестой сопоставлялись с любовью Гамлета к Офелии. После знакомства с философией Вл. Соловьева шекспировские герои в стихах поэта обрели мистические черты, Офелия стала Прекрасной Дамой, а лирический герой, Гамлет, – «сыном земли». Но так продолжалось лишь некоторое время, и выход из тупика созерцания Блоку, как указали исследователи³, помог найти все тот же Гамлет. Уже в 1901 году, размышляя в «Заметках о Гамлете» над монологом «Быть или не быть...», Блок понял, что извечные вопросы бытия датский принц сумел постичь, лишь обретя волю к действию. В этих размышлениях еще в туманной пока форме наметился поворот от уводящего в трансцендентную даль вымысла к реальной жизни, столь решительно преобразивший в дальнейшем все творчество Блока. Но позднее Гамлет по-прежнему оставался близок поэту. Именно теперь гам-

¹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 493–494.

² См., например: М.А. Рыбникова. А. Блок—Гамлет, М., 1923.

³ См.: *Родина Т.М.* А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 102–122.

летические мотивы внутреннего разлада, отчаяния и иронии, холода жизни и ее коварства («Я – Гамлет. Холодеет кровь, когда плетет коварство сети...»), сочетающиеся с мотивом служения высокому идеалу, обрели поистине трагическое звучание в его творчестве.

В 1909 году датского принца на провинциальной сцене сыграл П.Н. Орленев, он приготовил собственную редакцию пьесы, которую можно, скорее, назвать переделкой – так вольно артист обошелся с текстом, переставляя эпизоды и дописывая несуществующие реплики. Так, например, монолог «Быть или не быть...» его Гамлет читал не до встречи с Офелией, но после того, как он поверил в ее сговор с Клавдием и Полонием, обосновывая размышления о самоубийстве предательством любимой девушки. Орленева называли создателем амплуа «неврастеника» на русской сцене. Это мнение не во всем справедливо, поскольку лучшие роли артиста имели обычно более широкий социально-нравственный смысл. Но датского принца он действительно играл в духе русского гамлетизма, наделяя своего героя к тому же религиозно-мистическими чертами. Ключом к образу послужила догадка Орленева о том, что книга, которую читает Гамлет, – Евангелие. Артист видел в Гамлете «распятого гения», идущего в финале на «светлую новую Голгофу». Соответственно, и знаменитая реплика о распавшейся связи времен в редакции Орленева звучала следующим образом: «Распалась связь времен, о преступленьи мировое, зачем, зачем меня на крест ты посылаешь?»¹

На сцене МХТ «Гамлет» появился в 1911 году в постановке английского режиссера Гордона Крэга и К.С. Станислав-

¹ Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. М.; Л., 1931. С. 363.

ского. Постановщиков объединяло высокое трагедийное осмысление спектакля, рождавшееся накануне мировых катаклизмов. В представлении Крэга Гамлет был фигурой титанической, героем, своим бытием утверждавшим неистребимость и силу идеала. С помощью тщательно разработанных мизансцен Крэг отделил Гамлета от окружающего мира, который являлся принцу как бы во сне в виде странной фантазмагии, а для передачи эффекта «распавшейся связи» времен режиссер придумал систему движущихся ширм, что позволяло сценической площадке менять форму и вид, двигаясь вслед за мыслью героя.

Однако спектакль как единое художественное целое не получился. Театральные идеи Крэга, в последующие десятилетия оказавшие влияние на крупнейших режиссеров-экспериментаторов, при тогдашнем состоянии бутафорской техники были до конца невоплотимы. Но главное было в другом. Станиславский шел своим, не менее плодотворным путем поиска, и контуры его получившей всемирное признание системы тогда уже начали оформляться. И если цели двух режиссеров в начале работы над спектаклем были близки, то методы коренным образом отличались. В искусстве и литературе Крэг видел своих единомышленников в европейских символистах, Станиславский же опирался на русскую реалистическую традицию, и прежде всего на театр Чехова. Для Крэга актер был «супермарионеткой», художником, который творит некое новое существо, максимально раскрывающее поэзию образа¹; Станиславский же стремился к перевоплощению актера в персонаж, к психологическому слиянию актера и роли. И здесь они понять друг друга не могли.

¹ См.: *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. М., 1983.

Не поняли английского режиссера и воспитанные в традициях МХТ исполнители трагедии. Задуманный Крэггом титаноподобный Гамлет-борец, несущий Дании не мир, но меч, был чужд природе дарования В.И. Качалова, который прославился тонким психологизмом своих ролей. Датского принца артист сыграл по-своему. Зрительно подчеркнутую в режиссуре разобщенность героя с миром Качалов переводил в психологический план, тем самым несколько меняя весь пафос спектакля. Качалов играл трагедию философа, которого мучит сознание невозможности упорядочить хаос мира. «И не потому я, Гамлет, не могу восстановить ее (распавшуюся связь времен. — *АГ.*), что я слаб... Но потому, что даже максимальная сила, максимальная, ничем не разъедаемая воля, и они не могут сделать это, вернуть гармонию»¹ — так понимал Качалов душевную драму своего героя. Театровед Н.Н. Чушкин увидел в этой исторической безысходности качаловского Гамлета связь со столыпинской эпохой, ее породившей². И если непонятый и не до конца воплощенный замысел Крэга был обращен в будущее, к исканиям театра середины XX века, то концепция Качалова целиком опиралась на современность, и в этом была ее притягательная сила для зрителей предреволюционной эпохи.

Октябрь 1917 года ознаменовал начало совершенно нового этапа в жизни русского Гамлета. В период небывалой ломки истории старый мир, казалось бы, навсегда отошел в прошлое, и к культуре приобщились огромные массы новых читателей и театральных зрителей. С первых послереволюционных дней Шекспир стал частью культуры новой эпохи. Зна-

¹ Театр. 1964. № 4. С. 64.

² См.: Чушкин Н.Н. Гамлет—Качалов. М., 1966.

менательно, что в 1919 и 1920 годах А.А. Блок, живо интересовавшийся судьбами театра, произнес две свои шекспировские речи для артистов БДТ в Петрограде. Речи поэта были посвящены «Отелло» и «Королю Лиру». Интерес к «Гамлету» тогда несколько отошел на второй план, и в течение 20-х и 30-х годов советское шекспироведение главным образом занималось решением общих методологических вопросов, связанных с пониманием творчества драматурга. Характерно, однако, что в 1924 году в лекциях по истории западноевропейской литературы Луначарский так отозвался о «Гамлете»: «Огромное большинство из нас помрет, и никто не будет знать, что мы и жили-то на свете, а Гамлет существует уже триста лет и еще будет существовать, и каждый будет его знать, с ним знакомиться и в нем разбираться»¹.

Эти слова были особенно важны в период ожесточенных споров о сути и форме новой культуры. А в 1930 году вышла книга о «Гамлете» талантливого поэта, переводчика и литературоведа И.А. Аксенова. В ней содержался анализ проблематики трагедии, ее жанрового своеобразия и структуры образов. Написанное в характерной для Аксенова раскованно-непринужденной манере, его исследование было важным вкладом в отечественную гамлетиану того времени.

В 1924 году МХАТ 2-й поставил «Гамлета» с М.А. Чеховым в главной роли. Благодаря его замечательной игре спектакль этот вошел в историю русского театра, хотя чеховская трактовка и вызвала множество споров. Прославившийся как изобретательнейший мастер сатирического гротеска, артист, казалось бы, совсем не подходил для роли датского принца. Но Чехов говорил, что его творчество питали две

¹ Луначарский А.В. Собр. соч. М., 1964. Т. 4. С. 147.

основы: «смех и внимание к возможным и действительным страданиям человека»¹. Внешне облик Гамлета Чехова разительно отличался от сложившегося театрального стереотипа. Фигура артиста казалась маленькой и щуплой, прямые волосы белыми прядями падали на плечи, голос звучал глухо и хрипловато. По словам рецензентов, он был похож на современного горожанина, у которого сдали нервы. Виртуозный мастер движения, Чехов в этой роли, за исключением двух или трех сцен, был, скорее, статичен. Но статичность эта напоминала напряженность струны и буквально электризовала публику, а неожиданные стихийные порывы артиста целиком подчиняли себе зрительный зал. Внимание к страданию, душевной боли, надлом становились лейтмотивом роли. Артист играл трагедию своего современника, маленького человека, прошедшего войну и революцию и мучительно ищущего свое место в новом, во многом еще непонятном для него мире.

И все же театральная судьба русского Гамлета в 20–30-е годы сложилась не особенно удачно. На советской сцене тогда шли прекрасные постановки «Лиры», «Отелло», «Ромео и Джульетты». «Гамлету» же, по-видимому, мешали в первое время еще явно живые в памяти традиции русского гамлетизма. К ним возвращал и спектакль МХАТа 2-го. Очевидно, против гамлетизма, а может быть, и против М. Чехова и был направлен спектакль Вахтанговского театра, поставленный Н.П. Акимовым (1932). Но, борясь с гамлетизмом, режиссер своей трактовкой перечеркнул и Гамлета, и Шекспира². Спек-

¹ Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 125.

² Режиссер, по-видимому, основывался на бытовавшей тогда теории «сильного» Гамлета, представлявшей собой крайность, противоположную русскому гамлетизму. Ее сторонники произвольно преувеличивали в Гамлете черты борца и

такль, скорее, напоминал озорную пародию на великую трагедию. Суть конфликта была сведена к борьбе за престол между Гамлетом и Клавдием. Датский принц превратился в веселого толстяка, примеряющего корону во время монолога «Быть или не быть», Офелия — в подвыпившую девицу легкого поведения, а Клавдий предстал перед пораженными зрителями в кальсонах. Следует заметить, что театр 30-х годов быстро преодолел процесс вульгаризации классики, ярким примером которой был «Гамлет» Акимова. Во второй половине 30-х годов на сцене появились новые постановки трагедии, пытавшиеся дать серьезное и современное прочтение Шекспира. Но ни одна из них не стала важным явлением в истории театра, хотя они и подготовили почву для сценических успехов трагедии в послевоенную эпоху.

Однако главную роль в судьбе русского Гамлета этой поры сыграли переводчики, лучшие из которых обратились к трагедии в 30-е годы. В 1933 году появился перевод М.Л. Лозинского, исходившего из эстетических принципов, обоснованных Вронченко и продолженных К.Р. Но, гораздо более талантливый, чем его предшественники, Лозинский сумел намного превзойти их. Стремясь к максимальной близости к подлиннику, он не только соблюдал эквилиnearность и эквиритмию (последнего не делал К.Р.), но и старался по возможности полно сохранить словесные образы Шекспира, его метафоры, богатство его лексики. «Поучительно следить, — писал об этом переводе К.И. Чуковский, — как остроумно, находчиво разрешает Лозинский те стилистические и смысловые задачи, которые встают перед ним почти в каждой строке, как упрямо подчиняет он своей переводческой воле сопротивляющийся

мстителя, снимая момент рефлексии и меланхолии. В послевоенные годы эта теория была отвергнута исследователями.

ему материал. Самое звучание его стиха, стальное, классически четкое, имеет какое-то очарование старинности»¹.

Действительно, «Гамлет» Лозинского и по сей день остается самым точным стихотворным переводом трагедии на русский язык, и людям, которые не могут прочесть оригинал, лучше всего знакомиться с пьесой по этому переводу. Однако работа Лозинского явно предназначалась для читателя, а не для зрителя. По меткому замечанию Чуковского, переводчик вложил в каждую строчку такое множество понятий и образов, что в стихах не хватало воздуха. Вполне естественно, что со сцены эти стихи плохо воспринимались. Более того, стремясь к эквилинеарности, Лозинский затруднил синтаксис и сократил многие эпитеты, местоимения и союзы, что местами привело к затемнению смысла. В своем блестящем анализе этого перевода Чуковский указал и еще один его недостаток: повышение лексики, отчего весь текст звучал несколько высокопарно.

Театру нужен был иной перевод трагедии. За эту задачу взялась А.Д. Радлова, опубликовавшая своего «Гамлета» в 1937 году. Полемиически отталкиваясь от перевода Лозинского, Радлова избрала более простой стиль. По всей видимости, текст этого перевода легко давался и актерам, и зрителям. Однако переводчица впала в другую крайность: ее перевод был рассчитан не на образованного читателя, но на среднего по своему уровню актера². Радлова излишне опростила язык Шекспира, а местами сделала его грубым и вульгарным, лишила его поэтичности и заметно снизила весь философский смысл трагедии.

¹ Чуковский КИ. Искусство перевода. М., 1936. С. 128–184.

² См. рецензии на перевод Радловой: Литературный критик. 1939. № 10–11; 1940. № 3–4.

В канун войны появился перевод Б.Л. Пастернака. Над русским текстом трагедии поэт трудился несколько десятилетий, с середины 20-х годов. Первый вариант перевода Пастернак опубликовал в 1940 году, а затем, при многочисленных переизданиях, постоянно вносил в текст правку, иногда весьма существенную. Процесс этот продолжался буквально до самой смерти поэта¹.

Уже само пристальное внимание Пастернака к трагедии и его постоянная неудовлетворенность достигнутым указывают на особую близость «Гамлета» его творчеству. Вопрос этот требует отдельного разговора. Здесь же следует заметить, что близость эта ощутима уже в ранней поэзии Пастернака. Ее лирический герой воспринимает мир во многом в духе гамлетизма, оставаясь сторонним наблюдателем событий истории, следящим за ними и размышляющим по их поводу. Знаменательно, что начало работы над переводом трагедии совпало с периодом интенсивных поисков поэта, с его отходом от ранней манеры. По-видимому, Шекспир давал Пастернаку пример той естественности и простоты, к которым он стал теперь стремиться, изживая усложненность и метафорическую перенасыщенность языка. Но главным для Пастернака в ту пору был могучий размах шекспировских творений, помогавший поэту развить эпические стороны своего дарования. Так родилось неожиданное сопоставление поэмы «Девятьсот пятый год» и «Гамлета», сделанное Пастернаком: «Нарисовать ли в оригинальной поэме морское восстание или срисовать в русских стихах страницу английских стихов, гениальнейших в мире, было задачей одного порядка и одинаковым испыта-

¹ В окончательном виде, с учетом всех исправлений пьеса была опубликована лишь в 1968 г. в серии «Библиотека всемирной литературы»; эту редакцию мы и воспроизводим в настоящем издании.

нием для глаза и слуха, таким же захватывающим и томящим»¹. Однако, если вдуматься в концепцию «Гамлета», которая сложилась у Пастернака в ходе его работы над переводом, то сопоставление этих двух произведений покажется вполне закономерным. В трагедии Шекспира поэт уловил особого рода музыку, которую в соответствии с сюжетом он назвал «духовидческой и скандинавской»². Эта «общая музыка трагедии», которую в Дании-тюрьме слышит только Гамлет, и была подземным ходом времени, «торжественной и тревожной» поступью истории. И та же грозная музыка времени, вышедшего из пазов, открылась поэту в свирепеющем, пенном, «допотопном просторе», на фоне которого вспыхивает «морской мятеж» на борту броненосца «Потемкин».

Впоследствии Пастернак оставил крупные поэтические жанры. Однако услышанная им музыка времени отныне органично вошла в его творчество, став неотъемлемой частью его поздней лирики. Соответственно изменился и лирический герой: фигура юноши в кашне, который из форточки, ладонью заслонясь, кричит детям: «Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?» – в поздней лирике Пастернака была бы невозможна. Хотя тяга к вечному, непреходящему осталась, герой попал теперь под яркий луч прожектора истории, освещающий «опасные места: мосты и переходы». Характерно, что и здесь Гамлет снова послужил для поэта высоким примером. Об этом ясно сказано в «Замечаниях к переводам Шекспира»: «Гамлет» не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения... волею случая Гамлет избирается в судьбы своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» –

¹ Мастерство перевода. 1966. М., 1968. С. 109.

² Пастернак БЛ. Воздушные пути. М., 1982. С. 396.

драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения»¹.

При переводе трагедии главным для Пастернака было передать не букву, но дух произведения, достичь «той намеренной свободы, без которой не бывает приближения к большим вещам»². Эта свобода и помогла поэту воспроизвести «музыку» трагедии, уловить своеобразие ее ритма. «Гамлету» Пастернака были совершенно чужды и несколько напыщенная риторика Лозинского, и грубоватый натурализм Радловой. Поэтическое слово трагедии дышало легко и привольно. По верному замечанию М.М. Морозова, впервые благодаря Пастернаку речь персонажей трагедии обрела индивидуальные черты³. Особенно удался поэту главный герой, столь часто в этой пьесе размышляющий наедине со зрителем. Поэт говорил, что, работая над текстом трагедии, он добивался не книжной, но «сценической понятности», и театральная практика последующих десятилетий показала, что он достиг своей цели. С момента публикации его «Гамлет» начал теснить остальные переводы.

Но у перевода Пастернака были и серьезные критики, которые указали, что поэт слишком далеко отошел от подлинника. Трактую «Гамлета» как драму высокого жребия, поэт не смог передать всей шекспировской многозначности. Яркое остроумие подлинника несколько поблекло, а стремление к ясности в духе позднего Пастернака упростило шекспировский стиль, подчинило его индивидуальности русского поэта. Известный переводчик В.В. Левик заметил, что при знакомстве с текстом ему показалось, будто «даже безграмотные

¹ Там же. С. 397.

² Мастерство перевода. 1966. С. 110.

³ Театр. 1941. № 2. С. 144–147.

могильщики из «Гамлета» уже читали и стихи и прозу Пастернака, полюбили его творчество, заразились его словечками и общим строем пастернаковской фразы»¹. Это в какой-то мере справедливо. Но и сам Пастернак предвидел подобные упреки, заявив в предисловии к трагедии, что он переводил не слова и метафоры, но мысли и сцены. По мнению поэта, его «работу надо судить как русское оригинальное драматическое произведение»². Видимо, только учтя это предостережение, и можно правильно оценить тот вклад, который его перевод внес в нашу гамлетиану.

Шекспир продолжал играть важную роль в культурной жизни нашей страны и в тяжелые военные годы. Его по-прежнему издавали, ставили на сцене, не прекращались даже всесоюзные шекспировские конференции. Однако новый плодотворный этап освоения его наследия развернулся, естественно, лишь в послевоенную эпоху. В эти десятилетия появилось весьма солидное число работ наших шекспироведов, писавших и о «Гамлете». Тут надо назвать имена таких исследователей, как А.А. Аникст, И.Е. Верцман, Ю.Д. Левин, М.М. Морозов, Л.Е. Пинский, А.А. Смирнов, Ю.Ф. Шведов.

Новые стихотворные переводы «Гамлета» в послевоенные годы не появлялись – видимо, не так-то просто было отважиться на состязание с такими мастерами, как Лозинский и Пастернак. Но в 1954 году вышел в свет еще один прозаический перевод трагедии, сделанный М.М. Морозовым. Этот перевод, выполненный с учетом всех достижений современного шекспироведения, намного превосходил давно устаревшие работы Кетчера и Каншина. Весьма содержательны были и примечания Морозова к трагедии.

¹ Мастерство перевода. 1966. С. 97.

² Там же. С. 110.

На сцене в послевоенную эпоху трагедия о датском принце ставилась гораздо чаще, чем в 20-е и 30-е годы. Знаменательно, что в исполнении именно этой трагедии яснее всего сказалось новое осмысление Шекспира, складывавшееся в советском театре тех лет. Оно ощутимо уже в постановке, осуществленной Н.П. Охлопковым с Е.В. Самойловым в главной роли (1954). Еще многое связывало этот спектакль с предыдущей эпохой, с монументальным и красочным стилем, отвечавшим пониманию Шекспира в 30–40-е годы. Основная сценическая метафора – грандиозные кованые золоченые ворота, символ всемогущей государственности, Дании-тюрьмы с ее давящей парадностью, была выдержана в духе старых представлений. Однако игра Самойлова неожиданно меняла весь строй спектакля. Его потрясенный увиденным злом Гамлет был по-юношески простодушен и горяч. Театроведы отмечали, что он не был ни мыслителем, ни поэтом. Не был он похож и на наследного принца, хотя его образ и получался по-своему героичным. Самойлов играл трагедию частного человека, против воли вовлеченного в мир низкого коварства, внося в роль мотив личного раздумья над судьбами мира. Его простые интонации как бы намеренно противостояли монументальности сценического решения, определяя собой современность спектакля. По справедливому мнению театроведов, Гамлет Самойлова «возвратился на нашу сцену для того, чтобы утвердить права частного лица и обыкновенного человека»¹.

Десять лет спустя, в 1964 году, зрители увидели поставленный Г.М. Козинцевым фильм «Гамлет», где в роли датского принца снялся И.М. Смоктуновский. О фильме много писали

¹ Туровская М.И. Да и нет. М., 1966. С. 127.

и у нас, и за рубежом, очень высоко оценивая мастерство режиссера и исполнителя главной роли. Смоктуновский, как и Самойлов и другие исполнители 50-х годов, играл не столько принца, сколько обыкновенного человека, подкупая зрителей своей особой, близкой и понятной каждому интонацией. Но главные акценты роли у Смоктуновского были расставлены совсем иначе. В его исполнении Гамлет не переживал болезненный процесс постижения зла. Артист играл не пылкого, поэтического юношу, но скорее Гамлета последнего действия трагедии, зрелого тридцатилетнего человека, которому открыто низкое коварство мира. Артист сумел показать активное движение мысли своего героя, сложнейшую работу его интеллекта, и в этом был основной секрет его удачи.

И наконец, еще один Гамлет, теперь уже 70-х годов, которого сыграл В.С. Высоцкий. Перед началом спектакля артист появлялся на сцене с гитарой в руках и, перебирая ее струны, пел своим хрипловатым голосом пастернаковское стихотворение «Гамлет». Благодаря этому образ датского принца как бы сразу сближался со зрительным залом. Свое понимание роли Высоцкий раскрыл в стихотворении «Мой Гамлет», избрав мужественного, импульсивного принца, который добровольно отказался «от дележа наград, добычи, славы, привилегий» и, мучимый состраданием, «от подранка гнал коня назад и плетью бил загонщиков и ловчих». Но хотя актер и говорил, что его Гамлет «бьется над словами «быть – не быть» как над неразрешимой дилеммой», главным для него было все же иное. Он играл трагедию сильного человека, бросившего вызов ложным святыням, свирепого воителя, одинокого в мире, который захлестнуло фарисейство. Как верно заметил партнер артиста по спектаклю В. Смехов, его принц был «единственный зрячий среди слепых, нормальный сре-

ди помешанных и оттого объявленный сумасшедшим»¹. Тема бренности сущего пронизывала собой весь спектакль, как бы подчеркивая мысль о важности каждого шага и ответственности за прожитую жизнь. Гамлет Высоцкого понимал, что обречен на поражение, что в его «рождение смерть проглядывает косо», и все же смело шел вперед, внутренне не принимая тления и самой смертью утверждая право на героическое действие.

Завершая краткую историю русского Гамлета, хочется сказать, быть может, очевидное. Последняя фраза не означает конца. Время идет вперед, и нас, безусловно, ждут встречи с новыми переводами, новыми критическими интерпретациями и новыми постановками трагедии Шекспира, которая всегда, будет волновать исследователей, читателей и зрителей.

1985 год

¹ Юность. 1973. № 4. С. 74.



ПЕРЕД ГОЛГОФЕЙ И ПОСЛЕ («ГАМЛЕТ» ПАСТЕРНАКА)

Шекспир сыграл в жизни Бориса Пастернака особую роль. Пастернак интересовался им с юности, и в ранних стихах поэта есть неоднократные отсылки к великому драматургу. Вспомним хотя бы знаменитое «как трагик в провинции драму Шекспирову» («Марбург») или стихотворение, так и названное «Шекспир» (1919). Как рассказал сын поэта, позже, в 1930 году, в ответ на жалобы Пастернака на удушающий идеологический гнет, воцарившийся в СССР, Ромэн Роллан посоветовал ему погрузиться в Шекспира «потому, что из этой ванны выходишь обновленным, с запасом сил и стойкости»¹. И действительно, переводы Шекспира, которыми Пастернак занялся позже, в конце тридцатых годов, в самый разгар Большого террора, помогли поэту не только преодолеть тяжелый душевный кризис, но и в конечном счете по-новому взглянуть

¹ *Пастернак Е.Б.* К истории перевода «Гамлета» // «Гамлет» Бориса Пастернака. Версии и варианты перевода. М.; СПб, 2002. С. 5.

на мир и, может быть, даже отчасти сформировать новую, позднюю манеру письма.

Однако Шекспир стал особенно близким Пастернаку в последние два десятилетия его жизни. Примером этому, в частности, является «Гамлет» (1946), одно из самых лучших и по праву знаменитых стихотворений поэта. Написанное в поздней, только теперь окончательно сложившейся, намеренно аскетической манере без былого нагнетания метафор, оно обыгрывает сразу несколько смысловых планов и содержит огромное количество разнообразных подтекстов. Поистине здесь, как и у позднего Шекспира, мысли тесно в словах. И это первое, сейчас же бросающееся в глаза сходство. Оба поэта в последний период сильно поменяли свою манеру и взгляд на мир. Результатом этих перемен у Шекспира стали его поздние драмы, типа «Бури» или «Зимней сказки»¹. У Пастернака – прежде всего «Стихотворения Юрия Живаго», куда вошел «Гамлет», и, конечно же, сам роман, который его автор считал своим лучшим произведением, подводящим итог всей его жизни.

Напомним текст стихотворения:

Гул затих. Я вышел на подмости.
 Прислонясь к дверному косяку,
 Я ловлю в далеком отголоске,
 Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
 Тысячью биноклей на оси.
 Если только можно, Авва Отче,
 Чашу эту мимо пронеси.

¹ Пастернак, впрочем, переводил трагедии Шекспира, где эта поздняя манера уже вполне ощутима. Чтобы увидеть это, стоит сравнить, допустим, «Тщетные усилия любви» с «Макбетом».

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

Об интертекстуальности и многоплановости этого стихотворения написано уже достаточно много. Так, например, В.С. Баевский выделяет в нем пять уровней смысла, каждый из которых дополняет другой. По словам исследователя, «Гамлет» – стихотворение о герое трагедии Шекспира; об актере, играющем эту роль; Об Иисусе Христе; о герое романа Юрии Живаго и, наконец, о самом Пастернаке¹. Другие ученые видят здесь также интертекстуальные связи с Пушкиным, Лермонтовым, поэтами Серебряного века, прежде всего с Блоком, а также с Достоевским, Леонидом Андреевым, Верленом². Этот список можно при желании продолжить.

Остановимся на некоторых из этих контекстов, имея прежде всего в виду шекспировские параллели.

Уже первая строка стихотворения отсылает нас к театру, точнее, к актеру, появляющемуся на сцене, чтобы сыграть свою роль. Как можно догадаться из названия, это роль Гамлета. В тексте самого стихотворения Гамлет не упомянут, но назва-

¹ Баевский В.С. Пастернак, М., 1999. С. 76.

² *Sergay D. Timothy*. “Blizhe k suti, k miru Bloka”: The Mise-en-Scene of Boris Pasternak’s “Hamlet” and Pasternak’s Blokian-Christological Ideal. *The Russian Review* 64 (3). 2005. P. 401.

ние служит необходимым фоном, или, как теперь сказали бы, затекстом, создающим должную перспективу и отбрасывающим тень Датского принца на все произведение. Очевидно, автор хотел, чтобы, читая стихотворение, мы постоянно помнили о шекспировском Гамлете.

Однако текст стихотворения напрямую связан не с Датским принцем, но с Иисусом Христом:

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Речь здесь идет о так называемом Молении о чаше, евангельском эпизоде, к которому столько раз потом обращались иконописцы. После Тайной вечери, придя в Гефсиманский сад, Иисус, знавший, что ему вскоре предстоит взойти на крест, в минуту колебания обратился с молитвой к Богу Отцу, чтобы чаша сия миновала Его. Вот как об этом рассказывает евангелист Марк: «Пришли в селение, называемое Гефсимания; и Он сказал ученикам Своим: посидите здесь, пока Я молюсь. И взял с Собою Петра, Иакова и Иоанна; и начал ужасаться и тосковать. И сказал им: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь, и бодрствуйте. И, отошед немного, пал на землю и молился, чтобы, если возможно, миновал Его час сей; И говорил: Авва Отче! все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты. Возвращается, и находит их спящими, и говорит Петру: Симон! ты спишь? не мог ты бодрствовать один час? Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна. И опять отошед, молился, сказав то же слово. И возвратившись, опять нашел их спящими: ибо глаза у них отяжелели; и они не знали, что Ему отвечать. И приходит в третий раз и говорит им: вы все еще спите и поживаете?

Кончено, пришел час; вот, предается Сын Человеческий в руки грешников. Встаньте, пойдем: вот, приблизился предающий Меня» (14: 32–42).

Этот же эпизод с небольшой разницей в деталях приводят и другие евангелисты-синоптики Матфей и Лука. В центре эпизода – острая внутренняя борьба Иисуса Христа, которая подчеркивает человеческую сторону Его богочеловеческой природы. В этот труднейший момент Своей земной жизни, когда «должно написанное сбыться» и реально видна Голгофа, Иисус чувствует полное одиночество – даже Его любимые ученики, поддавшись усталости, засыпают, «ибо глаза у них отяжелели».

Как указали комментаторы, русский перевод «начал ужасаться и тосковать», не полностью раскрывает смысл последнего слова фразы. Употребленный здесь греческий глагол *ἀδῆμονεῖν*, помимо *тосковать*, значит также еще и *удаляться от народа, таиться, скрываться, быть нелюдимым*. По мнению комментаторов, в данном контексте это слово подчеркивает разъединенность Иисуса с людьми, находящимися рядом, Его отдаленность от них, а отсюда и нечто вроде острой тоски, которую изгнанники чувствуют на чужбине¹. Чаша же, которую Иисус просит пронести мимо Него, символизирует тяжелое испытание. В Ветхом Завете выражение «испить чашу» означало подвергнуться муке, страданию. Так, например, пророк Исаия говорит: «Воспряни, воспряни, восстань, Иерусалим, ты, который из руки Господа выпил чашу ярости Его, выпил до дна чашу опьянения, осушил» (51: 17). А пророк Иезекииль восклицает: «Опьянения и горести будешь исполнена; чаша ужаса и опустошения – чаша сестры твоей Самарии!» (23: 33).

¹ Толковая Библия. Евангелие от Матфея. Пб., 1911–1913. Т. 3. С. 422.

Однако скорбь Христа могла объясняться не только и, может быть, даже не столько страхом крестных мук, сколько пониманием всей тяжести задачи, которую Ему предстояло выполнить – Он должен был взять на Себя грехи всего мира, Своей смертью победив грех и открыв человеку новую жизнь. Тем более трогательно и так «по-человечески» звучит в данном контексте Его полное детского доверия обращение к Отцу: Авва Отче. Как указали еще Отцы Церкви, этим арамейским словом в Палестине маленькие дети называли своего отца, хотя, конечно, никто не осмелился бы употребить его по отношению к Богу. Один Иисус имел такое право.

«Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути». Преодолев душевную борьбу, Иисус подчинил Свою волю воле Отца: «Но не чего Я хочу, а чего Ты». С этого момента «неотвратимый конец пути» на Голгофу начался. «Встаньте, пойдём, – говорит Иисус Своим спящим ученикам, – вот, приблизился предающий Меня». Воля Отца свершилась, и мужество больше не покидало Иисуса до самого конца Его Страстей.

Для Пастернака как художника, исповедовавшего собственное понимание христианства, где творчество равнялось чудотворству, а лирический герой стихотворения мог совпадать с Христом, было важно, что в Гефсиманском саду в момент временного колебания перед Иисусом во всей своей остроте встала проблема выбора, которую Он решил с честью для Себя. И это, как считал Пастернак, сближало Христа с героем шекспировской трагедии. По верному утверждению Д.Л. Быкова, биографа поэта, главной чертой трагического у Шекспира Пастернак считал наличие свободного выбора у каждого из его героев, мотив экзистенциальной ответствен-

ности – в конечном итоге христианский, наиболее явно выразившийся в «Гамлете»¹.

Как и Христос в Гефсиманском саду, Гамлет в трагедии Шекспира тоже внутренне разъединен с находящимися рядом людьми и, дома в родной Дании, испытывает тоску, которую изгнанники чувствуют на чужбине. Ведь его до конца не понимает даже самый близкий друг благородный стоик Горацио. И, как и Христос, Гамлет тоже колеблется, прежде чем сделать окончательный выбор.

О причинах разлада Датского принца с миром, где «все осквернено, как в цветнике, поросшем сплошь бурьяном»², сказано уже очень много. Эти причины сложны и многообразны. Свою роль здесь играет и семейная драма – смерть любимого отца и поспешная свадьба матери с дядей, который «схож с покойным, как я с Гераклом»:

Два месяца, как умер. Двух не будет.
Такой король природный. Рядом с тем,
Как Феб с сатиром. До того ревниво
Любивший мать, что ветрам не давал
Дышать в лицо ей. О земля и небо!..
О женщина, твое прозвание – бренность!
...В месяц с небольшим!
Еще от соли лицемерных слез
У ней на веках краснота не спала,
И замужем! С такою быстротой
Нырять под простыню кровосмешенья!

(I, 2)

¹ Бьков Д. Борис Пастернак М., 2005. С. 582.

² Здесь и далее «Гамлет» Шекспира цитируется в переводе БЛ. Пастернака. Автор статьи выбрал варианты перевода, наиболее близкие, с его точки зрения, к оригиналу.

Важна и душная атмосфера несвободы в Дании, где царствует «улыбчивый злодей» Клавдий и где процветают доносительство и коварное лицемерие. «Дания – тюрьма», – говорит принц, и притом «наихудшая» с эффективно действующим безличным государственным механизмом¹. Но для Гамлета тюрьмой со множеством арестантских, темниц и подземелий является и весь мир.

Сам принц в ставшем хрестоматийном монологе так объясняет причины своей меланхолии:

Недавно, не знаю почему, я потерял всю свою веселость и привычку к занятиям. С самочувствием моим так плохо, что этот цветник мироздания, земля, кажется мне бесплодную скалою, а этот необъятный шатер воздуха с неприступно вознесшейся твердью, этот, видите ли, царственный свод, выложенный золотую искрой, на мой взгляд – просто-напросто скопление вонючих и вредных паров. Какое чудо человек! Как благороден разумом! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движеньям! Поступками как близок к ангелам! Почти равен Богу – разумением! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что мне эта квинтэссенция праха? Мужчины не занимают меня, и женщины тоже, как ни оспаривают это ваши улыбки.

(II, 2)

Исследователи часто сравнивают эти слова принца со знаменитой речью крупнейшего итальянского гуманиста Пико делла Мирандолы «О достоинстве человека», которая представляла собой своеобразный гимн в честь творческих

¹ Пинский ЛЕ. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 134.

возможностей человека, не ограниченных ни законами природы, ни волей Бога. И действительно, выдвинутая Пико гуманистическая концепция человека как венца творения и в то же время как созидательного начала бытия, казалось бы, перекликается с мыслями Гамлета. Но это чисто внешнее сходство. Ведь, назвав человека красой вселенной и венцом творения, принц одновременно уподобляет его квинтэссенции праха. Здесь обыгран очень важный для Шекспира парадокс. Хотя природа человека, который, по Библии, взят из земли (dust), наиболее тонко очищена (поэтому он краса вселенной и венец творения), все же его квинтэссенцией, т. е. основной сущью, является могильный прах (quintessence of dust). А это уже отрицает весь пафос речи Пико и идет вразрез с основными идеями ренессансного гуманизма.

На самом деле Гамлета можно назвать гуманистом лишь условно. Он, очевидно, был им до начала действия трагедии, когда на престоле еще восседал его отец, старший Гамлет. Именно тогда Датский принц, насколько можно судить по словам Офелии, отвечал всем критериям l'uomo universale. О таком Гамлете она и скорбит:

Какого обаянья ум погиб!
Соединенье знанья, красноречья
И доблести, наш праздник, цвет надежд,
Законодатель вкусов и приличий,
Их зеркало... все вдребезги. Все, все...

(III, 1)

Однако в трагедии мы встречаем уже другого Гамлета – не всесторонне развитого придворного в духе Кастильоне, но пронизательного и глубокого мыслителя, видящего все несо-

вершенство мира и критически оценивающего этот мир. Гармонические идеалы Высокого Возрождения для такого Гамлета – удел невозвратного прошлого. Сами же размышления героя, касающиеся не только несовершенства лежащего во зле мира, но и тайн жизни и смерти, очень часто напрямую не связаны с сюжетом пьесы и уводят его далеко в сторону от принятия конкретных решений. Как уже не раз писали критики, на протяжении первых четырех актов мысль Датского принца, его до тонкости обостренная рефлексия тормозят действия героя. Перед тем как сделать окончательный выбор, он колеблется и медлит, быть может, даже слишком долго.

Но колебания Гамлета вполне объяснимы – ведь больно само Время, в котором он помимо своей воли оказался, и бороться с больным временем – почти непосильная задача. Недаром же принц восклицает:

Век вывихнул сустав. Будь проклят год,

Когда пришел я вправить вывих тот.

(I, 5)

В этих знаменитых строках заключено замечательное прозрение Шекспира, первым в английской литературе столь остро почувствовавшего смену эпох истории. Средневековье отходило в прошлое, и наступало Новое время с его новыми, далекими от идеалов гуманизма законами. Мысль о «вывихнутом времени» (The time is out of joint) вслед за Гамлетом и Шекспиром вскоре повторили и другие английские писатели рубежа XVI–XVII веков, прежде всего Джон Донн («Годовщины»), но эти другие художники лишь ограничивались констатацией факта. И только Гамлету предстоит геркулесова задача «вправить вывих», которая в трактовке Пастернака была сво-

его рода аналогом задачи, вставшей перед Христом в Гефсиманском саду.

Однако в конечном счете Гамлет все же делает свой трагический выбор и справляется с поставленной целью, очищая Датское государство от скверны, пусть и ценой собственной жизни. Именно пришедшая столь поздно решимость, скорее всего, особенно привлекала Пастернака в шекспировском герое. Ведь недаром же поэт говорил, что «Гамлет» – не драма бесхарактерности, как полагали критики XIX века, но «драма долга и самоотречения... драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения»¹. Исполнить же долг принцу, как и Христу в Гефсиманском саду, помогло принятие воли Бога, абсолютная вера в Его Промысел:

Без Божьей воли не пропасть и воробью. Если судьба этому сейчас, значит, не потом. Если не потом, значит – сейчас. Если этому сейчас не бывать, то все равно оно неминуемо. Быть наготове, в этом все дело.

(V, 2)

Как видим, теперь никаких колебаний больше нет, и речь о том, чтобы «чашу эту мимо пронести», уже идти не может. Другое дело, что в новой, очистившейся от скверны ценой множества смертей Дании, где воцарится суровый воин Фортинбрас, связь со старым добрым временем Гамлета-отца наверняка будет порвана. Там будут властвовать какие-то совсем иные, новые законы жизни. Но это уже тема «другой драмы».

Пастернак включил «Гамлета» в цикл «Стихов из романа», авторство которых он отдал своему герою, и соответственно

¹ Пастернак БЛ. Воздушные пути. М., 1982. С. 396.

ть Датского принца падает на Юрия Живаго и на весь роман. Известно, какое огромное значение поэт придавал этому произведению, считая его итогом творческих поисков всей своей жизни. «Собственно, это первая моя настоящая работа. Я в ней хочу дать исторический обзор России за последнее столетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое... Атмосфера вещи – мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным», – писал Пастернак своей кузине О.М. Фрейденберг (13 октября 1946 г.).

Соответственно, Юрий Живаго, главный герой романа, откровенно выражающий взгляды автора и попадающий в сюжетные перипетии, вдохновленные обстоятельствами жизни Пастернака (например, его поздняя любовь к Ольге Ивинской, ставшей прототипом Лары), является alter ego поэта. И в то же время Юрий Андреевич – в известной мере и антагонист автора, потому что он живет той жизнью, которую Пастернак, вынужденный идти на компромиссы с властями предрежущими в 20-е и 30-е годы, при этом, впрочем, иногда искренне заблуждаясь, хотел бы прожить, как бы переписав свою жизнь набело. В момент работы над романом никаких заблуждений у Пастернака уже не осталось, и идти на сделки с совестью он больше не хотел. Это определило бескомпромиссную позицию Юрия Живаго, взирающего на историю с позиций позднего Пастернака.

И тут на помощь Пастернаку снова пришли шекспировские парадигмы. Как и Датский принц, Живаго – тоже герой

мыслящий и знающий, становящийся свидетелем слова Времени, которое в романе уже не вывихнуто, но бесповоротно разорвано, и вправить или склеить его невозможно. Как и Гамлет в первых четырех актах трагедии, Живаго тоже стоит над схваткой, постоянно размышляя над ее сутью и не участвуя в ней. Являясь частью истории, творимой Временем, находясь «у времени в плену», он вместе с тем оказывается как бы вне времени, поднимается над ним, смотрит на него сверху и с этой перспективы выносит ему приговор. И потому, как Датский принц, он тоже одинок, тоже «чужой среди своих».

Хотя сюжет романа охватывает почти пятьдесят лет, главным событием для Пастернака и его героя, конечно же, становится Октябрьская революция 1917 года, сломавшая привычный, веками складывавшийся уклад и определившая дальнейший ход жизни. Воспитанный на поэзии Блока с ее предчувствием космических катастроф, Живаго, как и большинство молодых интеллигентов его поколения, сначала приветствует революцию, видя в ней «великолепную хирургию». Но вскоре приходит неизбежное отрезвление. Причиной его является вовсе не разруха и трудности быта, но не имеющая никакого оправдания гибель морали и культуры, разрушение человеческой личности.

Философ и поэт, Живаго – еще и врач, ставящий диагноз больному обществу. Герой романа не принимает самой идеологической базы революции – марксизма:

Марксизм и наука?.. Марксизм слишком плохо владеет собой, чтобы быть наукою. Науки бывают уравновешеннее. Марксизм и объективность? Я не знаю течения, более обособившегося в себе и далекого от фактов, чем марксизм. Каждый озабочен проверкою себя на опыте, а люди власти ради басни о собственной

непогрешимости всеми силами отворачиваются от правды. Политика ничего не говорит мне. Я не люблю людей, безразличных к истине¹.

В чем же истина исторического момента? На этот вопрос Живаго отвечает так:

Выяснилось, что для вдохновителей революции суматоха перемен и перестановок единственная родная стихия, что их хлебом не корми, а подай им что-нибудь в масштабе земного шара. Построения миров, переходные периоды – это их самоцель. Ничему другому они не учились, ничего другого не умеют. А вы знаете, откуда суэта этих вечных приготовлений? От отсутствия определенных готовых способностей, от неодаренности. Человек рождается жить, а не готовиться к жизни. И сама жизнь, явление жизни, дар жизни так захватывающе нешуточны!²

Для героя романа человек не может быть средством ради какой-то, пусть и, казалось бы, бесконечно благородной цели. Он сам цель, и его нельзя приносить в жертву во имя «построения миров», пренебрегая при этом самой жизнью, ее благодатными дарами. Мы свой, мы новый мир построим на обломках старого, а затем? Затем, за этим лозунгом – пренебрежение жизнью, катастрофа, нравственная, культурная и человеческая, ломающая миллионы судеб.

И Живаго, как и Гамлет, делает свой выбор, во многом обусловленный выбором Христа в Гефсиманском саду и выбором Гамлета в последнем акте. В случае Живаго это выбор неучастия в творимом зле, вынужденного бездействия, ухода в

¹ Пастернак БЛ. Доктор Живаго. М., 2005. С. 255–256.

² Там же. С. 291.

свой внутренний мир, маргинального существования. Юрий Андреевич – не пламенный трибун и не грозный обличитель; он всего лишь пронизательный и трезвый наблюдатель, стоящий вне игры. Только так герой может сохранить себя, свою творческую и человеческую индивидуальность в послереволюционной советской действительности. Такой выбор героя тоже можно назвать экзистенциальным и христианским в том нецерковном, свободном понимании христианства, которым руководствовался Пастернак. С приходом Христа «что-то сдвинулось в мире. Кончился Рим, власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Возджи и народы отошли в прошлое. Личность, проповедь свободы пришли им на смену. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной»¹, – говорит Сима, один из персонажей романа, во многом выражая мысли автора. Понятой так воле Бога герой и подчиняет себя, пытаясь творить из своей жизни Божью повесть, противостоящую власти количества.

И тут в роман вторгается еще одна парадигма, связанная с Шекспиром, – парадигма русского Гамлета. Хорошо известно, что в русской литературе XIX века гамлетизм, трактуемый как рефлексия, способность к анализу и самоанализу, мешающему действию, часто ассоциировался с понятием «лишнего человека» в его самых разнообразных ипостасях, от Чацкого и Онегина вплоть до лирического героя Блока с его разладом между высоким идеалом и холодом окружающей жизни. Живаго как бы замыкает этот ряд, придавая «лишнему», честному и талантливому, но не вписавшемуся в общество герою

¹ Пастернак БЛ. Доктор Живаго. М., 2005. С. 348.

Пастернака христианские черты радостного принятия тайн жизни и смерти, мало свойственные Гамлету Шекспира, хотя он и постоянно размышляет о них.

Здесь на передний план выступает столь важная для Пастернака личная, интимная жизнь героя, его семейное бытие, любовь и творчество. Страницы, посвященные им, – безусловно, лучшие в этом романе-сказке, как иногда называют его критики, где эпическая стихия борется с лирической и лирическая, в конечном счете, побеждает.

Шекспировский Гамлет – не художник, а мыслитель, и чувство к Офелии, которую он любил «как сорок тысяч братьев», для него было возможно лишь в идиллическом прошлом; в Дании-тюрьме, где царствует Клавдий, ему больше нет места, и потому принц так жестоко обращается с любимой. Герою же Пастернака такая идиллия дана в настоящем, здесь и сейчас, среди разрухи и жестокостей гражданской войны в Юрятине и особенно в Варыкине. Сама природа как важнейший для Пастернака символ истинной жизни покровительствует чувству Юрия Андреевича и Лары. «Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья... Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспамятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной», – вспоминает потом, у гроба героя Лара¹.

Конечно, в эпоху грандиозного слома Времени такая идиллия крайне хрупка и недолговечна. Мир, полный же-

¹ Пастернак БЛ. Доктор Живаго. М., 2005. С. 481.

стокости и фарисейства, рушит ее, разъединяя любящих. С появлением Комаровского, чуждого музыке природы и признающего лишь право сильного, идиллия рушится, и Живаго не может отстоять Лару, из страха ставшую на сторону этой чуждой силы. Герой вынужден пожертвовать любовью, чтобы сохранить свою внутреннюю цельность. Иного пути для человека, сделавшего свой экзистенциальный выбор неучастия во зле, нет.

Но личная жизнь героя со всеми ее радостями и горестями, как и размышления о мире, дает пищу для его творчества, для цикла стихов Юрия Живаго, венчающих роман и в ретроспективе заново осмысляющих весь его текст. И этот цикл, открывающийся «Гамлетом», на наш взгляд, лучшее из того, что Пастернак, всегда писавший замечательные стихи, создал как поэт.

И еще одна парадигма. «Гамлет» – стихотворение и о самом авторе романа, пророчески предсказавшее его судьбу. В годы создания книги Пастернак перестал бояться и высказал в ней до конца все, что долгие годы подспудно бродило в его сознании. Оценивая «Доктора Живаго», поэт писал: «Я не говорю, что роман нечто яркое, что он – удачен. Но это – переворот, это – принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца...» (Вяч. Вс. Иванову, 1 июля 1958 года).

Таким образом, опять-таки, как и в случае с Христом в Гефсиманском саду, с Гамлетом в конце трагедии, да и с жизненной позицией Юрия Живаго, роман – тоже результат сознательного экзистенциального выбора, отрезавшего путь назад. Говорить горькую правду о судьбе России, выстрадавшую поэтом в течение всей жизни, в те годы было нельзя. Пастернак это прекрасно понимал, но он твердо решил выпить

чашу испытаний до конца, заранее зная, что может случиться. «Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути», – писал он, предвидя свое недалекое будущее. Гнусная и разнузданная травля властей и собратьев Пастернака по писательскому цеху, начавшаяся после публикации романа и присуждения Нобелевской премии, быстро свела поэта в могилу. Но в самое трудное время он ни на миг не усомнился в принятом решении, испив посланную ему чашу бедствий с достоинством и честью.

Такую стойкость оценила даже сама твердая и бескомпромиссная Ахматова, отнесшаяся к ней с той «высокой завистью», которая, по словам исследователей, «не дана мелкому тщеславию». В разговоре с М.Д. Вольпиным она сказала: «Михаил Давидович, кто первый из нас написал революционную поэму? – Борис. Кто первый выступал на съезде с преданнейшей речью? – Борис. Кто первый сделал попытку восславить вождя? – Борис. Так за что же ему мученический венец?»¹

Известно, что за Голгофой следует Воскресение. Для многоликого лирического героя «Гамлета» Пастернака временное поражение в конечном счете оборачивается победой.

О том, что случилось с Христом после Голгофы, Пастернак сказал в «Гефсиманском саду», стихотворении, завершающем цикл стихов Юрия Живаго:

Я в гроб войду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко Мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

¹ Цит. по: *Иванова Н.Б.* Пастернак и другие. М., 2003. С. 363–364.

Как видим, еще в Гефсиманском саду Иисус Христос уже знает, что «случится на Его веку». Взяв на Себя грехи мира и победив смерть, Он не только в третий день воскреснет и дарует людям новую, полную надежды жизнь, но и в отдаленной перспективе придет судить мир, подчинив Себе само время, которое из неведомой пока еще темноты будущего потечет к Нему на суд. Поистине, в этой строфе словам тесно, а мыслям просторно, а образ столетий, плывущих из темноты, как баржи каравана, навстречу Христу, – один из самых ярких и по праву знаменитых во всей поэзии Пастернака.

Победу одержит и шекспировский Гамлет, ценой своей жизни очистив Данию-тюрьму от скверны, хотя будущее его страны при Фортинбрасе и неясно. Победит и Юрий Живаго, чьи суждения о русской истории, как покажет время, окажутся верными и чья книга будет жить после него как «предвестие свободы».

Цитированная выше строфа «Я в гроб войду и в третий день восстану...» – последняя в книге. Она венчает собой повествование. Таким образом, как заметил И.А. Есаулов, роман Пастернака, открывающийся похоронами Юриной матери, кончается воскресением¹. Между этими двумя точками проходит полный неожиданных виражей «крутой маршрут» жизни героя. Знаменательно, что конец «маршрута» Живаго – иной, чем в трагедии Шекспира. Последние слова Гамлета: «Дальнейшее – молчанье». Смерть шекспировскому герою, принявшему волю Бога, все равно представляется неизреченной тайной, недоступной живым. Для героя же Пастернака смерть несет с собой пасхальную радость, отблеск которой освещает всю прожитую им жизнь. И в этом тоже заключена его победа.

¹ Есаулов И.А. Пасхальный роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности, М., 2005. С. 524–544.

Наконец, победит и сам Пастернак, который, как теперь ясно каждому, по праву занял свое место среди первых поэтов мира XX столетия. «Запаса силы и стойкости», почерпнутых в том числе и у Шекспира, Пастернаку хватило с лихвой. Бескомпромиссный выбор под конец жизни был сделан правильно. Ради такой победы стоило взойти на Голгофу.



КУЗМИН, ПЕРЕВОДЧИК ШЕКСПИРА

Михаил Алексеевич Кузмин (1872—1936). Имя этого тонкого и самобытного художника слова, поэта, драматурга и прозаика, за последние полвека почти забытое, сейчас снова возвращается нам. Кузмин принадлежит к числу одареннейших поэтов Серебряного века, эпохи замечательного расцвета русской культуры в пору напряженных духовных и интеллектуальных поисков предреволюционных десятилетий.

В юности увлекавшийся музыкой и учившийся в консерватории у Лядова и Римского-Корсакова, Кузмин мучительно долго, словно ощупью, искал себя. Печатать стихи он стал только в 1905 году, когда его взгляды на мир и искусство уже достаточно сложились. Успех пришел к нему быстро. Лучшие писатели начала века сразу же оценили его талант. Кузмину покровительствовал Брюсов, его хвалил Андрей Белый, Блок назвал его «писателем, единственным в своем роде», «тончайшим лириком» и «художником до мозга костей»¹, Вячеслав

¹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л, 1960–1963. Т. 5. С. 183.

Иванов увидел в Кузмине «свободного служителя, счастливо-го любимца и избранника Муз, тонкого и мудрого мастера, не ложно сказавшего о себе: «Но знаю вес и знаю меру я»¹. Гумилев утверждал, что среди современных ему поэтов Кузмин занимает одно из первых мест, а Цветаева посвятила ему вдохновенные страницы воспоминаний «Нездешний вечер».

С самого начала Кузмин-поэт упорно шел своим путем, не примыкая ни к каким литературным школам и чураясь всяческих «измов». Можно лишь условно говорить о сходстве его взглядов со взглядами символистов и акмеистов (вопреки его некогда знаменитой статье «О прекрасной ясности»). Это скорее только совпадение отдельных, иногда, впрочем, весьма важных интересов и дань веяниям времени, чем глубинное родство художественных принципов. Гораздо ближе Кузмину эстетика «мирискусников», и прежде всего Сомова с его «ретроспективными мечтаниями», декоративной стилизацией и увлечением галантным «веком пудренных маркиз», утонченным эстетизмом и отрешенно-скептической иронией.

Восходящая к европейскому декадансу, утонченно стилизованная матера раннего Кузмина, «петербуржца в уайльдовом плаще», капризная легкость его стиха, которому подвластны любые самые трудные формы, – первое, что запоминается при знакомстве с его поэзией:

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душевных,
Веселой легкости бездумного житья!
Ах, верен я, далек чудес послушных
Твоим цветам, веселая земля!

¹ Аполлон. 1910. № 7. С. 46.

Но едва ли можно ограничиться представлением о Кузмине как о «князе эстетов» начала века. Эстетизм лишь одна из сторон его многогранной натуры. Это в свое время прощательно подметил Блок, сказав, что Кузмину никак нельзя считать «явлением, исключительно наносным, занесенным с Запада». По мнению Блока, подлинные корни поэзии Кузмина, глубокие и развилыстые, прорылись в глухую черноту русского прошлого и связаны с пробуждением русского раскола, с темными религиозными предчувствиями России XV века, с воспоминаниями о «заволжских старцах»¹. И действительно, Кузмин, в молодости ненадолго сблизившийся с католицизмом, потом в поисках смысла жизни и истинной веры много путешествовал по заволжским скитам, из первых рук воспринимая наставления старцев, изучая быт и песенный фольклор старообрядцев. Следы этого увлечения дают себя знать в поэзии Кузмина, и прежде всего в его духовных стихах. Однако полностью старообрядчества он не принял, предпочтя ему собственную, сугубо индивидуальную форму веры, которая виделась ему в образе «небольшой ладьи спасения среди мира, для немногих и посвященных»². Таким образом, облик Кузмина-раскольника не менее обманчив, чем образ Кузмина-эстета.

Интересы Кузмина были необычайно широки и разнообразны, а выбор его пристрастий может на первый взгляд показаться слишком произвольным. Все новейшие исследователи творчества Кузмина приводят характеристику этих пристрастий, которую дал в письмах сам поэт:

¹ Блок А.А. Собр. соч. Т. 5. С. 183.

² Цит. по: *Malmstad John. Mikhait Kuzmin. A Chronicle of his Life and Times // Кузмин М. Собр. стихов. Т. 3. München, 1977. P. 57.*

«Я не люблю Бетховена, Вагнера и особенно Шумана. Я не люблю Шиллера, Гейне, Ибсена и большинство немцев, за исключением Гофманстала, Стефана Георге и их школы. Я не люблю Байрона. Я не люблю 60-е годы и передвижников. Я люблю в искусстве вещи или неизглядимо жизненные, хотя бы и грубоватые, или аристократически уединенные. Не люблю морализирующего дурного вкуса... Склоняюсь к французам и итальянцам. Люблю трезвость и откровенную нагроможденность пышностей. Так, с одной стороны, я люблю итальянских новеллистов, французские комедии XVII–XVIII вв., театр современников Шекспира, Пушкина и Лескова. С другой стороны, некоторых из романтических прозаиков (Гофмана, Ж.-П. Рихтера, Платена), Мюссе, Мериме, Гюте, Стендаля, Д'Аннунцио, Уайльда и Свинберна. Я люблю Рабле, Дон Кихота, 1001 ночь и сказки Перро, но не люблю былин и поэм. Люблю Флобера, А. Франса, Анри де Ренье. Люблю Брюсова, частями Блока и некоторую прозу Сологуба... Люблю Свифта, комедии Конгрива, обожаю Апулея, Петрония и Лукиана, люблю Вольтера. В живописи люблю старые миниатюры, Боттичелли, Бердслея, живопись XVII в. ... люблю Сомова и часть Бенуа»¹.

За всей этой пестрой прихотливостью вкусов, однако, стоит очень далекое от дилетантства, годами выношенное и строго продуманное отношение к искусству. Кузмин был одним из самых образованных людей начала века, чью ученость высоко ценил Вячеслав Иванов, тесная дружба с которым помогла Кузмину проверить себя и окончательно утвердиться в своих взглядах. Знаменательно, что разнообразные увлечения Кузмина были достаточно серьезными, он почти про-

¹ Цит. по: *Шмаков Г.Г.* Блок и Кузмин (Новые материалы) // Блоковский сборник. Т. 2. Тарту. 1972. С. 343–344.

фессионально мог рассуждать о Плотине, гностиках, поэтах-францисканцах, Гаманне, Гейнзе, русской агиографической традиции, Пушкине (ему посвящены пронзительно глубокие стихи позднего Кузмина) и многих других явлениях культуры и литературы. Причем ко всем этим явлениям он подходил со своими личными мерками, беря в них близкое себе, соотнося их с собственной природой художника и подчиняя ей. В его воображении далекие пласты культуры сращивались, неожиданно становились частью национальной русской поэтической традиции, приобщаясь к ней и обогащая ее. По точному наблюдению Г.Г. Шмакова, Кузмин был «поэтом культуры», который воспринимал явления реального мира сквозь призму разнообразнейших культурных ассоциаций (литературных, музыкальных, изобразительных) и чьи стихи соответственно содержали в себе особого рода «культурный код», разгадка которого обуславливала их смысл¹. Такой тип поэта окончательно сложился только в XX веке, и тут Кузмину близки и Т.С. Элиот, и Валери, и Рильке. Особенно явно эта культурологическая ориентация сказалась в поздних стихах Кузмина, написанных им в 20-е и 30-е годы. В них нет капризной легкости его ранней лирики. Это поэзия, намеренно сложная по мысли, а местами и немного темная, сочетающая раскованную свободу эксперимента с совершенным мастерством стиха, чарующего непривычной музыкой.

Среди литературных пристрастий Кузмина Шекспир занимает совершенно особое место. Английский драматург первым еще в ранней юности открыл будущему поэту таинственный мир подлинного искусства. Впоследствии в письмах Кузмин так вспоминал об этой своей первой «встрече» с Шекспиром:

¹ См.: Шмаков Г.Г. Указ. соч. С. 350.

«...тихо подошел к двери и вижу, что Аня (старшая сестра поэта. – А.Г.) стоит с тихой улыбкой в мантии из красного платка и говорит слова Гермियोны в предпоследнем акте «Зимней сказки» Шекспира. Тихой, синей отрадой повеяло на меня. Утром я начал ей говорить, что запомнил из вчерашнего; конечно, я должен был признаться, что подслушал. Тогда она дала мне Шекспира. Ты знаешь ли часы ночью, когда весь в жару и трепете пожирешь запрещенные страницы, полные крови, любви, смерти и эльфов, а ночь, черная лента, тянется долго, долго?»¹

Время порой меняло вкусы Кузмина, по любовь к Шекспиру он пронес через всю свою жизнь, навсегда сохранив верность кумиру своей юности.

Отдельные строки и образы Шекспира не раз давали пищу для всякого рода ассоциаций и реминисценций в произведениях Кузмина, как ранних, так и поздних, являясь важной составной «культурного кода» его поэтики. Весьма часто обращался Кузмин к Шекспиру и в своих статьях о театре и театральных рецензиях, которые он писал на протяжении почти двух десятилетий. Часть этих статей вошла в его книгу «Условности» (1923), где обобщенно-поэтическое прочтение шекспировских пьес, которое противостояло нарождавшейся в ту пору вульгарной социологии, соседствует с увлеченным разбором театральных постановок начала 20-х годов.

Совершенно особое место в наследии Кузмина занимают переводы Шекспира. Еще до революции он перевел несколько сонетов, а затем уже, в 20-е годы, у него возникло намерение перевести весь цикл. В силу сложившихся обстоятельств эта работа, которую поэт делал с большой тщательностью и любовью, носила эпизодический характер. Кузмин начинал

¹ Malmstad John. Op. cit. P. 21.

и откладывал ее, а потом вновь возвращался к ней, отрываясь от других занятий, и вновь останавливал ее. Как утверждает американский биограф поэта Джон Малмстед, Кузмин все же успел перевести 110 сонетов, то есть почти всю часть цикла, посвященную таинственному другу. К сожалению, после смерти поэта и последовавшего в 1938 году ареста писателя Ю.И. Юркуна, у которого хранился архив Кузмина, рукопись переводов сонетов исчезла. Это большая потеря для русской шекспирианы, поскольку эти переводы, по отзыву слышавших их, намного лучше воспроизводили дух подлинника, чем в целом, безусловно, удачные, но все же несколько приглаженные, а порой недостаточно точные переводы Маршака.

Переводам шекспировских пьес повезло больше. Их известно восемь: «Трагедия о короле Лире», «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Много шуму попусту», «Веселые виндзорские кумушки», «Бесплодные усилия любви», «Король Генрих IV» (совместно с В. Морицем) и «Буря».

Кузмин обратился к шекспировским пьесам в последнее, самое трудное десятилетие жизни. С середины 20-х годов официозная критика стала воспринимать его как художника, далекого от современности, которому чужд размах свершений сталинских пятилеток. Кузмин не хотел, да и, наверное, просто не мог изменить своей поэтической манере, и с 1929 года его перестали публиковать. Не печатались больше и его рецензии. Единственным средством к существованию для него стали переводы. В конце жизни Кузмин переводил Гете, Анри де Ренье, Мериме, отрывки из «Илиады», оперные либретто с итальянского и многое другое, но большую часть сил он отдавал Шекспиру.

У Кузмина была четко продуманная концепция перевода пьес английского драматурга. Поэт считал, что прежние,

даже самые знаменитые дореволюционные переводы более не соответствовали требованиям сегодняшнего дня, поскольку XX век заново открыл для себя Шекспира. Задача переводчика состояла в том, чтобы освободить творения автора «Гамлета» и «Лира» от романтических покровов XIX века, возродив в них живую реальность елизаветинской эпохи. Субъективно-импрессионистическому, а порой дилетантскому подходу переводчиков прошлого Кузмин вместе со своими единомышленниками (к их числу принадлежали А. Радлова и М. Лозинский) хотел противопоставить более научный подход к тексту, оставаясь верным требованиям профессионализма и в этой своей деятельности. Поэт резко выступил против «отвлеченной приукрашенности» языка, требуя конкретности, вещности образов и выражений, полновесности и насыщенности. Он призывал «не прибегать к смягчениям и замазываниям, хотя бы для современных ушей выражения и казались грубыми и резкими»¹. Кроме того, Кузмин стремился точно сохранить ритм и число строк оригинала. В силу различия природы английского и русского языка, где слова гораздо длиннее, эта задача таила в себе множество опасностей. Как убедительно показал К.И. Чуковский, желание во что бы то ни стало абсолютно точно воспроизвести ритм и число строк подлинника сделало переводы А. Радловой механическими, неодоухотворенными, а часто и просто корявыми. Кузмин гораздо лучше владел поэтическим мастерством, однако и в его переводах есть определенные недостатки, прежде всего сложность синтаксиса, а местами даже некоторая темнота смысла. Не нужно забывать, что Кузмин при жизни успел напечатать только одну пьесу («Король Лир»), а все остальные переводы публиковались уже после его смерти по

¹ Кузмин М. От переводчика // Вильям Шекспир. Трагедия о короле Лире. М.; Л., 1936. С. VIII.

рукописям, окончательно не отредактированным поэтом. Но в переводах Кузмина при всей их неровности есть и множество интереснейших языковых находок. В них чувствуется рука мастера, не пытающегося выразить себя при помощи текста подлинника, но стремящегося раствориться в нем и максимально точно воспроизвести его.

В данную книгу вошли переводы трех шекспировских пьес, разных по времени создания и жанру, – ранняя комедия «Укрощение строптивой», написанная в зрелый период «Трагедия о короле Лире» и последняя драма Шекспира, «Буря», которую современные исследователи часто называют трагикомедией. Все эти столь разные пьесы объединяет тема сопряжения иллюзии и реальности, их взаимодействия и контраста, игры и противоречия, тема, столь близкая Кузмину-поэту.

В «Укрощении строптивой» она воплощена с задорным озорством молодости. Откровенно потешаясь над героями и зрителями, Шекспир написал комедию, граничащую с фарсом, которая высмеяла ходульные представления о высокой любви и браке. Рассказывая веселую историю свадеб строптивой Катарины и нежной и покорной Бьянки – двух дочерей богатого падуанского дворянина Баптисты, – Шекспир показывает, насколько видимость оказывается обманчивой, скрывающей истинную сущность героев. Недаром мотив переодевания, розыгрыша, хитроумного обмана занимает такое важное место в пьесе. Дерзкий укротитель Катарины Петручио является на свадьбу в костюме оборванца, намеренно шокируя невесту и гостей. Но его свадебные лохмотья так же, как и кажущаяся на современный взгляд излишне жестокой манера укрощения жены, которую он преследует с азартом охотника, лишая еды, сна и покоя, – лишь точно рассчитанная игра. Фарсовой свирепостью героя движет чувство, но и

строптивность Катаррины – тоже маска. Поняв игру, которую ведет Петручио, Катаррина снимает маску и с видимым удовольствием вступает в игру на правах равного партнера. Не менее обманчивы мягкость и покладистость Бьянки, с помощью которых она ловко устраивает свою судьбу. В финале пьесы сестры как бы меняются местами, и Катаррина оказывается ближе идеалу верной и преданной жены, чем Бьянка.

Но как бы весело Шекспир ни смеялся над ходульными представлениями о высокой любви и браке, сами идеалы любви, брака и семьи для него непреложны, и комизм ситуаций «Укрощения строптивой» во многом строится на прочности этих идеалов, которым не соответствует поведение героев. Иное дело «Король Лир». В этой, быть может, самой глубокой своей трагедии Шекспир ставит под сомнение смысл всех привычных ценностей, всех связей, на которых держится человеческое общество, как социальных, так и сугубо личных, кровных, задаваясь вопросом, что же в конечном счете представляет собой человек, это «бедное голое двуногое животное». Центральный эпизод трагедии, свирепая буря с ее развершимися хлябями, морскими смерчами и разящим громом, готовым сплюснуть земной шар, является метафорой и бунта страстей, вспыхнувшего в душе героя, и одновременно страшной катастрофы, рушащей его царство. И в этой пьесе сложное сопряжение иллюзии и реальности, ложных представлений о себе и мире и неумолимо горькой истины играет важнейшую роль. В одной из статей Кузмин определил трагедию Лира как трагедию разделившейся, расколовшейся внутри сильной личности, пошатнувшегося духа, мощного дуба, что сам себя опалил молнией. Однако этот внутренний раскол личности героя способствует ее возрождению. Находясь в здравом уме, Лир вел себя подобно маньяку; сойдя с ума, он начал обретать мудрость.

Изведав черствую неблагодарность дочерей, столкнувшись с коварным предательством подданных, осужденный скитаться в безлюдной степи, Лир познает себя и истинный смысл любви и сострадания. Нечто подобное, но в еще более парадоксальной форме происходит и во второй сюжетной линии – с Глостером: ослепнув, он «прозревает» и постигает истинную суть происходящего. И он тоже находит утешение в сыновней любви и преданности. В этой бескорыстной жертвенной любви, в сострадании к ближним, несчастным и голым созданиям, гонимым суровой непогодой и впроголодь блуждающим без крова, – главный ответ, который дает трагедия на слова Глостера:

Мы для богов – что для мальчишек мухи;
Нас мучить – им забава.

Со свирепого морского шторма с громом и молниями начинается «Буря». Но шторм этот совсем иного свойства, чем в «Короле Лире». Теперь это только мираж, страшное наваждение, при помощи которого владеющий волшебством миланский герцог Просперо заставляет обидчиков, лишивших его престола и изгнавших из Италии, высадиться на острове, где он живет вместе с юной дочерью Мирандой. Отныне обидчики Просперо в его полной власти. Водимые духами, они блуждают по острову, борясь с испытаниями и преследуя фантомы. Иллюзия и реальность в этой пьесе сопряжены еще тесней и нераздельней, чем прежде, ибо «Буря» – пьеса-сказка, в фантастическом мире которой возможны любые превращения. Как и всякая сказка, «Буря» имеет счастливый конец: Просперо прощает своих врагов, а юных героев – Миранду и ее жениха Фердинанда – ждет радостное будущее. Но финальная гармония пьесы в сравнении с ранними комедиями Шекспира ка-

жется немного грустной и хрупкой. Просперо сумел укротить, но не победить зло; оно неискоренимо, да и сама воздушная атмосфера «Бури», полная музыки и чудесных видений, временами более напоминает сон, чем реальность. Вся эта атмосфера возникает лишь благодаря волшебству Просперо, от которого он в конце пьесы торжественно отрекается. Но возможна ли сама реальность «Бури» без волшебных иллюзий?

Свои переводы шекспировских пьес Кузмин предназначал не только для чтения, но и для театральных подмостков. В 30-е годы в нашем театре были интересные постановки Шекспира, которые вполне могли удовлетворить взыскательный вкус Кузмина. К их числу принадлежит «Укрощение строптивой» в Театре Красной Армии, где яркая и раскованная полнота сценической жизни, фонтаном бьющее веселье не только воспроизводили господствующие тогда представления о Ренессансе как о бунте против аскетизма Средневековья, но и по контрасту противостояли трудным будням и трагическому произволу предвоенных лет. На сцене шел тогда и «Король Лир» с Михоэлсом в главной роли и Зускиным в роли шута, спектакль, неповторимая манера которого придавала трагедии британского монарха библейскую, ветхозаветную окраску и тем подчеркивала ее вселенские масштабы. «Буря» в наших театрах не ставилась. Уж слишком далека была ее волшеббно-сказочная стилистика от театральных поисков той поры. Но именно «Буря» больше, чем другие пьесы Шекспира, отвечала тому восторженно-поэтическому представлению об английском драматурге, которое сложилось у Кузмина в юности и которому он остался верен до конца жизни.

(1990)



146-Й СОНЕТ ШЕКСПИРА И ЕГО МЕСТО В ЦИКЛЕ

По справедливому мнению большинства специалистов, 146-й сонет занимает особое место в цикле сонетов Шекспира:

Poor soul, the center of my sinful earth,
... these rebel powers that thee array,
Why dost thou pine and suffer dearth,
Painting thy outward walls so costly gay?

Why so large cost, having so short a lease,
Dost thou upon thy fading mansion spend?
Shall worms, inheritors of this excess,
Eat up thy charge? Is this thy body's end?

Then soul, live thou upon thy servant's loss,
And let that pine to aggravate thy store;
Buy terms divine in selling hours of dross,

Within be fed, without be rich no more:
 So shalt thou feed on death, that feeds on men,
 And death once dead, there's no more dying then.

В русском переводе эти строки звучат так:

Душа, ядро моей греховной плоти,
 Ужель порывы сил твоих слепы,
 Что, голодая, чахнешь ты в заботе
 О драгоценном глянце скорлупы?

Столь краткий срок за счет таких усилий
 Зачем ты тратишь на непрочный дом,
 Чтоб черви как наследники вкусили
 Твоих сокровищ, воплощенных в нем?

Живи, душа моя! Пусть чахнет тело
 Утратою тебя обогатив
 И, воплотясь до высшего предела,
 Остатком жизни сделку оплатив, –

Питаясь смертью, как она людьми,
 Из рук ее бессмертие прими.

(Перевод И. Астерман)

Благодаря своему религиозному контексту, нехарактерному для всего цикла в целом, сонет стоит особняком, как бы несвоевременно вклиниваясь в стихотворения, посвященные «смуглой леди», да и к сонетам, посвященным юному другу, он тоже на первый взгляд не имеет прямого отношения. В чем же все-таки его смысл и как нужно его понимать?

Ответ на эти вопросы сопряжен с целым рядом не до конца решенных вопросов. Прежде всего возникают трудности, связанные с порчей текста. Речь идет о явной ошибке наборщика в тексте первого издания, напечатанного Томасом Торпом (1609). В этом издании мы читаем:

Poor soul, the center of my sinful earth,
My sinful earth these rebel pow'rs that thee array...

В дословном переводе, предложенном А.А. Шаракшанэ, эти первые две строки сонета звучат так:

Бедная душа, центр моей греховной земли (т. е. тела),
Греховной земли эти мятежные силы, которые тебя облачают...¹

Как видим, наборщик механически перенес последние три слова (в русском переводе два слова) первой строки в начало второй. Эта ошибка не только нарушила размер стихотворения, но и лишила вторую строку какого-либо смысла, поддающегося разумной интерпретации. Очевидно, что у Шекспира вместо этих трех повторяющихся слов было что-то другое. Издатели более позднего времени предложили несколько вариантов. Наиболее подходящим ученые сейчас считают слово *feeding*, заменяющее *my sinful earth*. Если принять такую замену, то вторая строка сонета будет звучать следующим образом:

Feeding these rebel pow'rs that thee array..
Питающая эти мятежные силы, которые тебя облачают...

¹ *Шекспир У.* Сонеты / Перевод и комментарий А. Шаракшанэ. М., 2008. С. 340. Вместо повтора слов из первой строки у Шаракшанэ стоит многоточие. Подстрочный перевод сонета в дальнейшем цитируется по этому изданию.

Соответственно размер восстановлен, и строка обрела значение, согласующееся с общим контекстом всего сонета. И все-таки это лишь догадка и исправление редактора более позднего времени. А ведь тут могло быть и что-то совсем другое, радикально меняющее смысл четверостишия. Что Шекспир написал на самом деле, мы, к сожалению, никогда не узнаем. Отсюда и некоторая зыбкость разного рода интерпретаций, без которых, однако, никак нельзя обойтись.

Следующая трудность связана уже с интерпретацией всего сонета в целом. Совершенно очевидно, что сонет носит религиозный характер. Но какого рода эта религиозность и как она соотносится с христианством? Стивен Бут в своем издании сонетов Шекспира утверждает по этому поводу следующее. Христианские и нехристианские мотивы, якобы сосуществуют в сонете на равных, – христианские благодаря религиозным аллюзиям, разбросанным в тексте, а нехристианские благодаря отсутствию всяких упоминаний о Христе, воскресении и загробной жизни¹. По нашему мнению, эти выводы нуждаются в существенном уточнении.

Наличие религиозных аллюзий или их отсутствие само по себе, равно как и наличие упоминаний о Христе, воскресении и загробной жизни или же отсутствие таких упоминаний, еще не делает какое-либо художественное произведение христианским или нехристианским. Все дело в том, как автор осмысляет это наличие или отсутствие. Так, скажем, в романах Томаса Гарди есть множество религиозных аллюзий, обусловленных общим контекстом поздневикторианской эпохи, но вряд ли кто-нибудь назовет эти романы с их ярко выраженным биологическим детерминизмом христианскими.

¹ См.: Shakespeare's Sonnets edited by Stephen Booth. L., 1977.

Или другой пример, теперь уже из русской литературы – стихотворение Пастернака «В больнице», написанное поэтом после инфаркта в 1952 году, когда смерть на какой-то момент показалась ему неизбежной и он был готов со спокойствием и радостью принять ее. В стихотворении нет прямого упоминания Христа, воскресения и загробной жизни, хотя поэт и восклицает «О Господи». (Если подходить чисто формально, то это может быть Бог любой монотеистической религии.) Скорее всего, именно ввиду отсутствия таких упоминаний жесткая советская цензура, запретившая наиболее откровенно религиозные стихи из «Доктора Живаго», спокойно разрешила напечатать это стихотворение в 1965 году в книге, изданной в серии «Библиотека поэта». А между тем это одно из самых христианских произведений Пастернака. Предчувствуя смерть, поэт обращается к Богу со словами:

О Господи, как совершенны
 Дела Твои, – думал больной, –
 Постели, и люди, и стены,
 Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу
 И плачу, платок теребя.
 О Боже, волнения слезы
 Мешают мне видеть Тебя.

Мне сладко при свете неярком,
 Чуть падающем на кровать,
 Себя и свой жребий подарком
 Бесценным твоим сознавать.

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук Твоих жар.
Ты держишь меня, как изделье,
И прячешь, как перстень, в футляр.

Эти строки, по сути дела, представляют собой идущую из глубины души предсмертную молитву. Поэт, прощающийся с жизнью, благодарит за нее Бога и твердо и в то же время по-детски верит в Его любовь. Герой стихотворения чувствует, что в этот последний момент все отходит на второй план и он со всеми своими человеческими несовершенствами в глазах Бога уподобляется драгоценному камню, который жаркие руки Всевышнего прячут, «как перстень, в футляр»¹. Такое спокойное приятие смерти, полное веры, надежды и любви, присуще только христианству. Никакого дополнительного упоминания Христа, воскресения и загробной жизни тут не требуется.

Однако диалектика христианских и нехристианских мотивов в 146-м сонете Шекспира все же есть; здесь Стивен Бут прав, хотя его позиция и в этом вопросе тоже нуждается в уточнении.

Уже первые строки сонета, где Шекспир обращается к «бедной» душе, «чахнувшей внутри тела», совсем не типичны для христианского взгляда на природу человека. Хорошо известно, что в христианской антропологии тело вовсе не является темницей души, поскольку человек не мыслится состоящим из двух разнородных враждующих друг с другом начал – плоти и души, но рассматривается в единстве своей личности. Вспомним, что, согласно Библии, плоть при сотворении человека вышла из рук Бога, слепившего ее, подобно горшечнику, и вдохнувшего в нее дыхание жизни, и потому

¹ *Arnold J. Life Conquers Death. Grand Rapids, 2007. P. 112.*

тело само по себе, если только оно не поработено грехом, достойно восхищения. Недаром же апостол Павел говорит: «Никто никогда не имел ненависти к своей плоти, но питает и греет ее, как и Господь Церковь» (Еф. 5: 29). При этом, однако, плоть в христианской антропологии все же не автономна, но должна повиноваться духу, иначе, подчинившись своим вожделениям, она станет «телом греха». Выражаясь словами того же апостола Павла, «Ибо живущие по плоти о плотском помышляют, а *живущие* по духу – о духовном» (Рим. 8: 5).

Восходящее к зороастризму и пифагорейцам представление о теле как темнице души, которым воспользовался Шекспир, в эпоху Ренессанса воспринималось как часть необычайно популярной тогда неоплатонической доктрины. С ее помощью мыслители Возрождения пытались вписать характерное для эпохи стихийное самоутверждение личности в космический контекст, придав миру и земной красоте идеальный смысл.

Неоплатоническая доктрина играет заметную роль и в цикле сонетов Шекспира как важнейшая составляющая сложных отношений героя и его юного друга. Восхищенный красотой друга, герой все-таки не ищет физической близости с ним. При всей своей многозначности чувство героя крайне далеко от низменной страсти; его влечет более высокий вид любви, во многом соответствующий неоплатоническим представлениям о тождестве добра и красоты. Как известно, неоплатоники не делали особого различия между высокой любовью к женщине и духовной дружбой между мужчинами, а порой и ставили такую дружбу выше любви. Ведь бескорыстная привязанность, не отягченная примесью низменных страстей, помогала человеку быстрее пройти ступени «эротического восхождения» и достигнуть созерцания трансцендентной

красоты, безусловной и абсолютной, не зависящей от времени и пространства, не оскудевающей и вечно равной себе. Об этом устами мантинейки Диотимы, объяснившей Сократу таинства любви, сказал еще сам Платон в «Пире».

Идеал любви как духовного союза любящих провозгласил в сонетах и Шекспир:

Нет, я не стану камнем преткновенья
Для брачного союза двух умов:
Любовь, что нам изменит на мгновенье, –
Уже не настоящая любовь...

(Перевод Д. Щедровицкого)

В подлиннике здесь стоит чисто платоническая фраза: *the marriage of true minds* (брак истинных умов).

Ведущая к созерцанию трансцендентной красоты, такая любовь обретает свойственные этой красоте признаки: она не знает убыли и тлена, ей не страшны разлуки и превратности судьбы, она противостоит бегу времени, власти кратких часов и минут.

Цикл сонетов Шекспира, разумеется, никак нельзя назвать произведением, написанным специально для иллюстрации какой-либо философской доктрины, да и описанные тут отношения героя и юного друга развиваются в стихах по своей особой, не укладывающейся в привычные рамки схеме. Тем не менее неоплатоническая концепция любви – тот ориентир, на который поэт постоянно оглядывается в своих размышлениях, тот критерий, которым он пытается измерить чувства, владеющие его героями.

В 146-м сонете образ друга отсутствует, но неоплатонические мотивы обыгрываются здесь на протяжении всего сти-

хотворения. Так, во втором катрене, продолжающем мысли первого, тело уподобляется пришедшему в упадок, непрочному дому (*fading mansion*), который вскоре разрушат могильные черви. Здесь, кстати, явная переключка с сонетами, посвященными юному другу, где герой размышляет о старости и смерти. Вспомним хотя бы знаменитый 73-й сонет:

Во мне ты видишь тусклый сумрак дня,
 Когда закат на западе угас,
 И сон ночной, второе смерти «я»,
 Кладет, как тень, печать свою на нас.

(Перевод А. Васильчикова)

В этих сонетах главным врагом любви выступает не знающее пощады время. Бороться с ним может лишь поэзия, которая силой слова способна остановить и сохранить мгновение для вечности:

Ни смерть не увлечет тебя на дно,
 Ни темного забвения вражда.
 Тебе с потомством дальним суждено,
 Мир износив, увидеть день Суда.

Итак, до пробуждения живи
 В стихах, в сердцах, исполненных любви!

(Сонет 55; перевод С. Маршака)

В 146-м сонете иной поворот темы. Уже в конце второго катрена герой задает вопрос (*Is this thy body's end?*), который А.А. Шаракшанэ перевел следующим образом, предложив два варианта, отражающих два значения английского слова *end*:

1) В этом – конец твоего тела? 2) В этом – цель твоих забот о теле? Точнее, наверное, было бы все-таки сказать: Для этой ли цели предназначено твое тело?¹ Сам по себе такой вопрос как бы протягивает мост от неоплатонизма к христианству.

Христианская тема продолжается сразу в следующей же строке, где поэт называет тело «слугой»: *Then, soul, live thou upon thy servant's loss*, по-русски: Тогда, душа, живи за счет убытков твоего слуги (т. е. тела). Таким образом, полностью в соответствии с христианской доктриной поэт призывает тело служить своей хозяйке душе. Вспомним уже цитированные выше слова апостола Павла: «Ибо живущие по плоти о плотском помышляют, а живущие по духу – о духовном». По сути дела, весь третий катрен развивает эту мысль:

Как телу переплачиваешь ты!
Пусть твой слуга свои уменьшит траты.
На вечность обменяй хлам суеты;
Внутри будь сытой, внешне – небогатой.
(Перевод В. Николаева)

Так неоплатонические мотивы в тексте сонета постепенно подчиняются христианским, что полностью соответствовало синкретическому мировоззрению эпохи, пытавшейся с помощью неоплатонизма уравновесить горние и дольные планы бытия. В христианском ключе осмыслено здесь и противопоставление вечности (божественных сроков – *terms divine*) краткому мигу земной жизни (никчемным часам – *hours of dross*).

Заключительное же двустишие сонета написано целиком в духе христианских ценностей:

¹ Shakespeare's Sonnets edited by Katherine Duncan Jones. L., 1997. P. 146.

Ты смертью насладись, чья пища – люди,
И смерть умрет, и умерших не будет.

(Перевод В. Николаева)

Тут сразу несколько библейских аллюзий. Во-первых, это строки 48-го псалма, где осуждаются «надеющиеся на силы свои и хвелящиеся множеством богатства своего»: «Как овец, заключат их в преисподнюю; смерть будет пасти их, и на утро праведники будут владычествовать над ними; сила их истощится; могила – жилище их» (Пс. 48: 15). Затем, стихи пророка Исаии: «Поглощена будет смерть навеки, и отрет Господь Бог слезы со всех лиц, и снимет поношение с народа Своего по всей земле; ибо так говорит Господь» (Ис. 25: 8). И наконец, знаменитые слова апостола Павла: «Когда же тленное сие обратится в нетление и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется написанное “поглощена смерть победою”» (1 Кор. 15: 54).

Согласно учению христианской церкви, смерть, пришедшая на землю благодаря первородному греху человека, в новом, преображенном после Второго Пришествия мире, где будет «новое небо и новая земля», должна исчезнуть навсегда. Все двустихие одушевлено пасхальным упованием на всеобщее воскресение, которое стало возможным благодаря крестной жертве Иисуса Христа, победившей первородный грех, – как поется в церкви в день Пасхи, Христос «смертью смерть поправ» и сущим во гробах (т. е. мертвым) даровал жизнь. Как и подобает истинному христианину, поэт верит, что «воскресивший Христа из мертвых воскресит и наши смертные тела» (Рим. 8: 11), и что благодаря воскресению он и сам войдет в новый мир, где «смерти уже не будет» (Откр. 21: 4). Неоплатонизм здесь не только отходит на второй план,

но и оказывается полностью побежденным христианским взглядом на мир.

Возможно, именно это заключительное двустушие Шекспира вдохновило Джона Донна на создание одного из «Священных сонетов», написанного, по всей видимости, вскоре после 146-го сонета, но целиком с ортодоксально-христианских позиций:

Смерть, не тщеславься: се людская ложь,
 Что, мол, твоя неодолима сила...
 Ты не убила тех, кого убила,
 Да и меня, бедняжка, не убьешь.
 Как сон ночной – а он твой образ все ж –
 Нам радости приносит в изобилье,
 Так лучшие из живших рады были,
 Что ты успокоенье им несешь...
 О ты – рабыня рока и разбоя –
 В твоих руках – война, недуг и яд.
 Но и от чар и мака крепко спят:
 Так отчего ж ты так горда собою?..
 Всех нас от сна пробудят навсегда,
 И ты, о смерть, сама умрешь тогда!
 (Перевод Д. Щедровицкого)

Переключка с сонетом Шекспира здесь просто бросается в глаза.

И наконец, последняя трудность, связанная с местом 146-го сонета в цикле. В большинстве изданий, начиная с самого первого, этот сонет вклинился между двумя другими, посвященными «смуглой леди», где любовь к героине тракту-

ется как мучительно неодолимая болезнь, сродни изнуряющей лихорадке, с которой разум не в силах справиться:

Моя любовь, как лихорадка злая,
Влечет к тому, что естеству претит, —
Недуг питает, вновь и вновь желая
Свой нездоровый тешить аппетит.

Рассудок — лекарь мой в любовной хвори —
В досаде, что рецептам я не внял,
Меня покинул, и теперь я в горе,
Познал, что страсти гибелен финал.

(Перевод А. Шаракшанэ)

Что делает тут 146-й сонет с его религиозными размышлениями? В стихах, посвященных «смуглой леди», он выглядит совершенно неуместным.

Разрешить эту загадку нам могут помочь два обстоятельства. Первое связано с историей публикации шекспировских сонетов. Большинство исследователей считают, первое издание цикла было пиратским, появившимся в свет без ведома и воли автора. Согласно этой гипотезе, Томас Торп использовал бракованный экземпляр рукописи, где порядок сонетов был перепутан. Есть, однако, и другая гипотеза, которая состоит в том, что сам Шекспир нарочно изменил этот порядок, чтобы лучше скрыть от читателей имена прототипов знатного юного друга и «смуглой леди».

В любом случае 146-й сонет должен был бы находиться на совсем другом месте в цикле. Попытаться найти это место можно с помощью обращения к средневековым поэтикам, во многом сохранившим свою актуальность и в эпоху Ренессанса.

Такие поэтики установили строгие каноны прологов и эпилогов, которым обычно на практике и следовали большинство средневековых авторов. (Вспомним, например, финальное «Отречение» Чосера в «Кентерберийских рассказах».) В соответствии с подобными правилами для средневековых эпилогов были среди прочих характерны следующие черты: подчеркивание нравственной доминанты произведения; предупреждение грешникам, чтобы они не теряли бдительности; религиозные мотивы, которые могли отсутствовать в прологах, должны были обязательно содержаться в эпилогах даже самых чисто светских произведений¹.

Как видим, 146-й сонет Шекспира полностью отвечает этим требованиям, и скорее всего, и был написан как эпилог ко всему циклу. Единственное религиозное стихотворение среди остальных чисто светских, оно, очевидно, и должно было стать последним. Строки Шекспира, как и вышеприведенные строки Пастернака, не требуют продолжения. То, что сонет оказался совсем в другом месте, – одна из загадок этого, быть может, самого запутанного и таинственного произведения Шекспира.

¹ *Sayce O. Chaucer's "Retractions": The Conclusion of The Canterbury Tales and its Place in Literary Tradition // Medium Aevum 20 (1971). P. 233.* На эту работу мы уже ссылались в статье о Гоголе и Чосере. Нам представляется вполне уместным снова обратиться к ней и здесь, в связи с 146-м сонетом Шекспира.



ЕЩЕ РАЗ О БУНТЕ
«БЕССМЫСЛЕННОМ И БЕСПОЩАДНОМ»
(«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»
И «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»)

Хорошо известно, как высоко Пушкин ценил Милтона. В статье «О Милтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая” (1836) Пушкин назвал Милтона «великой тенью», поэтом одновременно «изысканным и простодушным, темным, запутанным, выразительным, своенравным и смелым даже до бессмыслия»¹. Наши ученые не раз отмечали интерес русского поэта к автору «Потерянного рая»². Но как поэзия Милтона повлияла на Пушкина и есть ли вообще какая-либо творческая связь между ними? Об этом в критике сказано весьма мало. Канадский исследователь Валентин Босс, автор одной из немногих работ о связи Милтона с русской литературой, считает, что Пушкину все же был ближе «Фауст» Гёте,

¹ *Пушкин А.С.* Сочинения. М., 1949. С. 817. Не совсем ясно, что Пушкин имел в виду, говоря о «своенравии и смелости до бессмыслия» – дерзость эксперимента Милтона или трудность его стиля, а может быть, и то и другое вместе.

² См., например, книгу: *Алексеев М.П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984.

чем «Потерянный рай»¹. С этим трудно согласиться. Действительно, Мефистофель, появляющийся в «Сцене из “Фауста”», мало похож на Сатану из «Потерянного рая» и внешне напоминает Мефистофеля Гете, хотя этот отрывок не является ни переводом, ни подражанием трагедии Гете. Как утверждают исследователи, Пушкин здесь совершенно самостоятельно толкует образы Фауста и Мефистофеля². Но «Сцена из «Фауста» – это предмет отдельного разговора. Как нам представляется, в других произведениях Пушкина дело обстоит иначе, и там можно довольно ясно рассмотреть «великую тень» Милтона.

Уже в относительно раннем стихотворении Пушкина «Демон» (1823) появляется некий злобный гений:

Неистошимой клеветой
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.

Этот злобный гений, одержимый разъедающим духом скепсиса, на наш взгляд, связан не только с байроновским Чайльд Гарольдом, но и с романтическим пониманием милтоновского Сатаны, в котором романтики, вопреки авторскому замыслу, видели несправедливо пострадавшего бунтаря против деспотии небес, а по аналогии и бунтаря против социаль-

¹ *Boss V. Milton and the Rise of Russian Satanism*, Toronto, 1991. P. 96.

² *Пушкин А.С. Сочинения*. С. 869.

ной несправедливости на земле, «тиранов мира» сего. Заметим, однако, что Сатана в «Потерянном рае» тоже клеветает на Бога (иначе и быть не может, ведь дьявол по-гречески значит клеветник) и не верит любви и свободе, исповедуя фатализм и целиком полагаясь на «веление судьбы». Бунт Сатаны у Милтона – это основанный на уязвленной гордыне мятеж с целью захвата власти, и, несмотря на всю свою свободолюбивую риторику, об истинной внутренней свободе, знакомой Мессии и обретенной Адамом в конце эпопеи, Враг не имеет ни малейшего представления.

В другом более позднем стихотворении «Ангел» (1827), по сути дела, тот же самый «дух отрицанья, дух сомненья» с умилением глядит на ангела в дверях Эдема, сияющего «главой поникшей»:

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

«Прости, – он рсх, – тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал».

Сама эта ситуация отсылает читателей непосредственно к четвертой книге «Потерянного рая», где Сатана впервые видит « пленительный Эдем » и его одолевают сомнения, волнуют страсти. А затем, снова проникнув в Эдем в девятой книге, он обращает восхищенный взгляд на жительницу Рая Еву:

Зло на мгновенье словно отреклось
От собственного зла, и Сатана,
Ошеломленный, стал на время добр,
Забыв лукавство, зависть, месть, вражду
И ненависть.
(Перевод А.А. Штейнберга)

«Дух отрицанья» в стихотворении Пушкина – несомненный, хотя и дальний родственник милтоновского Архиврага. (и близкий родственник Демона Лермонтова).

Милтоновские мотивы, сложным образом трансформируясь, звучат не только в лирике, но и в крупных произведениях Пушкина. Сошлемся хотя бы на «Моцарта и Сальери», где одержимый сатанинской гордыней Сальери, горя неодолимой завистью трудолюбивого и искусного в своем деле ремесленника к наделенному Божьим даром гению, бросает вызов небу на манер милтоновского падшего ангела:

Нет правды на земле.
Но правды нет и выше.

При этом несколькими строками ниже сам Сальери, используя библейскую лексику, называет завистника «змеей, людьми растоптанною, вживе / Песок и пыль, грызущую бесильно» (ассоциации с Сатаной здесь неизбежны¹), а Моцарта – «херувимом», занесшим на землю «несколько... песен райских». Несовместимое с гением злодейство Сальери тем более

¹ В Библии написано: «И сказал господь Бог змею: за то, что ты сделал это, проклят ты пред всеми скотами и пред всеми зверями полевыми; ты будешь ходить на чреве твоем, и будешь есть прах во все дни жизни твоей. И вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, ты будешь жалить его в пятую» (Быт. 13: 14–15).

низко, что простодушный Моцарт – его ближайший друг – и не подозревает о грозящей ему опасности. Но коварство завистливого Сальери, влившего яд в «чашу дружбы», вполне сродни коварству милтоновского Сатаны, соблазнившего первых людей. Оба они – и Сальери, и Сатана – так выражают свой протест против кажущейся им несправедливости вселенского миропорядка, где «нет правды».

Можно сослаться и на «Медного всадника» с его неоднозначным, во многом демоническим образом Петра, реформатора и в то же время тирана, который «уздой железной / Россию поднял на дыбы». Известно, что в черновиках к «Истории Петра» Пушкин писал: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плод ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, – вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика. NB. Это внести в Историю Петра, обдумав»¹.

Пушкин не написал «Истории Петра», но это двойственное к нему отношение воплотилось в «Медном всаднике». В поэме Петр изображен одновременно как гений – покровитель, охраняющий построенную им столицу от разгулявшейся стихии, – и как «грозный царь», преследующий безумного Евгения, маленького человека, посмеявшегося восстать против него. Раздавленный горем Евгений видит в Петре не царя – реформатора, осуществившего свои великие замыслы, но «горделивого истукана», олицетворяющего злую волю судьбы. Бросив истукану вызов: «Ужо тебе!», Евгений бежит от него в испуге, а тот, подобно злому духу, преследует его:

¹ Цит. по: *Фейнберг ИЛ.* Незавершенные работы Пушкина. М., 1962. С. 58–59.

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой –
Как будто грома грохотанье –
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

Такой Медный Всадник, несомненно, причастен не только созиданию великой империи, но и сатанинской стихии разрушения. (Вспомним широко популярную в сталинскую эпоху, а ныне, к счастью, не столь актуальную поговорку: лес рубят – щепки летят.) И тут своим титаническим обликом и негибаемостью воли «горделивый истукан» тоже напоминает милтоновского Архиврага. Можно даже сказать, что пушкинский образ Петра вписывается в определенную традицию – ведь не случайно же царя-реформатора, начиная с его современников и кончая Мережковским, называли Антихристом, как бы ни понималось это слово¹.

Нам представляется, однако, что связь Пушкина с творчеством Милтона, и прежде всего с «Потерянным раем», особен-

¹ Вот, что Н.В. Измайлов писал по этому поводу: «Петербург с самого начала вызывал к себе двойственное отношение. Приверженцы царя-реформатора видели в «юном граде» воплощение новой России, преображенной, по выражению Н.М. Языкова, «железной волею Петра», и в этом находили оправдание тем огромным жертвам, которые принес русский народ ради его создания. Сторонники же сохранения московской старины, старообрядцы, крестьяне, согнанные на постройку города и своими костями устилавшие болота, на которых он возводился, видели в новом городе создание дьявола, а в его основателе – воплощение антихриста, врага и губителя человеческого рода» (*Измайлов Н.В. «Медный всадник» А.С. Пушкина // Пушкин А.С. Медный всадник. Л., 1978. С. 243*).

но ярко и своеобразно раскрылась в «Капитанской дочке», на что, насколько известно, исследователи пока еще не обратили должного внимания.

Оба произведения – и эпопея, и роман – описывают бунт, «бессмысленный и беспощадный». И тот и другой бунт заранее обречены на поражение, и оба они сопряжены с человеческой трагедией. У Милтона космический бунт на небесах в качестве последствия несет в мир все людские страдания и смерть. У Пушкина это бунт земной, социальный, вполне правдивый в своих беспощадных деталях, где рекой льется кровь и людская смерть неизбежна здесь и сейчас.

Во главе бунта в обоих произведениях стоит могучая фигура бунтаря, хотя и не являющегося главным героем, но затмевающего собой всех остальных персонажей. На наш взгляд, двух бунтарей сближает некое сходство и в пушкинском Пугачеве можно разглядеть черты переосмысленного на романтический лад Сатаны Милтона. Это в свое время почувствовала Цветаева, сказавшая: «Пушкинский Пугачев, помимо дани поэта – чаре, поэта – врагу, еще дань эпохе: Романтизму. У Гете – Гетц, у Шиллера – Карл Моор, у Пушкина – Пугачев»¹. Мысль эта, как нам кажется, нуждается в уточнении. У Пушкина благородный бунтарь типа Гетца или Карла Моора – это, конечно же, Дубровский. Пугачев же – фигура во много раз более глубокая и многозначная, более зловещая и трагическая, чем Дубровский.

Подспудно ассоциация Пугачева с милтоновским Сатаной возникает уже при первом появлении таинственного «вожатого» в момент снежного бурана в степи. В изображении Пушкина буран символизирует собой стихию неуправляемо-

¹ Цит. по: *Пушкин А.С.* Капитанская дочка. Л., 1984. С. 256.

го бунта, вот-вот готового вспыхнуть восстания, той самой пугачевщины, с которой юному герою романа вскоре придется столкнуться в жизни. В этой снежной стихии Пугачев-вожатый чувствует себя привольно и на своем месте. Он не блуждает в степи, а твердо стоит на дороге и готов вести за собой заблудившихся путников. Но есть в образе снежного бурана и еще один дополнительный оттенок смысла, который связан с лирикой поэта. Вспомним его «Бесов» (1830):

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Как и в стихотворении, снежный буран в «Капитанской дочке» ассоциируется еще и с демонической, сатанинской стихией, как ассоциируется с ней и невесть откуда взявшийся «вожатый», который как будто бы является порождением этого бурана. «Воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, волк или человек»¹, – восклицает, завидев его, ямщик. О той же самой ассоциации говорит и первое впечатление Гринева от внешности таинственного незнакомца – «черная борода и два сверкающих глаза»². («Его глаза / Метали искры», – пишет Милтон о Сатане в первой книге «Потерянно-го рая».) Впрочем, эти черты соответствовали и реальному об-

¹ Там же. С. 14.

² Там же. С. 16.

лику Пугачева, который Пушкин хорошо знал по документам, почти дословно воспроизведя их всего несколькими строками позже в романе: «Он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали»¹.

Но особенно важен «пророческий сон», который Гринев видит в кибитке во время бурана. Во сне, вернувшись домой, герой подходит к постели больного отца, чтобы получить его благословение. «Что ж?... Вместо отца моего, вижу в постели лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядываая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: «Что это значит? Это не батюшка. И с какой мне стати просить благословения у мужика?» – «Все равно, Петруша, – отвечала мне матушка, – это твой посаженный отец, поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит»... Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «Не бойсь, подойди под благословение»... Ужас и недоумение овладели мною...»²

В основе отношения героя к мужику с топором в руках, его «посаженому отцу», страшному и ласковому одновременно, лежит неразрешенная двойственность. Именно так воспринимали милтоновского Сатану романтики, например Шелли, пытавшиеся оправдать его бунт против Бога, но осуждавшие его за зло, причиненное людям. Подобная двойственность характерна и для отношения к Пугачеву и героя и автора «Капитанской дочки».

¹ Пушкин А.С. Капитанская дочка. С. 16.

² Там же. С. 15.

С одной стороны, Пугачев – безусловный злодей, чьи руки обгарены кровью невинных людей, вставших на пути его мятежа. С другой, он изображен как человек широкой натуры, отважный, умный, проницательный и по-своему даже благородный. Он платит Гриневу добром за добро. Пугачев помнит заячий тулупчик, подаренный ему в стужу, и не только спасает жизнь юного Петруши, но и берется устроить его счастье с Машей Мироновой, хотя эта помощь потом очень дорого обходится герою. Перед нами как будто бы тот самый героический бунтарь, ломающий привычные границы добра и зла, которого романтики усмотрели в Сатане из «Потерянного рая».

Речь идет именно о Сатане, а не об озорных чертиках, которых Пушкин рисовал на полях своих рукописей, – они восходят к фольклору, как и нечистая сила у Гоголя. Повелитель ада Сатана, каким его видел поэт, гораздо страшнее и опаснее. Недаром же, рассуждая о Духе Тьмы, Пушкин говорил: «...суть в нашей душе, в нашей совести, и в обаянии зла. Это обаяние было бы необъяснимо, если бы зло не было одарено прекрасной и приятной внешностью. Я верю Библии во всем, что касается Сатаны; в стихах о Падшем Духе, прекрасном и коварном, заключается великая философская истина»¹. В отношении Пугачева, чье обаяние действует на протяжении всего романа, нужно, однако, говорить не столько о зле, рядащемся в одежды добра, хотя на этом во многом держалась нехитрая демагогия его мятежа, сколько о стирании границ между добром и злом.

В отличие от бунта милтоновского Сатаны бунт Пугачева все же не космический, а социальный, не против неба, а против земной власти. Более того, Пугачев понимает обречен-

¹ Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX в. М., 1990. С. 136.

ность своего бунта, и сатанинская хитрость, ложь и коварство совершенно чужды ему. Его любимая песня – про виселицу – «Не шуми, мати зеленая дубравушка», а его любимая калмыцкая сказка – об орле и вороне. «Однажды орел спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живешь ты на белом свете триста лет, а я все-на-все только тридцать три года? – Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьешь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орел подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орел да ворон. Вот завидели палую лошадь; спустились и сели. Ворон стал клевать да поклевывать. Орел клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон; чем триста лет питаться падалью, лучше раз напитаться живой кровью, а там что Бог даст!»¹

Иными словами, Пугачев живет сегодняшним днем, упиваясь бесшабашной свободой, которую дает ему стихия разрушения, и надеясь только на русский «авось». («Буду продолжать, как начал. Как знать? Авось и удался!»²) Недаром же калмыцкую сказку, рассказанную Пугачевым, столько раз сравнивали со строками из «Пира во время чумы», славящими романтическое упоение битвой:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы.
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит

¹ Пушкин А.С. Капитанская дочка. С. 65–66.

² Там же. С. 65.

Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и видеть мог..

Но есть в словах Пугачева и изрядная доля фатализма, как и у Сатаны Милтона в «Потерянном рае». Сама же эта калмыцкая сказка, помимо выше цитированных строк из «Пира во время чумы», приводит на память и полный ненависти и отчаяния монолог Врага из девятой книги «Потерянного рая»:

Нет, не любовь,
А ненависть, не чаяние сменить
На рай – Гесенну привели сюда,
Но жажда разрушенья всех услад,
За вычетом услады разрушенья;
Мне в остальном отказано.

Как и у милтоновского Сатаны, зло и добро безнадежно смешались для Пугачева, до конца не отдающего себе в этом отчет. Вслед за Сатаной Пугачев вполне мог бы сказать: «Лучше быть / владыкой Ада, чем слугою Неба!» Только ад и небо для него – понятия посторонние, земные, социальные. Встав во главе бунта, Пугачев, какими бы ни были его изначальные намерения, незаметно для самого себя превратился в заложника «бессмысленной и беспощадной» стихии кровавого мятежа. Ищущий свободу бунтарь стал рабом неприглядных обстоятельств. Именно в этом, на наш взгляд, прежде всего и заключен трагизм бунта Пугачева в «Капитанской дочке». Ведь орел, с которым он себя сравнивает, все-таки пьет живую кровь. И здесь Пугачев особенно близок Сатане.

Но границы добра и зла ясны как для юного героя, так и для автора. Недаром же Гринев ставит Пугачева в тупик, отвечая ему: «Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину. Пугачев посмотрел на меня с удивлением и ничего не отвечал»¹. Тут взгляды юного Петруши и постаревшего Петра Андреевича, пишущего семейную хронику, видимо, совпадают, и между героем и рассказчиком нет различия.

Отношение Пушкина несколько сложнее, хотя и ему тоже присуща двойственность чувств Гринева. В «Капитанской дочке» нет «апофеозы восстания против авторитета»², как ее нет и в «Потерянном рае». Пушкин очень далек от идеализации русского бунта, бессмысленного и беспощадного. (Уже сами эти эпитеты говорят за себя.) Но, как и у Милтона, что-то от бунтаря, ищущего свободу, осталось у Пушкина до конца дней. В «Капитанской дочке» взгляды зрелого Пушкина – государственника – столкнулись с его юношеской любовью к вольности, создав особое напряжение и сделав образ Пугачева столь ярким и объемным. Думается, что Г.П. Федотов был совершенно прав, когда он писал о сжатом под очень высоким «имперским» давлением пафосе свободы в пушкинском «Пугачеве»: «В зрелые годы он (Пушкин. – А.Г.) никогда не стал бы певцом русского бунта, «бессмысленного и беспощадного». Но он не пожелал и бросить Пугачева под ноги Михельсону и даже Суворову. В «Капитанской дочке» два центра: Пугачев и Екатерина, и оба они обрисованы с явным сочувствием. Пушкин, бесспорно, любил Пугачева за то же, за что он любил Байрона и Наполеона: за смелость, за силу, за проблески великодушия. Пугачев, рассказывающий с «диким вдохновением»

¹ Пушкин А.С. Капитанская дочка. С. 66.

² Такова оценка, которую Белинский дал «Потерянному раю». См.: Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 792.

калмыцкую сказку об орле и вороне: «Чем триста лет питаться падалью, лучше один раз напиться живой крови», – это ключ к пушкинскому увлечению. Оно порукой за то, что Пушкин, строитель русской империи, никогда не смог бы сбросить со счетов русской, хотя бы и дикой, воли»¹.

Помимо Пугачева и его бунта, в «Капитанской дочке» есть и еще одна параллель с «Потерянным раем». Речь идет о главных героях романа – Петре Гринева и Маше Мироновой, которые, подобно Адаму и Еве, тоже переходят от незнания к знанию, взрослея на глазах читателя. Для Петруши Гринева, совсем еще юного и неопытного существа – недаром же Савельич называет его «дитятей», а критики несправедливо именуют недорослем, – Белогорская крепость, где происходит его встреча с Машей и зарождается чувство, является своеобразным Эдемом, пасторальным оазисом, хотя для Швабрина – это место ссылки. Но для героя здесь все как будто бы живет по старым патриархальным законам душевного добра и нехитрой воинской доблести. Правда, доблесть эта поначалу иронически снижена (командиром крепости командует его властная жена), но все становится на свое место в момент атаки Пугачева и взятия гарнизона.

Казалось бы, эта простодушная утопия должна благоприятствовать любви героев. Но здесь есть и свой коварный змей, мешающий счастью Петра и Маши, – Швабрин. Однако Швабрин при всей зловредности – это только мелкий бес, ворон, питающийся мертвечиной. Ему лишь на время удается расстроить предполагаемый брак героев, отчего их чувство только крепнет.

Настоящие, тяжкие испытания начинаются с появления «истинного» Сатаны Пугачева и гибели родителей Маши, зна-

¹ Федотов Г.П. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX в. С. 374.

меняющей разрушение Эдема. С этого момента в сюжетной линии героев каноны романа воспитания, которые в «Капитанской дочке» на равных сосуществуют с канонами исторического романа (образцом здесь был «шотландский чародей» Вальгер Скотт), властно заявляют о себе. Тут действует именно традиция романа воспитания, а не пикарески¹, генетически с ним связанной, поскольку в пикареске герой, как правило, оставался тем же самым на протяжении всей книги, калейдоскопически менялись лишь обстоятельства его жизни. Авторы же романа воспитания, по крайней мере, в Англии вполне могли опираться и на «Потерянный рай», где полуаллегорический-полупасторальный Адам под конец становился человеком в лучшем для Милтона смысле этого слова.

Как Адам и Ева, оба героя «Капитанской дочки» идут трудным путем взросления, и оба проходят его одинаково успешно. И если вначале Гринева спасает свою невесту с помощью Пугачева, то потом уже Маша спасает жениха с помощью Екатерины II. Преодолев все невзгоды, познав горькие плоды добра и зла и обретя жизненную мудрость, герои в конце романа находят счастье и повзрослевшими возвращаются обратно в патриархальную утопию добрых чувств и семейных радостей, которая ждет их теперь в поместье Гриневых.

На первый взгляд эта утопия далека от «рая внутри себя», обретенного милтоновскими героями в конце эпопеи, когда их разум стал господином воли, и первые люди получили внутреннюю свободу, которая в дальнейшем поможет им перенести любые испытания. Однако у Пушкина само ключевое для романа понятие чести, которую нужно беречь с молодости, в

¹ О связи «Капитанской дочки» с традицией пикарески и о Пугачеве как о трикстере см.: *Пискунова С.И.* «Капитанская дочка»: от плутовского романа к семейной хронике // Московский пушкинист. М., 2004.

финале «Капитанской дочки» расширяется и включает в себя уже не только воинскую доблесть или куртуазное отношение к даме, за которую герой дерется на дуэли, но и христианские понятия душевного благородства и самопожертвования. И для бывшего «дитяти» Гринева на допросе в тюрьме разум тоже стал господином воли. А без этого «рай внутри себя» невозможен, как невозможно и счастье в патриархальной утопии добрых чувств и семейных радостей. И тут «великая тень» Милтона, может быть, тоже причастна замыслу Пушкина.



ИСКУШЕНИЕ ХРИСТА В ПУСТЫНЕ (Милтон и Достоевский)

Милтона и Достоевского редко сравнивают – уж очень они разные и по времени жизни, и по идеологическим и религиозным интересам, и по образу видения мира, и по манере письма. Их разделяют два века, вместившие в себя водораздел между старым и новым временем со всеми вытекающими отсюда последствиями. (Вспомним, например, что Милтон в «Потерянном рае» использует птолемеевскую картину вселенной, а Достоевский уже знаком с открытиями неевклидовой геометрии.) Милтон – ревностный протестант, столь радикально переосмысливший христианскую доктрину, что его взгляды порой граничат с ересями. Достоевский же, по крайней мере, в поздний период жизни – православный, которого, правда, критиковали с разных сторон то за обрядоверие, то за недостаточную церковность (К. Леонтьев), мыслитель, видевший в протестантизме ложную веру, которая уводит людей от познания истины. («Как раз явилась тогда на севере, в

Германии, страшная новая ересь. Огромная звезда, подобная светильнику, пала на источники вод, и стали они горьки», – пишет он, заимствуя образы из «Апокалипсиса», в «Легенде о Великом инквизиторе».) И наконец, Милтон – последний крупнейший эпический поэт в литературе Западной Европы, Достоевский же – прозаик, автор, быть может, самых великих романов XIX века.

Однако сравнение Милтона и Достоевского не только возможно, но и, по крайней мере, в одном ракурсе закономерно, лежит на поверхности и как будто напрашивается само собой. Ведь оба писателя – Милтон в «Возвращенном рае» и Достоевский в «Легенде о Великом инквизиторе» – использовали один и тот же евангельский сюжет: искушение Христа в пустыне¹. Попробуем поразмыслить над сходством и различиями в интерпретации этого сюжета в «Возвращенном рае» и «Братьях Карамазовых».

Исследователи часто анализируют «Возвращенный рай» и «Легенду о Великом инквизиторе» как самостоятельные и даже самодостаточные произведения, упуская при этом из виду, что они являются частью более широкого и общего замысла, породившего их.

Во вступлении к своей поэме Милтон писал:

Я пел доселе, как утратил Рай
Преслушный человек, а днесь пою,
Как Рай людскому роду возвратил
Престойкий Человек, что всяк соблазн

¹ Русские переводы «Возвращенного рая» появились уже в XVIII веке, и к моменту создания «Братьев Карамазовых» их было несколько. Достоевский, вероятно, был знаком с одним из них, хотя в публицистике он ссылается лишь на «Потерянный рай». Однако, сочиняя «Легенду о Великом инквизиторе», писатель, скорее всего, шел своим путем и не ориентировался на поэму Милтона.

Отверг и, Соблазнителя презрев
Лукавого, осилил и попрал,
И в пустошах воздвигся вновь Эдем.
(Здесь и далее перевод С. Александровского)

Преслушный человек – Адам, а Престойкий Человек – Иисус Христос, Которого богословы часто называют «новым Адамом». Уже из этих первых слов совершенно ясно, что «Возвращенный рай» неразрывно связан с «Потерянным раем», является его продолжением и развивает общие для обеих эпопей темы. Более того, в них действуют те же герои (Мессия и Сатана). Для Милтона в гигантской перспективе истории возникновение зла и благость Провидения с самого начала неминуемо сопрягались вместе, а рассказ об изгнании первых людей из Эдема обязательно предполагал и рассказ о возможности их возвращения благодаря подвигу Христа.

Грандиозная битва добра и зла, бурлящая на страницах первой эпопеи, не утихает и во второй. Если первое преслушание человека лишило Адама и Еву рая, превратив Эдем в пустыню, то «престойкое» послушание Христа создало условия, чтоб «в пустошах воздвигся вновь Эдем». В «Возвращенном рае» Сатана пытался соблазнить Христа, как он некогда соблазнил Адама и Еву. И Христос, как и первые люди, тоже должен был сделать нравственный выбор, хотя, в отличие от Адама и Евы, Он не поддался искушению и победил Сатану. В обеих поэмах присутствует тот же самый «всесильный, бесконечный, неизменный» Бог, а действие разворачивается на земле, на небесах и в преисподней. В обеих поэмах Милтон во вступлении просит горную Музу ниспослать ему вдохновение. И в обеих поэмах автором движет одно и то же желание – оправдать «Пути Творца пред тварью».

Что же касается «Легенды о Великом инквизиторе», то и она, являясь главой из «Братьев Карамазовых», самым тесным образом связана с общим замыслом всего романа в целом. Иван Карамазов рассказывает ее Алеше, чтобы объяснить свое отношение к Богу и миру, дав ответ на «вековечные вопросы», которые одинаково волнуют обоих братьев, хотя и стоят они на разных позициях. В основе трагического бунта Ивана против божественного миропорядка лежит мучающая героя несовместимость человеческих страданий с благостью Творца. Иными словами, Иван никак не может сделать то, что сделал Милтон, – оправдать «Пути Творца пред Тварью». С одной стороны, наделенный неутолимой жаждой жизни, Иван страстно любит мир с его клейкими, распускающимися весной листочками, голубым небом и людьми, которых «иногда не знаешь, за что и любишь». И в то же время именно этот мир, где помимо клейких, распускающихся весной листочков есть еще и страдания невинных детей, Иван не принимает, отвергая вместе с ним и божественную гармонию. По мнению героя, высшая гармония не стоит «слезинок хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезками своими к Боженьке!»... «Не Бога я не понимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю», – говорит Иван ставшую хрестоматийной фразу.

В речах Ивана как никогда остро в литературе Нового времени поставлена проблема теодицеи, которая волновала еще анонимного автора библейской «Книги Иова», а позднее и Шекспира в «Короле Лире». Казалось бы, прямого рационального ответа на доводы Ивана нет. (И в «Книге Иова», и в «Короле Лире» содержится лишь косвенный ответ.) Однако Алеша находит контраргумент, говоря, что есть Существо, Которое

«может все простить, всех и вся и за все, потому что Само отдало невинную кровь за всех и за все». Но у Ивана на этот счет есть свое мнение, которое он и излагает в виде легенды, или, как он ее сам называет, поэмы о Великом инквизиторе.

В идейной структуре романа воззрения Ивана Карамазова играют важнейшую роль, приводя в движение сюжет и позволяя Смердякову, пусть и по-своему истолковавшему эти воззрения, совершить убийство Федора Павловича. Атеистический аморализм (выражение о. С. Булгакова) Ивана тем и отличается от взглядов Смердякова, что в вытекающем из рассуждений Ивана постулате «Если Бога нет, то все позволено», слово «если» является для Ивана предметом мучительных раздумий и горькой душевной боли, а для Смердякова оно вовсе отсутствует. Его заменяет слово «раз» («Раз Бога нет»), и потому сама фраза эта превращается в руководство к действию.

В известной мере «Легенда о Великом инквизиторе» – квинтэссенция философии Ивана, продолжение и развитие в образной форме мыслей, уже ранее высказанных в беседе с Алешей. Легенда – это суд Ивана над Богом, где судьей выступает инквизитор, который в своей речи пытается показать, насколько глубины человеческой природы не соответствуют учению Христа¹, хотя на самом деле смысл легенды выходит далеко за рамки этого суда, и помимо воли Ивана пути Творца оказываются оправданными перед тварью. Причем эта теодицея в конечном счете осмысливается в контексте всего романа. И тут Достоевский идет тем же путем, что и Милтон. Но об этом речь еще впереди.

И в «Возвращенном рае», и в «Легенде» мысли автора порой повторяют и раскрывают уже сказанное ранее в публицистике. В случае Милтона – это его памфлеты, и прежде всего

¹ Мацейна А. Великий инквизитор. СПб., 1999. С. 77.

найденная лишь в XIX веке и опубликованная в 1825 году «Христианская доктрина», у Достоевского это «Дневник писателя», а также черновые наброски и письма. Но у обоих художников эти мысли в рамках художественного творчества преобразуются, начиная новую, независимую от публицистики жизнь. Часто они играют лишь второстепенную роль, не определяя собой и не исчерпывая идейный замысел автора. Таковы, например, антитринитарные суждения Милтона или антикатолические настроения Достоевского.

Оба произведения диалогичны по своей структуре. Создавая «Возвращенный рай», Милтон отказался от модели ученой эпопеи в духе Гомера, Вергилия, Тассо и Спенсера, на которых он ориентировался во время работы над «Потерянным раем», и решил написать «краткую эпопею» на манер «Книги Иова», где основная поэтическая часть как раз и написана в форме диалога. Соответственно, диалог Христа и Сатаны занимает большую часть пространства «Возвращенного рая». В «Легенде» говорит лишь Великий инквизитор, а Христос только слушает его, «проникновенно и тихо», не произнося ни единого слова. Но, как мы увидим, молчание Христа необычайно значимо. Именно оно движет логику речи инквизитора и в конечном счете определяет смысл легенды.

И наконец, само обращение к евангельскому рассказу об искушении Христа в пустыне принципиально важно для обоих писателей. Из первых слов «Возвращенного рая» о том, что Милтон собирается поведать читателю, «Как рай людскому роду возвратил / Престойкий Человек», может сложиться впечатление, что поэт будет вести речь об искупительной жертве Христа, о Его крестной смерти и воскресении, поскольку именно эта жертва, упразднив первородный грех, вернула людям возможность вновь обрести райское блаженство. Но Мил-

тон пишет не об этом, а о первом подвиге Христа, который Он совершил перед началом Своего служения. Искушая Христа в пустыне, Сатана, видимо, хотел сразу же увести Богочеловека от предначертанного Ему пути спасения людей. И если бы Христос не отверг этих искушений, то и Его искупительная жертва в дальнейшем была бы не нужна. Очевидно, Милтон точно выбрал и продумал сюжет своей малой эпопеи.

А вот что Великий инквизитор говорит об этих искушениях у Достоевского: «Если было когда-нибудь на земле совершено настоящее, громовое чудо, то это в тот день, в день этих трех искушений. Именно в появлении этих трех вопросов и заключалось чудо. Если бы возможно было помыслить, лишь для пробы и для примера, что эти три вопроса Страшного Духа бесследно утрачены в книгах и что их надо восстановить, вновь придумать и сочинить, чтобы внести опять в книги, и для этого собрать всех мудрецов земных – правителей, первосвященников, ученых, поэтов – и задать им задачу: придумайте, сочините три вопроса, но такие, которые мало того, что соответствовали бы размеру события, но и выражали бы, сверх того, в трех словах, в трех фразах человеческих всю будущую историю мира и человечества – то думаешь ли Ты, что вся премудрость земли, вместе соединившаяся, могла бы придумать хоть что-нибудь подобное по силе и по глубине тем трем вопросам, которые действительно были предложены Тебе тогда могучим и умным Духом в пустыне?... Ибо в этих трех вопросах как бы совокуплена в одно целое и предсказана вся дальнейшая история человеческая, – и явлены три образа, в которых сойдутся все неразрешимые исторические противоречия человеческой природы на всей земле».

Как видим, для Достоевского в отличие от Милтона искушения Христа важны уже не столько как начало Его искупи-

тельного подвига, но как некая историко-философская конструкция, объясняющая противоречия человеческой природы. Здесь пути писателей расходятся.

Об искушениях Христа в пустыне рассказывают только два евангелиста, Матфей и Лука. Первый из них, Матфей, пишет: «Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал. И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих». Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз; ибо написано: «Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею». Иисус сказал ему: написано также: «не искушай Господа Бога твоего». Опять берет Его диавол на весьма высокую гору, и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если падши поклонись мне. Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана; ибо написано: «Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи». Тогда оставляет Его диавол – и се, Ангелы приступили и служили Ему» (4: 1–11).

Лука дает немного другую версию: «Иисус, исполненный Духа Святого, возвратился от Иордана и поведен был Духом в пустыню. Там сорок дней Он был искушаем от диавола и ничего не ел в эти дни; а по прошествии их напоследок взалкал. И сказал Ему диавол: если Ты Сын Божий, то вели этому камню сделаться хлебом. Иисус сказал ему в ответ: написано, что не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом Божиим. И возвед Его на высокую гору, диавол показал Ему все царства вселенной во мгновение времени, и сказал Ему диавол:

Тебе дам власть над всеми сими царствами и славу их, ибо она предана мне, и я, кому хочу, даю ее; итак, если Ты поклонишься мне, то все будет Твое. Иисус сказал ему в ответ: отойди от Меня, сатана; написано: «Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи». И повел Его в Иерусалим, и поставил Его на крыле храма, и сказал Ему: если Ты Сын Божий, бросься отсюда вниз; ибо написано: «Ангелам Своим заповедает о Тебе сохранить Тебя; и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею». Иисус сказал ему в ответ: сказано: «не искушай Господа Бога твоего». И окончив все искушение, диавол отошел от Него до времени» (4: 1–13).

Поскольку самый ранний по времени евангелист Марк почти ничего не говорит об искушениях Христа в пустыне¹, Матфей и Лука, во многих других случаях опиравшиеся на Марка, здесь, очевидно, использовали какой-то другой источник, скорее всего некую устную единицу предания, которую каждый из них изложил по-своему. Можно предположить, что для Матфея, стремившегося систематизировать учение Христа, обозначив ветхозаветные корни, важно было просто рассказать об искушениях, дав соответствующие отсылки на Ветхий Завет. (Эти отсылки, впрочем, скорее всего, были и в источнике евангелиста.) Первый же историк христианства, Лука, грек по рождению, особо заботившийся, подобно античным историкам, о форме повествования, мог поменять порядок искушений, приведенный Матфеем, сочтя, что искушение «на крыле храма» в Иерусалиме является более выгодной в художественном отношении кульминацией всего рассказа.

Разумеется, это всего лишь предположение, и вряд ли кто-нибудь из серьезных библеистов возьмет на себя смелость

¹ Марк ограничивается лишь следующими словами: «Немедленно после того Дух ведет Его в пустыню. И был Он там в пустыне сорок дней, искушаемый сатаною, и был со зверями; и Ангелы служили Ему» (Мк. 1: 12–13).

безоговорочно решить, почему порядок искушений у Матфея и Луки не совпадает, хотя совершенно явно, что они использовали общий источник. Для нас важно другое. Милтон, прекрасно знавший евангельский текст в подлиннике, предпочел версию Луки, а Достоевский выбрал Матфея. Однако при этом независимо от порядка изложения искушение властью над всеми царствами вселенной стало для обоих писателей главным.

Время действия «Возвращенного рая» и «Легенды» не совпадает. В эпосе Милтона события разворачиваются в Палестине в I веке н. э. и внешне соответствуют новозаветному сюжету. Иными словами, поэт, опираясь на сюжетную канву Евангелия от Луки, рассказывает об искушениях Христа в пустыне, но предлагает при этом собственную интерпретацию событий.

Иное дело Достоевский. Действие «Легенды о Великом инквизиторе» происходит в Испании XVI века, в душной Севилье, «в самое страшное время инквизиции, когда во славу Божию в стране ежедневно горели костры». И рассказывает Достоевский не о самих искушениях Христа, но о том, как Великий инквизитор пытается «исправить» подвиг Иисуса, дав свой ответ на три вопроса, предложенные «страшным и умным Духом, Духом самоуничтожения и небытия».

Первое искушение у обоих писателей одно и то же. Следуя Луке, Милтон переносит Христа с берега Иордана в пустыню, напоминающую, впрочем, больше уединенную опушку английского леса, где можно собрать хворост, чтобы согреться от холода, чем знойные пески Палестины. Здесь Сатана, обернувшись старцем в «убогом вретнице», предлагает Христу превратить камни в хлебы. Но Иисус, быстро поняв, кто Его искушает, отвергает предложение Сатаны. Ведь в библейской книге «Второзаконие» Бог сказал: «не одним хлебом живет

человек, но всяким словом, исходящим из уст Господа, живет человек» (8: 3).

Смысл этого искушения у Милтона вовсе не в том, что Христос сразу же победил грех чревоугодия, как думают некоторые толкователи. Сатана в поэме более изобретателен и коварен. Он внушает Иисусу сомнение в Божием промысле и в конечном счете – неверие в Бога. Именно так трактовали это искушение Кальвин и некоторые протестантские богословы¹. Таким образом, утоление голода здесь только средство для достижения цели, а хлеб имеет то же значение, что и запретный плод в раю. Недаром же Христос отвечает Сатане:

Неверие ли хочешь Мне внушить?

Многих критиков смутила легкость, с которой Христос Милтона отверг искушение, видимое отсутствие у Него всяких колебаний и внутренней борьбы, за что они порой достаточно сурово судили поэта. Думается, они не до конца поняли его замысел, который можно объяснить, лишь сопоставив обе эпопеи.

К моменту создания «Потерянного рая» Милтон уже давно продумал свое отрицательное отношение к строгому детерминизму кальвинистской доктрины, допускавшей спасение лишь немногих избранных, и занял позиции, близкие более либерально настроенным арминианам. Последователи этого возникшего в Голландии движения в противовес кальвинистам учили, что ко спасению призваны все верующие, а власть Бога совместима со свободой выбора человека, чье достоинство немислимо без свободной воли. В «Потерянном рае» Милтон психологически убедительно показал, как первые люди Адам

¹ A Variorum Commentary on The Poems of John Milton, v. 4, L., 1975. P. 24.

и Ева, пользуясь свободой воли и подчинив разум чувству, совершили первородный грех.

Но идти тем же путем в «Возвращенном рае» поэт не считал для себя возможным. Ведь для него как для верующего христианина подлинная свобода парадоксальным образом была заключена в послушании Богу и в жизни по Его законам, а без Бога свобода становилась своеволием и оборачивалась рабством греху, что и произошло с Адамом и Евой после вкушения запретного плода. И здесь Иисус явно противопоставлен Адаму. Нравственный выбор для Христа прост и ясен именно потому, что Свою волю Он полностью подчинил воле Бога Отца и тем обрел истинную свободу, так что никаких колебаний и сомнений у Него и быть не должно.

Проблема свободы является главной и для Достоевского. Но то, что английский поэт рассматривает в богословском плане (а это было весьма актуально для раздираемой религиозными смутами Англии XVII века), русский писатель переводит в историко-философский ракурс, соответствующий менталитету конца XIX столетия. Великий инквизитор, пытаясь «исправить» подвиг Христа, утверждает, что бремя свободы непосильно для маленького и слабого человека, что оно и не нужно «вечно порочному и вечно неблагодарному людскому племени» и что человек будет рад передать свою свободу в руки того, кто накормит его. Обращаясь ко Христу, инквизитор говорит: «Ты хочешь идти в мир и идешь с голыми руками, с каким-то обетом свободы, которого они в простоте своей и в природном бесчинстве своем не могут и осмыслить, которого боятся они и страшатся, ибо ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы! А видишь ли сии камни в этой нагой и раскаленной пустыне? Обрати их в хлеба, и за Тобой побежит человечество, как стадо,

благодарное и послушное, хотя и вечно трепещущее, что Ты отымешь руку Свою и прекратятся им хлебы Твои».

Многие, и в том числе Н.А. Бердяев, увидели здесь критику набиравших силу в конце XIX века социалистических идей, «социализма, как религии, как замены хлеба небесного хлебом земным»¹. Известный повод для такого отождествления дают и слова самого Достоевского, который в 1876 году в одном из писем сказал: «Нынешний социализм в Европе, да и у нас, везде устраняет Христа и хлопочет прежде всего о хлебе, призывает науку и утверждает, что причиною всех бедствий человеческих одно – нищета, борьба за существование...»²

Но на самом деле мысль Достоевского в «Легенде» глубже и шире. Великий инквизитор, поддержав предложение Сатаны обратить камни в хлебы, упраздняет не только повеление Бога Отца (Второзаконие 8: 3), но и евангельскую заповедь блаженства: «Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся» (Мф. 5: 6). Инквизитор уверен, что сытые рабы не будут алкать и жаждать правды. Отказавшись от хлеба небесного во имя хлеба земного, человек откажется и от своего духовного начала, важнейшим компонентом которого является свобода, и превратится в животное, в то самое «стадо, благодарное и послушное, хотя и вечно трепещущее», о котором инквизитор и говорит Христу. А это уже цель любого тоталитарного государства, какой бы идеологией оно ни прикрывалось (будь то военно-полицейский социализм, фашизм, исламский фундаментализм или нечто другое). И здесь Достоевский действительно оказался пророком, предвидевшим катастрофы XX века.

¹ *Бердяев Н.А.* Из книги «Новое религиозное сознание и общественность» // О Великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1991. С. 225.

² *Достоевский Ф.М.* Полное собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29 (2). С. 85.

Как было отмечено, порядок, в котором расположены второе и третье искушения у Милтона и Достоевского, не совпадают, но поскольку искушение властью над всеми царствами вселенной является главным для обоих писателей, мы обратимся сначала к искушению на вершине храма в Иерусалиме. У Милтона это третье и последнее искушение Христа, Который уже прошел самое трудное испытание. И вот теперь Сатана, «словно иппогриф / Бескрылый, поднял в воздух и понес» Иисуса, поставив Его на вершине храма и предложив спрыгнуть вниз. Но

Рек Иисус: «Негоже искушать
Всевышнего». Изрек – и устоял,
А Сатана повергся, поражен...

Здесь Милтон отошел от оригинала. В Евангелии от Луки крыло храма, куда Сатана поставил Иисуса, – это, скорее всего, некое возвышенное ровное место, откуда проповедники обращались к пастве¹. Отсюда, конечно, можно было спрыгнуть и разбиться, но при желании легко было и спуститься вниз. У Милтона же Сатана поместил Иисуса на вершине храма, где обычный человек не может устоять. Однако Иисус совершил невозможное – Он устоял. Благодаря вере и послушанию Христа произошло чудо, которое в «Возвращенном рае» венчает собой подвиг Иисуса и знаменует поражение Сатаны:

Пал Сатана; и шаровидный огонь –
Сонм ангелов – как молния слетел;
И ангелы, на крылья взяв легко
Спасителя, как на пернатом ложе,
Его сквозь воздух ласковый несли...

¹ The One Volume Bible Commentary. N.Y., 1936. P. 633. См. об этом также в комментариях Джона Кэри к: *Milton John. Complete Shorter Poems. L., 1997. P. 507.*

В Евангелии от Матфея сказано лишь, что «Ангелы приступили и служили Ему» (4: 12). В «Возвращенном рае» на деле происходит еще и предсказанное в 90-м псалме чудо, которым Сатана и пытался соблазнить Христа. Божественное вторгается в обыденную жизнь, сверхъестественное проникает в естественное, и чудо наглядно являет природу Христа как Богочеловека, которая в «Возвращенном рае» становится окончательно очевидной именно теперь и именно благодаря этому чуду.

У Достоевского, как и у евангелиста Матфея, искушение на крыле храма – это второе искушение Христа, и чудо здесь тоже играет важную, хотя и не основную роль. Для инквизитора главной по-прежнему остается свобода, но теперь это уже свобода совести, ибо старец в грубой монашеской рясе понимает, что одного хлеба людям все-таки мало и духовное начало в них не так-то просто истребить. Потому он заявляет: «Овладеет свободой людей лишь тот, кто успокоит их совесть... Ибо тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твердого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его все были хлебы». Для инквизитора есть только три силы на земле, которые способны победить и пленить совесть, – это чудо, тайна и авторитет. Иисус как раз и отверг их, отказавшись броситься вниз и тем самым умножив бремя людской свободы. «Мы исправили подвиг Твой и основали его на чуде, тайне и авторитете. И люди обрадовались, что их вновь повели, как стадо, и что с сердец их снят наконец столь страшный дар, принесший им столько муки», – заключает инквизитор.

Тут налицо, казалось бы, важное противоречие между Милтоном и Достоевским. У Милтона Христос, устояв на вершине храма, совершает чудо, открывая Свою истинную при-

роду Богочеловека, а у Достоевского, по крайней мере, согласно интерпретации инквизитора, Иисус чудо отвергает.

Дело, однако, в том, что писатели имеют в виду разного рода чудеса. У Милтона, который следует евангельской трактовке, это первое чудо Христа, случившееся еще до чуда в Кане Галилейской. Евангельские чудеса (будь то исцеление больных, воскрешение мертвых, изгнание бесов или укрощение стихий), укрепляя веру, служат свидетельством проникновения божественного в земное, своеобразного прорыва из мира благодати в мир природы, и являют Христа как Царя грядущего Царства Небесного. (Несколько таких чудес Христос совершает и в «Легенде» до Своего ареста.) Вместе с тем эти чудеса не носят принудительного характера, оставляя человеку свободу выбора. Это прекрасно понимает и инквизитор, который говорит Христу, что Тот не сошел с креста потому, что «не захотел поработить человека чудом и жаждал свободной веры, а не чудесной».

Но именно такая «чудесная» вера и нужна инквизитору. Его чудеса должны вызвать у людей «рабские восторги невольника перед могуществом, раз навсегда его ужаснувшим». Подобные чудеса не имеют ничего общего с проникновением божественного в земное, но носят сугубо земной характер, они сродни фокусам или тем лжечудесам, которые, согласно «Откровению Иоанна Богослова», будет творить Антихрист.

Аналогичным образом инквизитор извращает и понятие тайны. Она важна для него не как часть божественного замысла, но как чисто земное средство усыпления человеческой совести и порабощения разума. «...И мы вправе проповедовать тайну, – говорит инквизитор, – и учить их (людей. – АГ.), что не свободное решение сердец их важно и не любовь, а тайна, которой они должны повиноваться слепо, даже мимо их совести».

Смысл третьей силы, авторитета, инквизитор не раскрывает, но очевидно, что она сродни двум первым, и авторитет в его понимании опирается не на Божественную волю, как у Христа, а на чисто человеческую, руководствующуюся не благом, но произволом. «Неужели мы не любим человечества, – говорит старец, – столь смиренно осознав его бессилие, с любовью облегчив его ношу и разрешив слабосильной природе его хотя бы и грех, но с нашего позволения?» То есть опять-таки не нарушение божественной заповеди, но личный выбор инквизитора определяет норму греха и добродетели. Логика рассуждений инквизитора прозрачна. Именно такой чисто формальный авторитет, определяющий норму греха и добродетели, а по сути своей отрицающий Бога, лучше всего может усыпить совесть людей.

Рассказ о главном искушении Христа, когда Сатана предложил Ему власть над всеми царствами вселенной и славу их, занимает в «Возвращенном рае» самое большое место и делится на ряд эпизодов. Все попытки Сатаны основаны на том, что он думает, будто Иисус стремится к земной власти и славе, но Его царство «не от мира сего», и потому Он каждый раз рушит коварные замыслы Архиврага.

Ценности мира сего, которыми Сатана пытается соблазнить Христа, расположены как бы по восходящей шкале, от низшего к высшему. Череда искушений начинается с поражающего взор своим великолепием пира, роскошь которого не соблазняет Христа. Отвергает Иисус и искушение богатством, которое является лишь «прахом», и соблазн мирской славы. Христос побеждает также и соблазн военной мощи, как у властителей парфянского царства, и искус политической власти, как у римских императоров. Такая мощь и такая власть способны лишь

Избить, разграбить, сжечь, поработить,
 В полон увести иноплеменный люд,
 Свободы много более достойный,
 Чем одолевший враг, что по себе
 Руины токмо всоду оставлял,
 Ничтожа труд всков...

И тогда Сатана изобретает новый изощренный соблазн, которого нет в источниках, но который, несомненно, очень волновал самого Милтона, до конца дней сохранившего приверженность ценностям христианского гуманизма. Это мудрость греческой цивилизации, являющая собой для автора поэмы высшую форму мирской власти и славы. Христос отвергает и этот соблазн, ибо настоящую мудрость дарует лишь познание христианского Бога, во много раз превосходящее «природную» мудрость язычников-греков. В памфлете «О воспитании» Милтон писал: «Цель... учения состоит в том, чтобы уврачевать раны первородного греха и обрести истинное знание Бога и на основе этого знания любить Его, подражать Ему и, насколько возможно, стать подобным Ему, стяжав истинную добродетель, которая в соединении с небесной благодатью веры являет собой высшее совершенство»¹.

Речь здесь вовсе не идет об отказе Милтона от питавшей все его творчество античной культуры, но о должном приоритете ценностей. Античная мудрость может быть полезной лишь тем, кто, зная истинного Бога, понимают, как ее использовать, не делая из нее кумира. И она уж никак не может быть средством для достижения царской власти и славы, что и предлагает Христу Сатана. Принять ее на таких условиях Иисус, чье царство не от мира сего, не может и не должен.

¹ *Milton, John. The Complete Poetry and Selected Prose. N. Y., 1950. P. 664.*

В противовес милтоновскому Иисусу Великий инквизитор, «исправляя» подвиг Христа, как раз и стремится создать царство «от мира сего». При этом инквизитор открывает Иисусу, что он уже давно не с Ним, а с Его искусителем Сатаной: «Ровно восемь веков назад как мы взяли от него то, что Ты с негодованием отверг, тот последний дар, который он предлагал Тебе, показав все царства земные: мы взяли от него Рим и меч Кесаря и объявили лишь себя царями земными, царями едиными, хотя и доньше не успели еще привести наше дело к последнему окончанию».

Казалось бы, старец говорит о претензиях римско-католической церкви на всемирное господство. Однако смысл искушения инквизитора и на этот раз шире и глубже, что прекрасно сразу же понял Алеша, сказавший брату, что это не весь Рим, а лишь «худшее из католичества, инквизиторы, иезуиты».

В рассказе инквизитора о его земном царстве снова и с еще большей ясностью возникает звериный оскал тоталитарной власти, тот «беспорный общий и согласный муравейник», где люди, подавив в себе высшее духовное начало свободы, окончательно превратятся в послушных скотов, «станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке... Ибо кому же владеть людьми, как не тем, которые владеют их совестью и в чьих руках хлебы их. Мы и взяли меч Кесаря, а взяв его, конечно, отвергли Тебя и пошли за ним».

В этом сатанинском царстве «от мира сего» все будут счастливы под угрозой меча, кроме немногих избранных, управляющих остальными. Они-то и возьмут на себя «проклятие познания добра и зла». Все же остальные «тихо угаснут во имя Твое и за гробом обрящут лишь смерть... Ибо если б было что на том свете, то уж, конечно, не для таких, как они».

Как видим, хваленая любовь инквизитора к людям, ради которой он и хочет построить свое царство, на деле оборачивается полным презрением и абсолютным попранием всего, что поднимает человека над обычным насекомым, трудолюбивым и послушным муравьем. В этом муравейнике господствует новая, не имеющая ничего общего с библейскими заповедями нравственность, и люди, не зная добра и зла, по приказу свыше плачут и смеются, работают и отдыхают, а в награду за хорошее поведение получают жен и любовниц.

Здесь контраст Христа и инквизитора обозначен особенно явно. (Вспомним, что Милтон в «Потерянном рае» постоянно противопоставляет Мессию и Сатану.) Любовь Христа обращена к индивидуальному человеку; она возвышает его, отрывая от грубой материальной стихии, освещая всю его жизнь и приобщая его к Царству Небесному. Оборачивающаяся холодным презрением, любовь инквизитора за поставленной целью достигнуть счастья насилем не видит конкретного человека, принижая его и полностью погружая его в стихию грубой материи. Царство Небесное, где торжествует свобода духа, противопоставлено здесь земному царству инквизитора, где бал правит насилие и произвол.

Вместе с тем сам образ «общего и согласного муравейника», где все будут насильно счастливы, венчающий придуманную инквизитором реформу подвига Христа, совершенно очевидно притчеобразен и может иметь много смыслов. Двадцатый век наглядно открыл его тоталитарную модель в нескольких разновидностях, но, как прочтут его люди конца XXI века, мы не знаем. Быть может, тогда апокалиптическая фигура блудницы, сидящей на звере и держащей в своих руках тайну, о которой упоминает инквизитор, откроет свои новые, пока еще неизвестные черты, хотя и очень не хотелось бы в это верить.

Итак, без свободы человек не может остаться человеком. Эта мысль в равной мере близка и Милтону и Достоевскому, хотя они по-разному раскрывают ее. Милтон, детально развивший ее в «Потерянном рае», здесь повернул ее в новом ракурсе, рассказав о подвиге Христа, Чья воля совпадает с волей Бога Отца. Но если перевести сюжет «Возвращенного рая» из легендарно-библейского в конкретно-исторический план, как это и делали современники поэта, проецировавшие библейские события в современность и соотносившие их с самими собой, то перед нами окажется утопия, ибо воля Бога и воля человека совпадает лишь в редких случаях, как у Христа или святых, а для всех остальных это, скорее, идеал, который надо искать и к которому нужно стремиться. Достоевский же в речах инквизитора об «исправлении» подвига Христа свободу отверг, создав одну из самых ярких в истории литературы антиутопий, которая и сегодня звучит так же актуально, как и в конце XIX века.

Однако антиутопией муравейника смысл «Легенды», конечно же, не исчерпывается, поскольку инквизитору тут противостоит Христос, как Он противостоит Сатане в «Возвращенном рае», и это противостояние движет сюжет обоих произведений.

Сатана «Возвращенного рая» сильно отличается от своего предшественника из «Потерянного рая». В нем нет ни былого титанизма, ни яркого и демагогического красноречия. Он фигура гораздо более мелкая, персонаж не космического, а скорее земного масштаба, с самого начала сомневающийся в своей победе и боящийся потерпеть поражение. В сравнении с «Потерянным раем» изменился и облик победоносного и жертвенного Мессии. Упомянутые выше антитринитарные воззрения Милтона, ощутимые уже в первой эпопее, здесь еще

более очевидны. Поэт изобразил Христа не столько как Бого-человека, сколько как идеального человека, образец смирения и послушания. Впрочем, известный повод для этого дал и сам евангельский рассказ, где Сатана искушает Христа именно в Его человеческой ипостаси, ибо Бог искушаем не бывает. Как бы там ни было, подобный портрет Христа парадоксальным образом соответствовал настроениям юного Достоевского, который тогда под влиянием Белинского на время утратил веру в Христа как Богочеловека, сохранив преклонение перед Ним как высшим воплощением добра¹.

По мере развития сюжета «Возвращенного рая» оба главных действующих лица переходят от незнания и сомнения к знанию и уверенности. Сатана, сомневавшийся в мессианском достоинстве Христа, в конце концов убеждается в Его Богосыновстве и, потерпев поражение, исчезает со сцены, хоты бы и «до времени». Однако и Сам Иисус у Милтона тоже сомневается или, по крайней мере, не до конца уверен в Своем избранничестве. У Христа в эпосе нет всеведения, и Он не помнит о Своей славе до воплощения. Богородица рассказывает Ему о Его чудесном рождении и призвании. На берегу Иордана Иоанн Креститель узнает Его. А затем раздастся небесный глас, и Иисус понимает:

Приспел
Урочный час... чтобы отречь
Себя от безызвестности, начать
Достойно власти, данной Мне с Небес,
Деянья и свершенья.

¹ Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 40.

Но только на вершине храма в Иерусалиме эта вера становится истинным знанием и полной уверенностью. Только теперь Он готов начать подвиг Своего служения и совершить искупительную жертву.

Среди действующих лиц «Легенды» нет Сатаны. Инквизитор только говорит о «страшном и умном Духе, Духе самоуничтожения и небытия», который некогда искушал Христа в пустыне, и эти его слова заставляют нас вспомнить неумоимо в своем титаническом бунтарстве, ненасытной гордыне и злокозненном коварстве Сатану из «Потерянного рая». Но сам инквизитор, в юности бывший в пустыне и питавшийся акридами и кореньями, отверг Христа и пошел вслед за Сатаной и стал проповедником его взглядов. И тут связь девяностолетнего старца, у которого блестят огненные искорки в глазах, с милтоновским персонажем очевидна.

Замысел инквизитора «исправить» подвиг Христа, чисто сатанинский по своей грандиозности и пафосу отрицания, сделал бы честь милтоновскому герою. Вполне в его духе и демагогическая риторика инквизитора, прикрывающегося показной любовью к людям, а на самом деле в глубине души их презирающего. В духе милтоновского персонажа и гордыня инквизитора, берущего на себя «проклятие добра и зла». В том же духе и бунтарский богоборческий вызов старца, его дерзкие слова, обращенные ко Христу: «Суди нас, если можешь и смеешь».

Но есть здесь и важное отличие. Черты милтоновского Сатаны в облике инквизитора поданы сквозь призму бунта байронического героя. Отсюда и гордое одиночество старца, который принадлежит к числу немногих избранных, знающих горькую, убийственную правду и хранящих тайну. («Ибо лишь мы, мы, хранящие тайну, только мы будем несчастны», – говорит инквизитор.) Отсюда и его атеизм, немислимый в по-

эмах Милтона, и его желание построить путем лжи и насилия безбожное царство «от мира сего» во имя Того, в Кого он сам не верит. Отсюда и трагизм этого образа, о котором говорит Иван и которого нет у милтоновского персонажа.

Кроме того, в зловещем облике инквизитора угадываются также и черты революционера-профессионала, наподобие Рахметова. Отсюда характерный для такого типа людей аскетизм инквизитора – человек, живший в пустыне и питавшийся акридами и кореньями, вполне мог бы спать и на гвоздях. Отсюда его максимализм и жесткая бескомпромиссность. Отсюда его фанатичная преданность идее, абсолютная вера в то, что он обладает монополией на истину. Отсюда совершенно явная сублимация его пламенной энергии, замена религиозных идеалов чисто светскими, земными, в которые он верит так же истово, как он некогда верил Христу. Отсюда, наконец, его революционное стремление до основания разрушить старое, устоявшееся и создать новое и небывалое во имя ложно понятого им счастья людей, то самое новое общество, где будут торжествовать новые понятия добра и зла и новая нравственность.

Христос «Легенды» очень мало похож на Иисуса из «Возвращенного рая» или Мессию из первой эпопеи. К моменту создания «Братьев Карамазовых» Достоевский уже давно вышел из-под влияния Белинского и петрашевцев и принял учение православной церкви об Иисусе Христе как Богочеловеке. Еще в заметках к «Бесам» Достоевский писал: «Христос и приходил за тем, чтобы человечество узнало, что природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске в самом деле и во плоти, а не только в одной мечте и идеале. Последователи Христа, обоготворившие эту просиявшую плоть, засвидетельствовали в жесточайших муках, какое счастье носить в

себе эту плоть, подражать совершенству этого образа и верить в него во плоти»¹.

Однако христологические взгляды писателя остаются в подтексте «Легенды», и Сам Христос не произносит ни единого слова. Но молчание Его настолько значимо, что именно оно движет логику всей речи инквизитора, постоянно обращающегося к Иисусу, задающему Ему вопросы и угадывающему ответы на них. В своей книге «Великий инквизитор» А. Мацейна так объясняет молчание Христа. Иисус говорил в момент Своего земного служения в Палестине и будет снова говорить в момент Своего Второго Пришествия, а в отрезок между этими этапами Он молча, физически незримо, но вполне реально действует в истории. «Христос в легенде молчит не потому, что Ему нечего сказать, и не потому, что Он все, как замечает Ему инквизитор, возложил на папу, Он молчит потому, что Он не в Палестине, и потому, что еще не конец света. Он здесь, в самом ходе истории. Молчащий Христос легенды есть незримый Бог истории», – утверждает исследователь².

Думается, что в молчании Иисуса есть и еще один аспект, столь близкий русской трактовке Христа в литературе. Бог есть любовь, и Христос легенды как раз и олицетворяет Собой эту кроткую, всепрощающую и всепобеждающую любовь, которая «долготерпит, милосердствует... не ищет своего... все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит», любовью, которой и не нужны слова, ибо она «никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут и знание упразднится» (1 Кор. 13: 4–8). Именно в силу такой любви в конце легенды Иисус в ответ на всю искусную риторику инквизитора «молча приближается к старику и тихо це-

¹ Достоевский Ф.М. Записные тетради. М., 1935. С. 155.

² Мацейна А. Указ. соч. С. 354.

лует его в его бескровные девяностолетние уста». После этого поцелуя инквизитор, все время хотевший сжечь Христа на костре, неожиданно отпускает Его из темницы, говоря Ему: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!» И хотя старик остается при своих убеждениях, «поцелуй горит на его сердце». В свете такого финала слова Алеши о том, что поэма Ивана – хвала Иисусу, а не хула, оказываются не так уж далеки от истины.

Итак, оба писателя, и Милтон, и Достоевский, оправдывая «пути Творца перед тварью», строят сложную систему взаимоотношений и борьбы добра и зла. Милтон в духе религиозных исканий своего века, осмыслившего события сквозь призму библейских сюжетов, открывает взору читателя грандиозную панораму истории человечества, где грехопадение и изгнание из рая уравниваются первым подвигом Христа, подготовившим Его крестную жертву и возможность людского возвращения в рай. Достоевский же переводит конфликт из библейско-исторического в экзистенциальный план, противопоставляя инквизитору Христа, а в рамках всего романа Ивану – Алешу и старца Зосиму. У обоих писателей зло хотя и сильно, но не всемогуще и в конечном счете побеждается добром. Выражаясь словами Н.А. Бердяева, это тот путь, на котором раскрывается смысл жизни и конечная цель ее, а абсолютная истина ставится выше счастья и обретается хлеб небесный¹. И тут между Милтоном и Достоевским нет никаких разногласий.

¹ Бердяев Н.А. Цит. соч. С. 253.



«ВИДИМАЯ ТЬМА»
(Булгаков и Милтон)

О романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» сейчас уже написано очень много. Исследователи весьма подробно разобрали и самые разные источники, которыми писатель пользовался, работая над своей последней книгой. Среди этих источников поэзия Милтона обычно не упоминается. Хочется, однако, заметить, что Булгаков, родившийся в интеллигентной профессорской семье и получивший хорошее дореволюционное образование, скорее всего, читал Милтона в детстве или юности. (Милтон, наряду с Данте, Шекспиром и Гете входил тогда в обязательный список крупнейших западноевропейских поэтов, которых должен был знать всякий интересующийся литературой.) Возможно, сочиняя свой «закатный» роман, Булгаков специально и не раздумывал над произведениями английского поэта. Но в памяти они вполне могли остаться. Поэзия Милтона могла быть воспринята русским писателем и опосредованно, через ее романтическое толкова-

ние, как в России, так и на Западе. Во всяком случае, параллели между «Мастером и Маргаритой» и эпопеями Милтона, на наш взгляд, есть, и над ними интересно поразмыслить.

Дело не только в Воланде, булгаковском варианте Сатаны, хотя начать лучше всего с него. В «Мастере и Маргарите» сходство Воланда с Мефистофелем Гёте сразу же бросается в глаза – его намеренно подчеркивает сам автор. Эпиграфом к роману Булгаков взял, по-видимому, им самим переведенные строки из «Фауста»:

...так кто ж ты, наконец?
– Я – часть той силы,
что вечно хочет
зла и вечно совершает благо.

Л.М. Яновская в монографии «Творческий путь Михаила Булгакова» прекрасно показала, как Булгаков специально высвечивает это сходство во внешнем облике Воланда и в его репликах, обыгрывая еще и сходство с музыкальными и изобразительными образами, восходящими к Гёте, – Мефистофелем из оперы Гуно и скульптурой М.М. Антокольского. Вместе с тем исследовательница совершенно справедливо полагает, что «образы Мефистофеля Иоганна Вольфганга Гёте, Мефистофеля Шарля Гуно, Мефистофеля Шаляпина, Мефистофеля Антокольского играют в романе служебную роль: они проступают как бы ликами, в которых Воланд уже являлся искусству; мгновениями его существования в прошлом; свидетельствами свиданий с ним. Свидетельствами, впрочем, несовершенными и, в интерпретации Булгакова, неточными. Ибо фактически ни на кого из своих литературных предшественников булгаковский Воланд не похож»¹.

¹ Яновская Л.М. Творческий путь Булгакова. М., 1983. С. 277.

Иными словами, между всеми этими Мефистофелями и Воландом существует некая диалектика притяжения-отталкивания: из старого и знакомого Булгаков творит новое и собственное. Если вернуться к эпиграфу, то действительно Воланд в романе «совершает благо». Он спасает сожженный Мастером роман о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри и помогает влюбленным героям соединиться. Но эти его действия имеют совсем иную мотивировку, чем действия Мефистофеля Гёте. В «Фаусте» Мефистофель изображен как дух отрицания, дух скепсиса, который не дает управляемому Богом миру впасть в спячку, движет его вперед, а потому в конечном счете становится помощником, «соратником» не только постоянно стремящегося вверх, к свету Фауста, но и самого гётевского Бога, понятого как принцип абсолютно-го добра. Соответственно, зло Мефистофеля относительно и причастно добру.

Подобной диалектики добра и зла в «Мастере и Маргарите» нет. У Булгакова свой собственный, присущий только ему взгляд на мир. Добро и зло – категории очень важные для автора романа, но в его интерпретации они сильно отличаются, как от традиционного толкования Нового Завета, так и от Гёте. Речь об этом пойдет ниже. Сейчас же нужно отметить, что в подвластном ему ночном, темном мире Воланд – полновластный хозяин, сам решающий, кого и как казнить и миловать, хотя он и способен оценить бескорыстную преданность творчеству и настоящую любовь там, где он правит бал. В своей загадочной inferнальности и нераздельном могуществе, в своей абсолютной и по-своему тиранической власти Воланд напоминает Сатану Милтона, хотя и тут тоже действует знакомая уже диалектика отталкивания-притяжения. Выражаясь чуждым Булгакову языком современного ли-

тературоведения, писатель намеренно или, может быть, неосознанно обыгрывает дискурс Милтона так же, как он обыграл дискурс Гёте.

В одной из последних глав романа Левий Матвей, враждебно настроенный по отношению к Воланду, именует его «духом зла и повелителем теней». Воланд называет слова бывшего сборщика податей нелепицей: «Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также зла. Но будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» Но «софистический», по мнению Левия Матвея, ответ Воланда оставляет открытым вопрос, что же такое зло, духом которого он является, и кто такие подвластные ему тени.

Вспомним, что Сатана Милтона был полновластным хозяином ада, где царствовало зло, порвавшее с добром, а подвластными ему существами были падшие ангелы, к которым со временем должны были присоединиться души грешников, ставших тенями. Возьмем на себя смелость предположить, что в «Мастере и Маргарите» ад, владыкой которого является Воланд, посюсторонен. Это весь подлунный мир, но прежде всего Москва, которую мессир со своей странной фантастической свитой посетил жарким весенним днем.

Булгакову благодаря кругу знакомств его юности, куда входили киевские богословы, скорее всего, было хорошо известно учение о зле как о несовершенном, ложном бытии вследствие удаления его от первоисточника блага – Бога. Оно было сформулировано Блаженным Августином в полемике с манихеями еще в ранних его сочинениях. А затем его развили западные схоласты, в том числе Фома Аквинский, учивший, что зло не есть бытие, а только отсутствие положительного,

долженствующего быть. На наш взгляд, это учение своеобразным образом преломилось в «Мастере и Маргарите». В романе сталинская Москва, с ее Большим террором, намеки на который рассыпаны по всему тексту¹, и «безбожными пятилетками», чьей целью было уничтожить религию в СССР, и есть такое недолжное, абсурдное бытие, удаленное от первоисточника блага – Бога.

В самом начале книги невесть откуда взявшийся Воланд, подслушав рассуждения Берлиоза, объяснявшего Ивану Бездомному, что «Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете и что все рассказы о Нем – простые выдумки, самый обыкновенный миф», неожиданно задает вопрос:

«– Если я не ослышался, вы изволите говорить, что Иисуса не было на свете?..»

– Нет, вы не ослышались, – учтиво ответил Берлиоз, – именно это я и говорил.

– Ах, как интересно! – воскликнул иностранец.

«А какого черта ему надо?» – подумал Бездомный и нахмурился.

– А вы соглашались с вашим собеседником? – осведомился неизвестный, повернувшись вправо к Бездомному.

– На все сто! – подтвердил тот, любя выражаться вычурно и фигурально.

– Изумительно! – воскликнул непрощенный собеседник и, почему-то воровски оглянувшись и приглушив свой низкий голос, сказал: – Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в Бога? – Он сделал испуганные глаза и прибавил: – Клянусь, я никому не скажу.

¹ См. об этом: Чудакова М.О. Комментарий к «московской» части романа // Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита. СПб., 2002.

– Да, мы не верим в Бога, – чуть улыбнувшись испугу интуриста, ответил Берлиоз, – но об этом можно говорить совершенно свободно.

Иностранец откинулся на спинку скамейки и спросил, даже привизгнув от любопытства:

– Вы – атеисты?!

– Да, мы – атеисты, – улыбаясь, ответил Берлиоз, а Бездомный подумал, рассердившись: «Вот прицепился, заграничный гусь!»

– Ох, какая прелесть! – вскричал удивленный иностранец и завертел головой, глядя то на одного, то на другого литератора.

– В нашей стране атеизм никого не удивляет, – дипломатически вежливо сказал Берлиоз, – большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге...»

В стране, где большинство населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге, нет и не может быть духовного света. В абсурдном, сатирическом мире сталинской Москвы царит «видимая тьма» (милтоновский образ ада – darkness visible) и материальные интересы целиком подчинили и заменили собой духовные. Само существование людей в этой «видимой тьме» подобно, наверное, с детства знакомому Булгакову древнебиблейскому представлению о преисподней, огромной зияющей яме, шеолу, где души умерших, как праведников, так и грешников, ведут призрачное существование, не помня о Боге и не молясь Ему. (Учение о том, что Бог разрушит врата шеола и освободит праведников, возникло лишь незадолго до Рождества Христова.)

Многочисленные персонажи московской части «Мастера и Маргариты» очень часто поминают черта, но имя Бога они не произносят или же употребляют его как божбу, из

суеверия. Но и в черта они тоже не верят, надеясь лишь на самих себя. И эту «самость» и карает посетивший свою вотчину дьявол.

«Люди как люди, – говорит, присмотревшись к москвичам, мессир. – Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем напоминают прежних... квартирный вопрос только их испортил».

Квартирный вопрос – это особая напасть советской, сталинской Москвы. Что же касается милосердия, то оно знакомо и язычникам, не знающим Бога, и, как потом выяснится, оно вообще не по «ведомству» Воланда. А вот любовь к деньгам, корысть, стяжательство и другие сугубо материалистические интересы он разоблачает в подвластном ему царстве на протяжении всей книги, показывая ту самую неистинность, ложность их самостоятельного, отрешенного от блага бытия. И здесь Воланд выступает в знакомой по библейской «Книге Иова» роли Сатаны – судебного обвинителя, следящего за порядком на земле.

Образ Москвы как преисподней подспудно возникает уже на первой странице романа, где описано небывалое для весенней поры пекло, когда солнце, «раскалив Москву, в сухом тумане валится за Садовое кольцо». Само же слово «ад» звучит позже в главе «Было дело в Грибоедове». Здесь оно как нельзя кстати, ибо МАССОЛИТ, расположенный в «Доме Грибоедова», вопреки своим претензиям собрать вместе «инженеров человеческих душ», и есть самый центр московской антидуховности, где ложность бытия явлена во всей ее сатирической полноте. Тут все перевернуто с ног на голову, и талант определя-

ется наличием удостоверения, которое спрашивает «бледная и скучающая гражданка в белых носочках», а так называемые писатели одержимы лишь одним «обыкновенным желанием жить по-человечески», всюду стремясь получить и использовать отпущенные им привилегии.

«И ровно в полночь... что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: «Аллилуйя!» Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавилось свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда.

Заплясал Глухарев с поэтессой Тamarой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жуколов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках. Плясали свои и приглашенные гости, московские и приезжие...

Оплывая потом, официанты несли над головами кружки с пивом, хрипло и с ненавистью кричали: «Виноват, гражданин!» Где-то в рупоре голос командовал: «Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!!» Тонкий голос уже не пел, а завывал: «Аллилуйя!» Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад».

Эти танцы в сниженном, пародийном виде как бы предвосхищают бал у Сатаны. Они начинаются ровно в полночь с отчаянного мужского крика «Аллилуйя!», то есть возгласа, означающего по-еврейски «хвалите Бога» и употребляюще-

гося в церковных песнопениях. Здесь этот возглас снижен, превращен в завывание и, как в черной мессе, перевернут. Люди же, которые, словно сорвавшись с цепи, самозабвенно пляшут под звуки джаза, лишены духовного бытия и напоминают кукол, марионеток и потому в чем-то подобны теням, которые появятся потом на балу у Воланда. По сути дела, такими тенями, фигурками, как бы лишенными третьего измерения, оказываются почти все обитатели булгаковской Москвы. Каждый из них имеет свою, порой яркую сатирическую индивидуальность, но все вместе они в то же время подобны марионеткам из карнавального представления. Карнавальное и гротескно-сатирическое нераздельно смешаны в них, и потому читатель не сочувствует им, а лишь смеется над нелепыми трудностями, в которые они попадают, и даже над их мнимыми или реальными несчастьями. Так, кстати говоря, происходит и в смутившей некоторых критиков сцене с профессором Кузьминым, который на первый взгляд всего лишь честно делает свое дело. Но Кузьмин – врач, который полностью убежден в силах медицины, совершенно не понимая того, что «перерезать волосок» человеческой жизни может только Тот, Кто «его подвесил».

Исключением, пожалуй, является лишь одна сцена на балу у Воланда, когда читатель может содрогнуться вместе с Маргаритой: Мессир увидел лежащую на блюде голову Берлиоза:

«– Михаил Александрович, – негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. Все сбилось, не правда ли? – продолжал Воланд, глядя в глаза головы, – голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живу я в вашей квартире. Это факт. А факт – самая упрямая в мире вещь. Но теперь нас

интересует дальнейшее, а не этот уже совершившийся факт. Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет пить из чаши, в которую вы превращаетесь, за бытие».

Ex nihil nihil est. Не верующий ни во что, Берлиоз и превращается в ничто. Впрочем, так ли уж жестоко наказание Воланда? Ведь уйти в небытие, отрешившись от мучительного круговорота бытия, мечтают многие буддисты. Да и само это небытие Берлиоза не есть ли низшая форма покоя, к которому так стремится Мастер?

Попав в сталинскую Москву, свита Воланда – Коровьев–Фагот, Кот Бегемот, Азazelло и красавица Гелла со шрамом на шее, – все быстро привыкают к новой обстановке, в которой они чувствуют себя как дома. Да они и на самом деле дома и могут развлекаться, как хотят. Именно так в «Потерянном рае» и поступили адаптировавшиеся в преисподней адские полки. Каждый падший дух там следовал «куда / Наклонности влекут»:

Одни
Среди равнин, другие в вышине,
Летают, соревнуясь меж собой,
И в беге спорят, как во времена
Пифийских игр и Олимпийских...
Иные Духи, как Тифон, взъярясь,

Раскачивают горы, скалы в прах
Крушат и мчатся, вихри оседлав;
И Аду тяжело дикую гоньбу
Снести...

(Перевод А. А. Штейнберга)

Развлечения воландовской свиты далеки от эпических забав падших ангелов в «Потерянном рае» и больше соответствуют месту и времени московской части романа. С помощью разного рода дьявольских фокусов и превращений они издеваются над москвичами, обличая ничтожность их низменных интересов. Чего стоит хотя бы сеанс черной магии в варьете, когда веселая компания превращает колоду карт в червонцы, посылает из-под купола денежный дождь (деньги эти потом станут бумажками), отрывает и ставит на место голову слишком болтливому конферансье и открывает дамский магазин, наряды которого после спектакля растворяются в воздухе. Подобных этому озорных выходов на страницах романа много, и по большей части они служат той же цели, что и сеанс черной магии. Во всех этих эпизодах фантастика прорастает в московский быт и преобразует его, высвечивая его гротескную абсурдность.

Как и у Сатаны в «Потерянном рае», у Воланда тоже есть волшебный дворец. В поэме Милтона это возникшее, подобно пару из земли, громадное здание, похожее на храм с дорическими колоннами и золотым архитравом:

Широкие врата,
Две бронзовые створы распахнув,
Открыли взорам внутренний простор.
Созвездья лампионов, гроздь люстр,

Где горные горят смола и масло,
 Посредством чар под куполом парят,
 Сияя, как небесные тела.

Дворец Воюанда, тоже возникший «посредством чар» в квартире № 50 в доме на Садовой улице, имеет свои колонны, залы и люстры, тропический лес с красногрудыми зеленохвостыми попугаями, стены из разноцветных роз и махровых японских камелий, бассейны и фонтаны. Но убранство этого дворца, описанное не без влияния новеллы Гофмана «Золотой горшок»¹, дальше от античных моделей Милтона и ближе к современности, к месту и времени действия московской части романа. В самой роскоши бала Воюанда есть и что-то слегка чрезмерное, немного безвкусное, нэпманское и потому иронически сниженное, отрешенное, что было бы невозможно у Милтона.

И наконец, и у Милтона, и у Булгакова есть торжественное шествие, своеобразный парад обитателей ада. Только в «Потерянном рае» это падшие ангелы, носящие имена языческих богов, чей список стилизован в духе эпического перечисления кораблей в «Илиаде» Гомера:

Поведай, Муза, эти имена:
 Кто первым, кто последним, пробудясь,
 Восстал из топи, на призывный клич?
 Как, сообразно рангам, шли к Вождю,
 Пока войска держались вдалеке?

Участники шествия на балу у Воюанда – люди, или тени, когда-то бывшие людьми и теперь восставшие из праха на

¹ *Галинская ИЛ.* Загадки известных книг. М., 1986. С. 89.

одну ночь веселья в году. То, что у Милтона поражает эпическим размахом, у Булгакова комически снижено, превращено в «одну громадную лепешку»:

«Ни Гай Кесарь Калигула, ни Мессалина уже не заинтересовали Маргариту, как не заинтересовали ни один из королей, герцогов, кавалеров, самоубийц, отравительниц, висельников и сводников, тюремщиков и шулеров, палачей, доносчиков, изменников, безумцев, сыщиков, растлителей. Все их имена спутались в голове, лица слепились в одну громадную лепешку, и только одно мучительно сидело в памяти лицо, окаймленное действительно огненной бородой, лицо Малюты Скуратова».

Как и жители сталинской Москвы, эти гости Воланда тоже двумерны и похожи на марионеток. Но они и есть тени в истинном смысле этого слова. Соответственно, границы потустороннего и посюстороннего размыты, и оба плана повествования смешаны, слиты в едином фантастическом измерении. Ад царит и здесь и там.

В этой «видимой тьме» трехмерными, лишенными гротескных черт, «настоящими» людьми являются лишь главные герои, Мастер и Маргарита. Из числа окружающих Мастера выделяет абсолютная цельность натуры и беззаветная преданность своему делу – творчеству. Свойственные всем остальным приспособленчество и поглощенность материальными интересами совершенно чужды Мастеру, и потому он так одинок и незащищен в булгаковской Москве. Бездуховные завсегдатаи Дома Грибоедова отринули его, насмеявшись над ним. Да и как в разгар «безбожных пятилеток» они могли принять его роман о Понтии Пилате, где доминируют духовные проблемы бытия? Заправляющие общественным мнением критики типа Латунского и Аримана и «литерато-

ра» Мстислава Лавровича¹ разгромили роман в статьях с характерными для того времени названиями «Враг под крылом редактора» или «Воинствующий старообрядец», предложив «ударить по пилатчине». Все это имело роковые последствия для Мастера. Он остался без средств к жизни, поддался страху (за такими статьями в те годы обычно следовал арест), и у него началась душевная болезнь. Даже любовь не спасла его в этот момент, и он сжег рукопись романа. А затем, по видимому, действительно последовал арест по доносу польстившегося на подвальчик героя Алоизия Могарыча и помещение в лечебницу для душевнобольных. В живущей сугубо земными интересами булгаковской Москве Мастеру и в самом деле нет места. (Недаром же в одном из черновых вариантов романа в очистительном огне должны были сгореть не только квартира на Садовой, подвальчик Мастера, Торгсин и Грибоедов, но и вся Москва целиком.)

Маргариту же среди окружающих выделяет беззаветная преданность чувству, ставшему единственным смыслом ее жизни. И.Л. Галинская увидела в героине воплощение вечной женственности, восходящей к Сковороде и В. Соловьеву². Вспомним также, что в «Фаусте» Гёте воплощением вечной женственности в конце трагедии становится Гретхен, ведущая Фауста в царство света. Нам, однако, представляется, что бул-

¹ Как указали исследователи, прототипами этих персонажей были люди, проработавшие Булгакова в печати двадцатых – тридцатых годов. Латунский – это якобы одновременно председатель Главреперткома О.С. Литовский и критик А.Р. Орлинский, а Мстислав Лаврович – драматург Всеволод Вишневский. Кто помнит сейчас имена Литовского и Орлинского, да и пьесы Вишневого давно уже невозможно ни читать, ни смотреть в театре. Но как второстепенные, шаржированные персонажи «Мастера и Маргариты» они живут и будут жить. Ариман же – и вообще зороастрийский злой дух, фигура явно собирательная. О прототипах этих персонажей см.: *Соколов Б. Михаил Булгаков. М., 1991. С. 55.*

² *Галинская И.Л. Загадки известных книг. С. 85.*

гаковская Маргарита, скорее, воплощает женственность земную, сочетающую в себе чувственность, милосердие и самоотверженную любовь. И в этом смысле она больше напоминает прародительницу рода человеческого Еву, и в том числе Еву Милтона. Но еще сильнее дантовскую Франческу, любовь которой сильнее смерти. Но если Франческа и Паоло существуют как одно целое и в аду, где «этих двух... вместе вьет / И так легко уносит буря», то Мастер и Маргарита разлучены в «видимой тьме» московской жизни. Как и героев Данте, их навсегда соединит смерть.

Всемогущий в подлунном мире Воланд, который, подобно заправскому сатирику, вскрывает гротескную абсурдность московского бытия, говорит, что он чужд милосердия (не по его «ведомству»). Зато он явно наделен эстетическим чутьем и способен оценить подлинное творчество и подлинную любовь – черты, далекие от характера Сатаны у Милтона, но близкие его литературным трансформациям в XIX веке. Потому Воланд широким жестом благодетеля спасает сгоревшую рукопись Мастера и помогает влюбленным найти друг друга. Но ведь Маргарита – немного ведьма, да и Мастер в свою очередь не просит помощи у Бога, но лишь жалеет, что не встретился с Сатаной, которого он сразу узнал по рассказу Ивана Бездомного. Со временем такая встреча состоялась, и награда из рук Воланда оказалась вполне естественной.

Параллели с Милтоном ощутимы и в так называемой античной, или древней, а точнее сказать, иудейской, или новозаветной, части романа. Это вполне закономерно, ибо эта новозаветная часть не является некой вставной новеллой, а развивает темы, намеченные в московской части. Как справедливо заметила М.О. Чудакова, по мере редактуры «роман Мастера приобрел черты некоего пратекста, изначально суще-

ствовавшего и лишь выведенного из тьмы забвения в светлое поле современного сознания гением художника. Самой позицией читатель принуждался поверить, что и создатель Мастера, автор «другого» романа, вместившего этот, с тою же силой провидения и верностью всех деталей постигал современную ему жизнь и ее перспективу. Само творчество представляло как процесс безусловного постижения истинного облика действительности»¹.

Во всяком случае, та же самая тьма покрывает Ершалаим, что и Москву, – в обеих столицах правит беспощадная тоталитарная власть. Но то, что в Москве осмыслялось сквозь призму фантастического гротеска, в Ершалаиме показано прямо, безо всяких иносказаний. Понтий Пилат, правитель Ершалаима, – жестокий тиран, внушающий панический ужас своим подчиненным. (Если в романе и имеются какие-то аллюзии на Сталина, то их нужно искать здесь, в облике Пилата.) В Иудее действует отлично сработавшаяся тайная полиция во главе с блестящим знатоком своего дела Афранием, и есть свои осведомители и провокаторы (Иуда). Словом, тот же ад, только, быть может, более мрачный и беспощадный. Более того. Выражаясь словами В.Я. Лакшина, «следя за поединком Понтия Пилата с бродягой-философом Иешуа Га-Ноцри, а потом становясь свидетелями его ужасной казни, мы оказываемся в кругу тех же проблем добра и зла, бессилия и могущества человеческой воли, какие занимали автора в рассказе о московских похождениях Воланда»².

Однако основная параллель с Милтоном реализует себя в образе главного героя этой части, Иешуа Га-Ноцри. Бул-

¹ Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 449.

² Лакшин В.Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6. С. 296.

гаков, вероятно, специально употребил этот арамейский вариант имени Иисуса, чтобы противопоставить своего героя евангельскому Христу из Назарета, ибо, как и у Милтона, Христос у Булгакова отличен от своего евангельского прототипа.

Мессия (вторая Ипостась в лоне «единосущной и нераздельной» Троицы) в «Потерянном рае» играет явно подчиненную роль рядом с Богом Отцом, а Христос в «Возвращенном рае» не помнит своей славы на небесах и убеждается в своем мессианском призвании лишь в конце поэмы, преодолев искушения в пустыне. Все это нашло теоретическое обоснование в трактате Милтона «Христианская доктрина», где многие усмотрели следы арианской ереси.

Булгаков идет дальше Милтона, который, как и все протестанты, свято почитал слово Священного Писания. Евангельские свидетельства в «Мастере и Маргарите» поставлены под сомнение. Иешуа у Булгакова говорит о Левии Матвее: «Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты Бога ради свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал». И еще: «Эти добрые люди... ничему не учились и все перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывает за мной». Все это, как верно заметил Г.А. Лескис, как бы подтверждает слова Воланда в московской части: «Ровно ничего из того, что написано в Евангелиях, не происходило на самом деле никогда»¹.

¹ Лескис Г.А. Комментарий к «евангельской» части романа // Булгаков Михаил. Мастер и Маргарита. СПб., 2002. С. 478.

В отличие от евангельского Христа, чей род восходит к царю Давиду, удостоверяя Его мессианство, чьих родителей мы знаем, а братья и сестры упомянуты в Евангелиях, Иешуа совершенно одинок. На вопрос Пилата: «Кто ты по крови?» – Иешуа отвечает: «Я точно не знаю... я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец»¹. У Иешуа нет учеников-апостолов, ни двенадцати, ни тем более семидесяти. Его сопровождает только Левий Матвей. Вместе с ним Иешуа входит в Ершалаим пешком, и никто не приветствует его как Мессию. Как и Мастер, Иешуа не только одинок, но и беззащитен и тоже неспособен на компромиссы. Но если Мастер не хочет поступаться свободой подлинного творчества, то Иешуа отстаивает духовную истину.

Отметая хорошо знакомые детали евангельского повествования, Булгаков показывает Иешуа прежде всего как человека, как будто бы ничего не знающего, а может быть, и не подозревающего о своем мессианстве. Иешуа – бродячий философ-проповедник, сродни пророкам, которые уже не появлялись в Иудее около пяти веков и которых евреи так ждали в тот трудный момент их истории. Учение Иешуа, насколько можно судить по главе «Понтий Пилат», в основном касается эсхатологических вопросов. Так, Иешуа утверждает, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины». В этом самом по себе не было ничего нового – так учили еще пророки, например, Иезекииль, рассказавший о видении нового храма, куда вернется слава Бога и где Бог будет пребывать

¹ Слова Иешуа о том, что его отец был родом из Сирии, римской провинции, где говорили на арамейском языке и где жило много евреев (арабов-сирийцев тогда еще не было), Булгаков, как считает А. Зеркалов, якобы взял из Талмуда. Если это так, то в целом Булгаков не разделяет скептически-негативного отношения Талмуда ко Христу. См.: *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова. Энн-Арбор, 1984. С. 82.

вечно (главы 40–48). Иешуа учит также, что «всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть». Вряд ли стоит видеть в этих словах проповедь анархизма, пусть и христианского¹. И здесь Иешуа тоже говорит об апокалипсическом царстве «не от мира сего». О таком царстве еще в VIII веке до н. э. возвестил Исайя, предсказав время, когда «волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (11: 6). В таком царстве действительно не нужна власть кесарей, ни какая-либо иная земная власть. Иное дело, что словам Иешуа легко при желании придать политический смысл, увидев в них «оскорбление величества» кесаря Тиберия. Именно это пугает Пилата и предрекает гибель Иешуа.

Отчетливую связь с Новым Заветом можно разглядеть лишь в столь поразившей Пилата этической стороне рассуждений Иешуа, в его словах о том, что «злых людей нет на свете» и даже «холодный и убежденный палач» Марк Крысобой резко изменился бы, если бы бродячий философ смог «поговорить» с ним. Здесь слышится совершенно явное эхо Нагорной проповеди Христа, отменившего ветхозаветный закон «равномерного воздаяния» – «око за око и зуб за зуб»: «А Я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» (Мф. 5: 44). Но это этика, а не догматика. Никакой связи с учением о том, что Христос и есть долгожданный Мессия, пришедший на землю взять на Себя грехи мира и

¹ См.: *Milne L. M. The Master and Margarita: A Comedy of Victory*, Birmingham, 1977. P. 8.

Своей смертью искупить их, в словах Иешуа нет. Увидеть в нем Богочеловека – крайне трудно.

И тем не менее в поединке всемогущего прокуратора и беззащитного бродячего философа побеждает последний. Поистине «сила Божья в немощи совершается».

Пилат – скептик. Он мыслит скорее конкретными, чем абстрактными категориями. Как и в Евангелиях, прокуратор задает вопрос: «Что есть истина?» (Ин. 18: 38). Но в Евангелиях Христос Сам воплощает истину («Я есмь путь и истина и жизнь» – Ин. 14: 6), которая несет людям свободу («истина сделает вас свободными» – Ин. 8: 32). Поэтому Иисус и не дает ответа прокуратору: Истина стоит перед ним. В романе же Иешуа, отвечая Пилату, в духе своего собеседника от общего переходит к частному:

«Истина, прежде всего, в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти. Ты не только не в силах говорить со мной, но тебе даже трудно глядеть на меня. И сейчас я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает. Ты не можешь даже и думать о чем-нибудь и мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единственное, по-видимому, существо, к которому ты привязан. Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет».

Головная боль действительно проходит, и Пилат признает в Иешуа «великого врача». Но совсем не Мессию. Ощущение иной реальности приходит к Пилату лишь после казни Иешуа, во сне, когда прокуратор обращается к якобы оставшемуся в живых философу со словами благоразумного разбойника: «"Да, ты уж не забудь, помяни меня, сына звездочета", – просил во сне Пилат. И, заручившись во сне кивком идущего рядом с ним нищего из Эн-Сарида, жестокий прокуратор Иудеи от радости плакал и смеялся во сне».

Этот сон оказался возможным благодаря чуду, которое еще при жизни совершил Иешуа. Он внушил ожесточившемуся, ушедшему в себя и «окончательно потерявшему веру в людей» Пилату любовь. Не сдерживаемая более никакими преградами, она прорвалась наружу во сне, когда жестокий прокуратор от радости плакал и смеялся. Правда, страх – «самый тяжкий порок» – живущего в «видимой тьме» и даже во многом олицетворяющего эту тьму игемона оказался сильнее этой любви. Прокуратор предал любовь и не смог спасти Иешуа. Но совесть всю жизнь будет мучить Пилата, и всю жизнь и потом после смерти, в момент полнолуния, когда «его терзает бессонница», он будет испытывать стыд и раскаяние, ненавидеть свое бессмертие и свою неслыханную славу («Помянут меня, – сейчас же помянут и тебя!»).

В романе Булгакова есть и еще одна параллель с Милтоном, еще один милтоновский дискурс. Это мотив полета. Таких полетов в «Мастере и Маргарите» два. Первый из них – это радостный полет Маргариты над весенней землей, знаменующий ее освобождение из плена стеснительного быта и погружение в фантастический мир раскрепощенной свободы («Невидима и свободна!»):

«Маргарита наклонила щетку щетиной вперед, так что хвост ее поднялся кверху, и, очень замедлив ход, пошла к самой земле. И это скольжение, как на воздушных салазках, вниз принесло ей наибольшее наслаждение. Земля поднялась к ней, и в бесформенной до этого черной гуще ее обозначились ее тайны и прелести во время лунной ночи. Земля шла к ней, и Маргариту уже обдавало запахом зеленеющих лесов. Маргарита летела над самыми туманами росистого луга, потом над прудом. Под Маргаритой хором пели лягушки, а где-то вдали, почему-то очень волнуя сердце, шумел поезд».

Такой полет приводит на память полет связавшихся с нечистой силой персонажей Гоголя – кузнеца Вакулы и Хомы Брута.

Иное дело второй полет – последний полет героев на черных конях Апокалипсиса вместе с Воландом и его свитой, чья внешность претерпела столь разительные изменения. Теперь герои летят в космосе, как некогда Сатана у Милтона плыл, «расправив два крыла», сквозь море хаоса:

Безвидный, необъятный океан
Тьмы самобытной, где пространства нет,
Ни ширины, длины и высоты,
Ни времени; где пращурь Природы, –
Ночь и Хаос, – в шуме битв
Немолчных безначалие блюдут
Исконное, сумятицу, нелад...

В обоих случаях, и у Милтона, и у Булгакова, это полет судьбоносный. Сатана, преодолев море хаоса и попав на землю, подвешенную на золотой цепи и подобную «крошечной звезде / В сравнении с Луной», сможет осуществить свои коварные замыслы. Герои же Булгакова, пролетев сквозь космос, найдут вечный покой.

В зауспокойном церковном песнопении, которое Булгаков знал с раннего детства, звучат слова: «Царство небесное, вечный покой». В христианском, и прежде всего православном, понимании эти понятия неразделимы. Вечный покой может наступить лишь в Царстве Небесном, «идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная». Но Булгаков размыкает их, и Мастер получает только покой вне Царства небесного. Обращаясь к Воланду, Левий Матвей говорит:

«– Он прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

– Мне ничего не трудно сделать, – отвечал Воланд, – и тебе это хорошо известно. – Он помолчал и добавил: – А что же вы не берете его к себе, в свет?

– Он не заслужил света, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий».

Почему Мастер не заслужил света и какого рода покой ждет его? По этому поводу высказывались разные предположения. Так Л.М. Яновская считает, что покой, к которому так стремится уставший от жизненных бурь Мастер, подобен сну, как и в знаменитом стихотворении Лермонтова¹:

Я б хотел забытья и заснуть! –
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зелenea
Темный дуб склонялся и шумел.

Но никто не знает, выражаясь словами Гамлета, «какие сны в том смертном сне приснятся, / Когда покров земного чувства снят» (перевод Б.Л. Пастернака).

Нам представляется, что более правы те исследователи, которые пишут об активном покое, дарованном Мастеру. Во-

¹ Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. С. 314.

ланд говорит, что в своем новом приюте Мастер будет при свечах писать гусиным пером и, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде вылепить нового гомункула. Маргарита рисует это пристанище несколько иначе:

«– Слушай беззвучие... слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, – тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он поднимается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не тревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Бережь твой сон буду я».

По сути дела, и Воланд, и Маргарита говорят об одном и том же. В отличие от Фауста и Вагнера, который и создал гомункула, Мастер не ученый, а художник, и реторта для него – это его труд писателя. Тишина же – тишина свободного творчества, а гости, которые будут посещать Мастера, – вероятнее всего, персонажи его книг.

Сам же этот приют не находится в царстве света, но он уже и вне пределов тьмы, или, лучше сказать, на ее границах. Подходя к «вечному дому», герои видят обещанный рассвет, который начинается «тут же, непосредственно после полуночной луны».

Но что это за место? Можно согласиться с теми критиками¹, которые отождествляют его с первым кругом ада из «Бо-

¹ Об этом пишут М.О. Чудакова, Б.В. Соколов и другие исследователи.

жественной комедии» Данте, Лимбом, где, не зная мучений, но и не ведая истинного света, обитают души некрещеных младенцев и добродетельных нехристиан:

Сквозь тьму не плач до слуха доносился,
А только вздох взлетал со всех сторон
И в вековечном воздухе носился.

Он был безбольной скорбью порожден,
Которую казалась объята
Толпа младенцев, и мужей, и жен.

(Ад, IV, 25–30; перевод Л.М. Лозинского)

Но именно здесь Данте приветствуют четыре великих поэта древности: Гомер, Гораций, Овидий и Лукан. Там же и приют Вергилия. Если это так и речь действительно идет о Лимбе и гости героя – это его «собратья по перу», а такое предположение тоже возможно, то компания у Мастера – весьма избранная.

И тем не менее порожденные «безбольной скорбью» вздохи, которые Данте услышал в Лимбе, могут раздаваться и в обители Мастера. Ведь теперь он уже всегда будет писать в абсолютную темноту письменного стола, и никто, кроме Маргариты, никогда не сможет оценить написанное им.

Однако почему же все-таки Мастер не попал в Царство света, куда Данте поднимется из Ада и Чистилища в последней части «Божественной комедии»? М.О. Чудакова предположила, что причиной тому «вечная расплата того, кто стал... искать помощи у сатаны и этим сам связал свою дальнейшую судьбу с дьявольской силой (поэтому, в первую очередь, он и

«не заслужил света»)¹. С этим не поспоришь. Хорошо известно также, что Мастер – фигура во многом автобиографическая, вобравшая в себя множество размышлений Булгакова о себе и своей судьбе. Возможно, что воспитанный с раннего детства в строго православной традиции и потом отошедший от Церкви писатель в трудную пору работы над «закатным» романом не считал себя достойным Царства Небесного и мечтал только о покое. Интересно также подумать и над тем, что в романе свои книги об Иешуа пишут два человека – Мастер и Левий Матвей. Но, в отличие от Мастера, Левий Матвей, хотя якобы, и искаживший образ Иешуа, все же попал в Царство света. Быть может, дело в том, как Мастер и Левий Матвей увидели Иешуа. Если в написанном для евреев Евангелии от Матфея Иисус совершенно определенно является Богочеловеком, Божественным Мессией, пришедшим спасти мир, то у Мастера Иешуа – скорее человекобог. И это тоже могло повлиять на судьбу его создателя Мастера, «угадавшего» так много, но все-таки далеко не все.

Из разговора Воланда с Левием Матвеем может сложиться впечатление, что между Царством света и подлунным миром лежит широкая пропасть и что оба эти «ведомства» живут своей самостоятельной жизнью, сообщаясь друг с другом с помощью вестников. Такие представления о мире не были оригинальными. Они появились очень давно, вскоре после возникновения христианства. Их исповедовали гностики, а потом и родственные им секты катаров и альбигойцев. В основе взглядов гностиков лежал дуализм. Сами же эти взгляды выражались с помощью языка мифов и философских спекуляций, в которых причудливо смешались идеи, заимствованные

¹ Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 382.

из христианства и иудаизма, учения платоников, пифагорейцев, зороастризма и первобытной культуры. Гностики верили в существование двух верховных божеств, бога света и добра, создавшего невидимый мир, и бога тьмы и зла, создателя видимого мира. Согласно другой версии, зло было создано Люцифером, первенцем Бога, а затем Люцифер актом свободной воли сотворил видимый мир и даже человеческое тело, хотя он и не смог наделить его духом жизни. Отсюда два враждебных мира – мир духа и мир плоти.

О связи романа с учением гностиков уже писали, в частности И. Л. Галинская, разобравшая гипотетические аллюзии на альбигойцев в тексте и возможное влияние дуалистических аспектов философии Григория Сковороды¹. Однако вопрос о том, в какой мере дуализм определил собой взгляд писателя на события «Мастера и Маргариты», остается открытым. Действительно ли, выражаясь словами Иова, Бог скрыл Свое лицо, отдав землю «в руки нечестивых», как в сталинской Москве, так и по аналогии в Ершалаиме? Нам кажется, что это не совсем так. Лучи света все-таки прорываются сквозь «видимую тьму» московской жизни. Без них сострадание зрителей Варьете, а тем более Маргариты (и к мальчику, проснувшемуся в доме, где живет критик Латунский, и к Фриде, и потом к Пилату) было бы невозможно. Ведь сострадание – не по «ведомству» Воланда. Невозможна была бы и любовь героев. Невозможно было бы и творчество Мастера, где свет светит, пусть и отраженными лучами. Да и чудо любви жестокого прокуратора Ершалаима и чудо его прощения в конце книги тоже не состоялись бы без этого света. В конце концов, даже и просьба, с которой приходит Левий Матвей,

¹ См.: *Галинская И.Л.* Загадки известных книг.

посланник Иешуа, чтобы о ней ни говорил Воланд, равносильна приказу.

Но в романе есть еще и другой свет – свет вдохновения. (Еще одна, последняя параллель с Милтоном.) О нем писал слепой автор «Потерянного рая», считая его даром неба:

Тем ярче воссияй, Небесный Свет,
Во мне и, силы духа озарив,
Ему – восставь глаза; рассея туман,
Дабы увидел и поведал я
То, что узреть не может смертный взор.

С помощью такого света Булгаков проник сквозь «видимую тьму» Москвы и Ершалаима. Лучами такого света и освещены роман Булгакова и эпопеи Милтона.



«ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ» –
ДИАЛОГ ТРЕХ ПОЭТОВ
(Колридж, Вордсворт, Пушкин)

О связях Пушкина с поэтами, которых часто называют лейкистами (Вордсвортом, Колриджем и Саути), причисляя их к так называемой озерной школе английских романтиков старшего поколения, у нас в последние годы уже не раз писали, и писали интересно и содержательно¹. Однако все названные поэты, и особенно, конечно же, Пушкин, являются художниками столь крупного масштаба, что всегда возможно найти что-то еще не сказанное или не сказанное до конца, определенный поворот темы или угол зрения, который поможет хоть немного приоткрыть новые грани их произведений

¹ См., например; *Сайтанов В.А.* Пушкин и английские поэты озерной школы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1979; *Сайтанов В.А.* Неизвестный цикл Пушкина // Пути в неизвестное. Писатели рассказывают о науке: Сборник очерков. Сб. 19. М., 1986; *Сурат И.З.* Три заметки // Московский пушкинист. М., 1998; *Дьяконова Н.Я.* Пушкин и Вордсворт // Филологические науки. М., 2003; *Жаткин Д.Н., Рябова А.А.* А.С. Пушкин и традиции «озерной школы» английских романтиков // Пушкин на пороге XXI века: провинциальный контекст. Вып. 9. Арзамас, 2007; *Долинин А.А.* Пушкин и Англия: Цикл статей. М., 2007.

в свете несколько иной перспективы. Как представляется автору данных строк, такую перспективу как отправную точку для размышлений может дать сходство жанра нескольких стихотворений этих поэтов, намеренно обыгранное в свое время Колриджем и Вордсвортом в их необычайно интенсивном и плодотворном творческом диалоге, который впоследствии, спустя уже несколько десятилетий заочно продолжил Пушкин.

Интерес Пушкина к творчеству английских романтиков старшего поколения возник уже в зрелую пору, в конце 20-х годов, и с течением времени не только не ослабевал, но становился все сильнее. Чем можно объяснить этот интерес? Ведь согласно еще не так давно господствовавшему в нашем литературоведении представлению, Пушкин в зрелости уже навсегда порвал с романтической традицией своей юности, встав «на путь реализма». Назвать же реалистами поэтов-лейкистов никому никогда не приходило в голову даже в тот период, когда реалистами у нас объявляли почти всех крупных художников, начиная от Чосера и Шекспира и кончая Гёте и Шиллером периода веймарской классики и даже, как это ни парадоксально, Вальтером Скоттом. Увиденный так, это был поистине «реализм без берегов».

Автору данных строк кажется, что Пушкин, как те же Шекспир или Гёте, – слишком крупный и многозначный художник, чтобы его можно было уложить в прокрустово ложе каких-либо «измов». Он совершенно явно не вписывается в привычные классификации и с легкостью ломает стереотипы, годные для других менее значительных писателей.

Действительно, в середине 20-х годов, уже в Михайловском, Пушкин распрощался с тем типом романтического мировосприятия, которое можно назвать байроническим с его одиноким и разочарованным героем, с его, выражаясь слова-

ми самого поэта, «равнодушием к жизни и ее наслаждениям» и «преждевременной старостью души»¹. Однако уважение к Байрону у Пушкина осталось и позже, вплоть до конца жизни, как остался в более поздний период и увиденный теперь со стороны байронический герой (например, Мазепа).

Стремление зрелого Пушкина к объективности и широкому охвату действительности вовсе не противоречило со вмещению в его позднем творчестве с важнейшими художественными открытиями романтиков, сделанными старшим поколением английских поэтов, Вордсвортом и Колриджем, которые потом на свой лад развивал и Байрон.

Это прежде всего ярко выраженное личностное, подчас исповедальное начало поэзии и ее интенсивная интроспекция, тонкий анализ движений души лирического героя, типичная для романтиков саморефлексия, устремленность в глубь собственного «я», которые были присущи не только лирике этих поэтов, но и их произведениям крупной формы. (Например, лиро-эпической поэме Вордсворта «Прелюдия», написанной намного раньше «Дон Жуана» Байрона, хотя и опубликованной только после смерти автора в 1850 году, но также отчасти и «Старому мореходу» Колриджа.) Все эти черты, осмысленные на свой лад и органически сочетавшиеся теперь с более трезвым и мудрым взглядом на жизнь, легко обнаружить и в зрелой поэзии Пушкина. Без них трагизм и исповедальная глубина его поздней лирики были бы невозможны.

Пушкину были также близки и мысли лейкистов о высоком предназначении наделенного «божественным вдохновением» поэта («Пророк») и о диалектике разума и чувства, где спонтанно изливаемое чувство обязательно повернется раз-

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 16 т. М., 1937–1949. Т. 13. С. 52.

умом. Особенно же русского поэта заинтересовали предпринятые лейкистами поиски языка, соответствующего духу их новой по сравнению с зашедшим в тупик неоклассицизмом XVIII века поэзии.

Размышляя в черновых заметках о «поэтическом слоге», Пушкин в 1828 году высоко оценил стремление поэтов «Озерной школы» освободить поэзию «от условных украшений стихотворства» и приблизить поэтический слог «к благородной простоте»¹. Как показали исследователи, Пушкин сформулировал подобную оценку творческой установки английских поэтов, опираясь на мнение У. Хэзлита, высказанное критиком в книге «Дух времени»². Хэзлит же, в свою очередь, отталкивался от программного «Предисловия» Вордсворта к «Лирическим балладам» (1802), которое также могло быть знакомо Пушкину. В этом «Предисловии» Вордсворт настаивал на сближении языка поэзии с языком обыденной разговорной речи, на очищении его от «витиеватости и бессодержательности языка многих современных писателей» и даже на приближении поэтического слога к языку простых английских поселян. «Потому что люди эти, – писал Вордсворт, – ежечасно вступают в общение с природой, от которой произошла лучшая часть языка; и потому что благодаря своему социальному положению и схожести и узости круга общения они менее подвержены тщеславию и выражает свои чувства и мысли простым и незамысловатым языком»³.

Подобные рассуждения Вордсворта, с одной стороны, как бы предвосхищали интерес и любовь Пушкина к фольклору, к народным корням поэзии, к народному быту и «преданьям

¹ Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 7. С. 58.

² Долгин А.А. Пушкин и Англия. С. 41.

³ Поэты «Озерной школы». СПб., 2008. С. 35–36.

старины глубокой», которые особенно ярко раскрылись в его сказках и «Песнях западных славян», но, разумеется, не только там. Если же говорить в более общем плане, то рассуждения Вордсворта соответствовали и постоянному интересу русского поэта к народной жизни и к роли народа в истории. (Вспомним хотя бы «Бориса Годунова» и «Капитанскую дочку».) С другой стороны, они проецировались и на реформу русского языка, которую Пушкин осуществил в своем творчестве, упразднив противостояние «архаистов» и «новаторов» и заложив основы современного литературного языка¹.

Эволюция политических взглядов английских романтиков старшего поколения, сначала приветствовавших Французскую революцию, но затем осудивших революционное насилие и террор и перенесших поиски идеала свободы в духовную и нравственную сферы, также могла заинтересовать Пушкина. Ведь он тоже в зрелые годы, не отказавшись от идеала свободы, во многом перенес акцент в духовную сферу («покой и воля») и занял позицию «свободного консерватизма»². И наконец, зрелому Пушкину могло быть близко и характерное для позднего творчества лейкистов обращение к религиозным ценностям.

Однако при всем таком сходстве интересов мы можем говорить не о влиянии английских поэтов, но скорее о литературных параллелях, которые давали Пушкину стимул для его самостоятельных художественных поисков. Эти параллели и создали богатую почву для творческого диалога с лейкистами, один из поворотов которого станет предметом данной статьи.

¹ См. об этом подробнее: *Успенский Б.А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). М., 1994.

² *Федотов Г.П.* Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 356–375. См. также: *Долинин А.А.* Пушкин и Англия.

Речь пойдет о трех стихотворениях. Это «Полуночный мороз» Колриджа, «Тинтернское аббатство» Вордсворта и «Вновь я посетил...» Пушкина. Все они написаны в жанре, который английские критики называли *conversation poems*, т. е. стихотворениями-беседами или стихотворениями-разговорами.

Первым в обиход романтической английской поэзии его ввел Колридж. Собственно говоря, определение жанра таких стихотворений как бесед или разговоров не совсем точно, поскольку оно предполагает наличие хотя бы двух собеседников и соответственно диалогичность или полифоничность мысли. У Колриджа же подобных собеседников нет, и его стихотворения представляют собой монолог, адресованный жене, сыну, другу или любимой, где поэт от мысленного обращения к адресату переходит к размышлению, а потом вновь обращается к адресату. При этом адресат остается сугубо пассивным слушателем, не произнося ни единого слова. В таких адресных монологах медитативные размышления общего характера обязательно совмещаются с изливанием личных чувств автора. Субъективное и объективное начало здесь на романтический лад переплетены, и одно невозможно без другого.

Одним из первых стихотворений Колриджа, написанных в этом жанре, была «Эолова арфа» (1795 – первый вариант), которую поэт сочинил в пору юношеского увлечения религиозной доктриной модной тогда в кругах вольнодумцев секты унитариев. Настаивая на свободе человека в поисках истины, унитарии отвергли догмат о Боге-Троице и божественное происхождение Иисуса Христа и верили только в единого Бога библейского откровения. Увлечение Колриджа идеями унитариев в тот период было настолько сильным, что он даже всерьез думал о принятии сана священника в их церкви.

Связь с оптимизмом унитариев, которые не приняли также и учение о грехопадении и порче человеческой природы, отчетливо видна в «Эоловой арфе», где Колридж обосновал свое видение «единой жизни» Бога, природы и человеческой души. Эоловой арфой тогда называли музыкальный инструмент, напоминавший лютню, чьи струны издавали мелодичные звуки под действием ветра. Колридж начинает стихотворение с полного теплоты обращения к своей молодой жене Саре, сидящей рядом с ним, а затем переходит к размышлению о музыке природы, которая ведет поэта к чувству любви ко всему сущему в мире, «вне нас и в нас»:

Вне нас и в нас едино бытие –
 Душа всему, что движется навстречу,
 Свет в звуке и подобие звука в свете
 И в каждой мысли ритм и всюду радость...
 (Перевод В. Рогова)

Эти строки, добавленные в окончательную редакцию «Эоловой арфы», подводят к кульминации стихотворения, к размышлению о единстве Бога, природы и человеческой души:

А может быть, вся сущая природа –
 Собрание живых и мертвых арф,
 Что мыслями трепещут, если их
 Коснется ветер – беспредельный, мудрый –
 И каждого Душа и Бог всего?

По сути дела, это учение о «единой жизни» очень близко пантеизму, от которого, как и от доктрины унитариев, Колридж вскоре решительно отказался, полностью приняв тринитар-

ное богословие англиканской церкви. Но оптимизм учения о «единой жизни» к тому времени оказал уже важное влияние на поэзию Вордсворта, в том числе на его раннюю поэму «Разрушенная хижина» (первый вариант – 1797), где старый мудрый Коробейник, выражающий взгляды автора, учит своего молодого друга не скорбеть о смерти героини поэмы Маргарет. Ведь она, окончив земные страдания, вернулась в лоно природы и, растворившись в ней, наконец-то нашла покой.

Диалог с Вордсвортом Колридж, сам того еще не зная, открыл «Полуночным морозом» (1798). Это небольшое стихотворение является одним из лучших образцов медитативной лирики Колриджа. Оно написано полностью в соответствии с требованиями творимого им жанра стихотворения-беседы. Вначале поэт обращается к маленькому сыну. Сидя у камина рядом со спящим в колыбели мальчиком, Колридж предается «раздумью тайному». Он вспоминает свое детство и размышляет о будущей жизни сына. Весь этот поток размышлений разворачивается на фоне таинственных процессов природы, которые совершаются независимо от воли человека. Обращаясь к сыну, поэт говорит:

Ты всякое полюбишь время года:
Когда всю землю одевает лето
В зеленый цвет. Иль реполов поет,
Присев меж комьев снега на суку
Замшелой яблони, а возле кровля
На солнце курится; когда капель
Слышна в затишье меж порывов ветра
Или мороз, обряд свершая тайный,
Ее развесит цепью тихих льдинок,
Сияющих под тихою луной.

(Перевод М. Лозинского).

Со времени сочинения «Эоловой арфы» прошло уже несколько лет, и представление о природе здесь больше не имеет ничего общего с пантеизмом, который и тогда лишь угадывался в лирике поэта. Доктрина «единой жизни» теперь тоже навсегда осталась в прошлом. Для Колриджа сейчас важнее другое – представление о мире как об органическом процессе, где Всемогущий Дух и природа едины, хотя и внутренне противоречивы и каждая частица, какой бы маленькой она ни была, содержит в себе свойства всей материальной вселенной. Поэту Колриджу и надеется, что его сын в будущем услышит явственные звуки:

Довременного языка, которым
Глаголет Бог, от века научая
Себе во всем и всем вещать в себе.
Учитель вышний мира! Он взлелеет
Твой дух и, даруя, вспоит желанья.

Сам же поэт остается теперь все-таки только сторонним наблюдателем, чуждым этим «тайным обрядам». В своем одиночестве он разъединен с природой. Его детство прошло в городе, вне контакта с природой, а потом вмешался интеллект взрослого человека, подчинивший себе интуицию. Грустя о прошлом, Колридж, однако, надеется, что, если не он сам, то его сын, живущий вдали от шума городского, сумеет в будущем приобщиться этим «тайным обрядам», услышав «довременный язык, которым глаголет Бог».

Продолжив поиски сентименталистов, и прежде всего Стерна, Колридж в «Полуночном морозе» тоже обратился к памяти, но осмыслил ее, как и подобает романтику, в личном исповедальном ключе. Построенные по принципу свободной

ассоциации воспоминания помогли поэту от настоящего вернуться к прошлому и заглянуть в возможное будущее, обозначив преемственную связь и принципиальное различие этих этапов своей жизни. В раскрытии подобной ассоциативной диалектики сознания заключено замечательное новаторство Колриджа как поэта-лирика.

«Полуночный мороз» написан свободно льющимся белым пятистопным ямбом, который с легкой руки Колриджа стал излюбленным размером медитативной лирики английских романтиков старшего поколения, развивавших традиции Милтона и Купера. Стихотворение имеет ярко выраженную трехчастную структуру, где первая часть связана с настоящим, вторая возвращает в прошлое, а третья отсылает к будущему. Подобная форма заложила своеобразный фундамент для жанра стихотворений-бесед или адресных монологов.

В скором времени Вордсворт ответил на стихотворение Колриджа «Строками, написанными на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай. 13 июля 1798 года». В критике сейчас обычно используется сокращенное название – просто «Тинтернское аббатство».

Напряженный диалог с Колриджем постоянно слышен в строках «Тинтернского аббатства». Это единственное стихотворение Вордсворта, написанное в жанре поэмы-беседы. Вслед за Колриджем Вордсворт также обратился к белому пятистопному ямбу и трехчастной структуре. Оба стихотворения написаны в форме рондо, где данный в начале пейзаж (зимняя ночь у Колриджа и летний день у Вордсворта) снова возникает в конце. Размышления общего плана здесь также сочетаются с излиянием личных чувств; есть здесь и безмолвный собеседник – сестра Вордсворта Дороти; есть и обращение к памяти,

возвращающей поэта в прошлое и дающей возможность заглянуть в будущее. Есть, наконец, и даже словесные параллели.

Но все эти сходства лишь усиливают отличия двух стихотворений. «Тинтернское аббатство» – совершенно самостоятельное, абсолютно оригинальное произведение, где Вордсворт высказал собственные взгляды, отличные от взглядов Колриджа и даже противостоящие им. Диалог здесь очень близок к полемике.

Вордсворт открыл «Тинтернское аббатство», казалось бы, привычным для лирики конца XVIII века пейзажем в стиле популярных тогда стихотворений на тему «Вновь я посетил» (revisit poems), рассказывающих о вторичном посещении какого-либо места и описывающих его красоты, заново ожившие при повторном посещении. Как установили исследователи, Вордсворт даже заимствовал некоторые подробности из путеводителя Уильяма Гилпина. Однако поэт не только обыграл, но и намеренно разрушил эту традицию локо-дескриптивной поэзии.

На берегах реки Уай все как будто дышит миром и покоем. В известном смысле это некий идеальный пейзаж:

Пять лет прошло; зима, сменяя лето,
Пять раз являлась! И опять я слышу
Негромкий рокот вод, бегущих с гор,
Опять я вижу хмурые утесы –
Они в глухом уединенном месте
Внушают мысли об уединеньи
Другом, глубоком, и соединяют
Окрестности с небесной тишиной.
Опять настала мне пора прилечь
Под темной сикоморой и смотреть

На хижины, сады и огороды,
 Где в это время все плоды
 Незрелые, зеленые, сокрыты
 Среди густой листвы. Опять я вижу
 Живые изгороди, что ползут,
 Подобно ответвлениям леса; мызы,
 Плющом покрытые; и дым витой,
 Что тишина вздымает меж деревьев!
 И смутно брезжат мысли о бродягах,
 В лесу живущих, или о пещере,
 Где у огня сидит отшельник.

(Перевод В. Рогова)

Но этот мир и покой обманчивы. За ними стоит пережитая в юности буря.

У Вордсворта, в отличие от большинства его предшественников конца XVIII века, пейзаж напрямую связан с состоянием души лирического героя. Так, впрочем, было и у Колриджа. Так потом будет и у других романтиков. Но в отличие от стихов Колриджа, ассоциативная память в «Тинтернском аббатстве» работает иначе. О своем прошлом Вордсворт говорит не прямо, а, скорее, косвенно, часто путем намеков и очень важных умолчаний, которые просматриваются в подтексте стихотворения. Здесь существенна каждая мелкая деталь, и то, что сказано, порой ничуть не менее важно, чем то, что обойдено молчанием.

Так, в частности, для точного понимания стихотворения важен полный текст его названия, приведенный выше. Поскольку прошлое и настоящее постоянно сопрягаются в «Тинтернском аббатстве», нужно представить себе, каким Вордсворт был пять лет тому назад во время своего первого путеше-

ствия и что же произошло или чем знаменательно для поэта 13 июля 1793 года.

Дошедшие до нас сведения говорят о том, что 1793 год был для Вордсворта временем душевного кризиса, вызванного как личными переживаниями (разлука с оставшейся во Франции любимой женщиной Аннет Валлон, только что родившей ему дочь, невозможность воссоединения с сестрой Доротой, отсутствие дома и денег), так и политическими событиями в Англии, которая вступила в войну с революционной Францией. Ровно пять лет тому назад, 13 июля 1793 года, произошло убийство Марата, послужившее сигналом для начала террора. По мнению исследователей, в памяти поэта этот день мог также ассоциироваться и с другими важными для него годовщинами – падения Бастилии (14 июля 1789 года) и первой поездки во Францию в 1790 году, когда поэт стал очевидцем всеобщего ликования французов, веривших, что наступила новая эра человечества¹. Во всяком случае, именно тогда, пять лет назад, бунтарские, радикальные настроения юного Вордсворта проявили себя наиболее явно: 1793 год – время сочинения «Письма епископу Лландаффа», где поэт полностью встал на защиту Французской революции и даже попытался оправдать казнь короля Людовика XVI. (Письмо это не было опубликовано при жизни Вордсворта, который в поздние годы, видимо, так же стыдился его, как и поздний Пушкин стыдился «Гавриилиады».)

В 1798 году, спустя пять лет, все это уже осталось позади, хотя и не исчезло из памяти поэта. Как ясно из упоминания в тексте стихотворения о «бродягах, в лесу живущих», он по-прежнему страдает отверженным изгоем общества, тема, которой он посвятил столько внимания в «Лирических балла-

¹ *Levinson M. Wordsworth's Great Period Poems. Cambridge. 1986. P. 22.*

дах». Прошлое, искусно спрятанное в подтексте «Тинтернского аббатства», но от этого не менее реальное, создает нерасторжимую связь, особое поле напряжения между Вордсвортом сегодняшнего дня, поэтом, осознавшим свое призвание и сумевшим найти душевное равновесие, и мятущимся юношей пятилетней давности. Без прошлого настоящее было бы невозможно.

Мысль Вордсворта в «Тинтернском аббатстве» движется не только ассоциативно, но даже как бы ощупью и вместе с тем волнообразно, отчасти предвосхищая открытый впоследствии в творчестве писателей-модернистов «поток сознания». От созерцания «ландшафта прекрасного», открывшегося ему на реке Уай, который в прошлом «среди городского шума» обновлял душу поэта, подвигая его «на мелкие, невидные деянья / Любви и доброты», автор переходит к кульминации первой части, к неожиданному прозрению, которое помогает ему путем созерцания «прекрасных форм» природы проникнуть «в суть вещей». Это одно из знаменитых визионерских мест в поэзии зрелого Вордсворта, где его воображение, оттолкнувшись от здешнего и конкретного и обретя своеобразную автономию, устремляется в бесконечность¹:

О, верю я,
Иным я, высшим даром им обязан,
Блаженным состояньем, при котором
Все тяготы, все тайны и загадки,
Все горькое, томительное время
Всего непознаваемого мира
Облечено покоем безмятежным,
Когда благие чувства нас ведут,

¹ *Hartmann G.H.* Wordsworth's Poetry, 1794–1814. New Haven and L., 1964. P. 122.

Пока телесное дыханье наше
И даже крови ток у нас в сосудах
Едва ль не прекратится – тело спит,
И мы становимся живой душой,
А взором, успокоенным по воле
Гармонии и радости глубокой,
Проникнем в суть вещей.

По сути дела, подобное состояние, когда «тело спит», а душа устремляется ввысь, близко мистическому экстазу. Но Вордсворт – все же не мистик в узком смысле этого слова, сознательно стремящийся постигнуть недоступную разуму сверхреальность интуитивно-мистическим путем и считающий такой путь самым верным, если не единственным способом познания истины. Вордсворт – прежде всего художник, на романтический лад пытающийся заглянуть в глубь своей души.

Суть вещей, открывшаяся в «блаженном состоянье» взору поэта, была тем самым видением исполненной «радости глубокой» единой жизни, которое описал Колридж в «Эоловой арфе» и которое проповедовал Коробейник в «Разрушенной хижине». Природа здесь как бы сливается с высшим началом, растворив в себе Бога и приобщив этому гармоническому единству человека. Выражаясь словами пантеиста Спинозы, *Deus sive Natura*. Совпадение слишком явное, чтобы его можно было обойти молчанием. Тут «Тинтернское аббатство» и его познавший гармоническое слияние с природой герой полностью противостоят разобщенному с внешним миром герою «Получного мороза». Однако, в отличие от Колриджа, Вордсворт не был и не стремился стать профессиональным философом, а тем более религиозным мыслителем. Он всегда оставался поэтом, используя философские схемы как материал для созда-

ния поэтических образов, как точку опоры для свойственных романтикам поэтических озарений. Визионерский прорыв в бесконечность в «Тинтернском аббатстве» – именно такое озарение, не поддающееся однозначной философской или религиозной расшифровке. В этой будящей мысли неоднозначности заключена особая сила Вордсворта-художника.

Все такие визионерские прорывы в бесконечность у Вордсворта кратковременны – это мгновение, которое нельзя остановить. Движущийся в «Тинтернском аббатстве» как бы на ощупь поэт даже не уверен, не было ли это откровение пустой фантазией (*vain belief*). Ведь потом снова возвращается обыденная жизнь с ее «бесплодной суетой», и остается лишь ускользающая память о былой радости «во тьме безрадостного дня».

К памяти поэт вновь обращается во второй части стихотворения. «В неясной дымке полуузнавания» он видит себя в момент душевного кризиса пятилетней давности как человека, который «убегает от страшного». Выход он тогда искал в чисто физическом, сугубо чувственном общении с природой, которая с раннего детства «была всем» для него. Пора юношеских восторгов теперь безвозвратно прошла, и рефлексия, не погасив, подчинила чувство. Взамен юношеских восторгов поэт открыл для себя «чуть слышную мелодию людскую / Печальную, без грубости, но в силах / Смирять и подчинять» (в подлиннике *the still, sad music of humanity*). Ученые по-разному интерпретируют этот образ. Многим кажется, что он отсылает читателей к теме отверженных и обездоленных, к «бродягам, в лесу живущим»¹.

Но это лишь одно из возможных толкований. Нам представляется, что печаль поэта вызвана также внезапно открыв-

¹ *Prickett S. Wordsworth and Coleridge: The Lyrical Ballads. L., 1975. P. 47.*

шейся ему теперь хрупкостью человеческого бытия, его кратковременностью и конечностью. Вордсворт той поры не верил в загробную жизнь и личное бессмертие; он считал, что, уходя из мира и растворяясь в природе, человек навсегда завершал свое существование. И вот оказалось, что предложенного Коробейником утешения по поводу смерти Маргарет теперь все-таки мало и грусть, смиряющая и подчиняющая, осталась, хотя минорные ноты и звучат приглушенно в этом одном из самых светлых стихотворений Вордсворта. Тем не менее еще недавно казавшийся столь прочным пантеизм дал здесь ощутимую трещину. А спустя два года в поэме «Грассмир, мой дом» поэт уже признает Бога как личность.

Однако без прошлого не было бы настоящего. Взамен чувственных восторгов юности в зрелости поэту дан дар мысли и иное видение природы, способное противостоять горечи абсолютной смерти. В кульминации второй части стихотворения Вордсворт от созерцания природы вновь обращается в глубь своей души:

Я ощущаю
Присутствие, палящее восторгом,
Высоких мыслей, благостное чувство
Чего-то, проникающего вглубь,
Чье обиталище – лучи заката,
И океан, и животворный воздух,
И небо синее, и ум людской –
Движение и дух, что направляет
Все мыслящее, все предметы мыслей,
И все пронизывает.

В этих знаменитых строках, часто цитируемых вне контекста, оптимизм доктрины единой жизни, помогающей че-

ловеку приобщиться божественной субстанции, объединяющей творение и Творца, на пантеистический лад разлитого в окружающем мире, вновь победил. Эти строки стихотворения превратилось в гимн, где поэт славит природу как вожатого и наставника, пристанище сердца и якорь чистейших мыслей.

Однако в волнообразном движении мысли поэта не все так просто. В третьей части «Тинтернского аббатства» в согласии с придуманным Колриджем каноном стихотворения-беседы Вордсворт обращается к безмолвному собеседнику, сестре Дороти. Узнавая в ней себя в юности, он благодарит сестру и молится обожествленной природе, чтобы она послала им радость в грядущие годы. Но грустная мысль о хрупкости бытия вновь возвращается к поэту. Если он умрет, уйдя туда, откуда нет возврата, и Дороти познает одиночество и скорбь, он просит ее вспомнить этот миг:

Как мы на берегу прекрасных вод
 Стояли вместе; как я, с давних пор
 Природы обожатель, не отрекся
 От моего служенья, но пылал
 Все больше – О! – все пламеннее рвеньем
 Любви святейшей. Ты не позабудешь,
 Что после многих странствий, многих лет
 Разлуки, эти чащи и утесы
 И весь зеленый край мне стал дороже...
 Он сам тому причиной – но и ты!

Так внешнее и внутреннее, пейзаж и состояние души, настоящее, прошлое и будущее, радость и грусть сливаются в едином моменте созерцания, и мы видим перед собой Вордсворта, прошедшего трудный путь роста, потерь и обретенных, но нашедшего себя и раскрывшего свой талант.

Знаменитое позднее стихотворение Пушкина «Вновь я посетил...» (1835) написано в полном соответствии с канонами *conversation poems* Колриджа и Вордсворта и кажется явным откликом, по крайней мере, на «Тинтернское аббатство». Пушкин здесь обратился к очень мало характерному для его лирики белому пятистопному бесцезурному ямбу. Как у Колриджа и Вордсворта, пейзаж, возникающий в начале, вновь повторяется у Пушкина в конце. Размышления общего плана соседствуют тут с изливанием личных чувств. Есть здесь и безмолвный собеседник – еще не родившийся внук. Есть и обращение к памяти, отсылающей к прошлому, и взгляд в будущее. Есть, наконец, и бросающиеся в глаза переключки строк двух стихотворений. У Вордсворта: «Пять лет прошло; зима, сменяя лето, / Пять раз являлась!» У Пушкина: «Уж десять лет ушло с тех пор». Но, как и в случае с «Полуночным морозом» и «Тинтернским аббатством», эти сходства лишь высвечивают различие мысли всех трех стихотворений и позволяют говорить о диалоге поэтов.

Колридж написал «Полуночный мороз» в возрасте 26 лет во время так называемого *annus mirabilis*, длившегося год периода подъема и расцвета поэтического творчества, когда казалось, что так будет еще долгое время. На самом деле вскоре наступил кризис, и Колридж, попросившись с поэзией в оде «Уныние» (1802), почти прекратил писать стихи. Но в момент сочинения «Полуночного мороза» он об этом еще не подумал, и подводить итоги ему было еще рано. Для Вордсворта, автора «Тинтернского аббатства», которому было тогда 28 лет, период расцвета, длившийся целое десятилетие (1797–1807), еще только начался, да и после во время спада он еще долгие годы продолжал писать стихи, создав много удачных произведений. И ему тоже пока еще было рано думать об итогах.

Иное дело Пушкин. «Вновь я посетил...» он написал в 36 лет, за год до трагической дуэли, в период, когда мысли о близящейся смерти постоянно посещали его. Для русского поэта стихотворение стало своеобразным подведением итогов жизни и творчества, чего вовсе не было у его английских предшественников. Это придало особую глубину взгляду Пушкина в прошлое и будущее и многозначную объемность всему недосказанному, ушедшему в подтекст. Как и у Вордсворта, подтекст здесь играет важнейшую роль.

Пушкин написал «Вновь я посетил...» в конце сентября 1835 года в Михайловском, куда он отправился, получив четырехмесячный отпуск и надеясь, что тут, вдали от «жизни мышьяй беготни», его посетит вдохновение, как это уже было раньше в сельском уединении, и в Михайловском, и в Болдине. Но время шло, а вдохновение на этот раз не приходило, и это очень волновало поэта. 25 сентября он написал жене строки, которые имеют самое прямое отношение к рождению замысла стихотворения и на которые обычно ссылаются почти все исследователи:

«В Михайловском нашел я все по-старому, кроме того, что нет уж в нем няни моей и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья, на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уже не пляшу. Но делать нечего; все кругом меня говорят, что я старею, иногда даже чистым русским языком. Например, вчера мне встретилась знакомая баба, которой не мог я не сказать, что она переменялась. А она мне: да и ты, мой кормилец, состарился да и подурнел. Хотя могу я сказать с покойной няней моей: хорош никогда не был, а молод был»¹.

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 16 т. Т. 16. С. 50–51.

Первые строки, неожиданно начатые с отточия, как бы *in medias res*, сразу же ставят важнейшую для стихотворения мысль о неумолимом течении времени, сопрягающем и вместе с тем разделяющем прошлое и настоящее:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор – и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я – но здесь опять
Минувшее меня объёмлет живо,
И, кажется, вечер еще бродил
Я в этих рощах.

Память возвращает поэта на десять лет назад к тем двум годам, которые он провел в Михайловском. Пушкин так и говорит: «провел / Изгнанником два года незаметных». Смысл слова «изгнанник» сразу же понятен – это значит в ссылке, куда, как хорошо известно, Пушкина отправил Александр I за перлюстрированное полицией письмо, где поэт говорил, что берет «уроки чистого афеизма». Знаменательно, что Жуковский при первой публикации стихотворения из соображений цензурной безопасности вместо «изгнанник» поставил другое слово – «отшельник». Эпитет «незаметных», как нам кажется, нуждается в пояснении. Незаметных – в каком смысле? Незаметных – сейчас или тогда? Незаметных, скорее всего, потому, что поэт провел эти два года вдаль от друзей и общества в сельском уединении в компании одной лишь няни, Арины Родионовны, «тяжелые шаги» и «кропотливый дозор» которой он

с любовью вспоминает в стихотворении. Это сельское уединение временами его очень тяготило – недаром же он в порыве тоски даже замыслил побег и думал проситься на поселение в Соловки. Но незаметных также, возможно, и потому, что они так быстро пролетели благодаря необычайно плодотворному творческому труду. Незаметных еще и потому, что сейчас, в воспоминаниях, они как бы сжались в один краткий, но очень значимый миг прошлого.

Ведь ссылка в Михайловское – это время переоценки ценностей и отхода от романтических увлечений Петербургского и южного периода. В Михайловском Пушкин закончил поэму «Цыгане», работал над главами «Евгения Онегина», сочинил целый ряд важнейших и разнообразных по темам стихотворений («К морю», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Подражание Корану», «Андрей Шенья», любовную лирику) и написал «Бориса Годунова». Поэт все это время очень много читал, восполняя пробелы своего образования и интенсивно размышляя над прочитанным. На встречу с Николаем I в Москву в 1826 году приехал уже зрелый Пушкин, которого новый царь с полным основанием назвал умнейшим человеком России. В жизни и творчестве Пушкина за эти два года совершился огромный рывок вверх. Как верно заметили исследователи, вынужденное уединение оказалось для поэта не просто благотворным, но спасительным¹.

Все это вновь всплыло в его сознании, когда он вернулся в Михайловское осенью 1835 года, и об этом он прямо сказал в отброшенном черновом наброске стихотворения «Вновь я посетил...»:

¹ *Сурат И.З., Бочаров С.Г.* Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002. С. 49.

...Я еще

Был молод, но уже судьба и страсти

Меня борьбой неравной истомили.

.....

Но здесь меня таинственным щитом

Святое Провиденье осенило,

Поэзия, как ангел утешитель,

Спасла меня, и я воскрес душой.

Хотя эти строки были отвергнуты в окончательной редакции, это совсем не означало, что поэт убрал их, сосредоточившись лишь на теме поступи времени, когда воспоминания «предстают уже не как горестный рассказ о прожитой жизни, ее заблуждениях и ошибках, а как обязательное условие нравственного опыта, который может иметь всеобщее значение»¹. Просто, как и у Вордсворта, воспоминания ушли в подтекст, создав особую стереоскопическую, глубинную объемность повествования. Здесь то, что подразумевается или прочитывается между строк, не менее важно, чем скупой и строгий текст окончательного варианта. Основную тему стихотворения – лирическое «я» поэта на фоне неостановимого потока времени – невозможно до конца понять без неразрывно связанной с ней темы творчества как якоря спасения, пусть и не высказанной прямо, но абсолютно необходимой при подведении жизненных итогов.

Но воспоминания ведут поэта и дальше, за пределы Михайловского, к тому, что было прежде того:

¹ Левкович ЯЛ. «Вновь я посетил»... // Стихотворения Пушкина 1820–30-х гг. Л., 1974. С. 318.

Вот холм лесистый, над которым часто
 Я сживал недвижим – глядел
 На озеро, вспоминая с грустью
 Иные берега, иные волны..

Последняя строка, скорее всего, отсылает нас ко времени южной ссылки поэта и его юношеским увлечениям и иллюзиям, о которых он с грустью вспоминал уже в Михайловском десять лет тому назад. Отчасти эта грусть, возможно, связана с перипетиями личной жизни поэта, но все-таки не только с ними. В черновиках Пушкин более откровенен. Мы читаем здесь: «кипящий юноша», «свободы жадный», а также: «Я размышлял о грустных заблужденьях, / Об испытанных юности моей», другой вариант: «Я размышлял о юности моей, / Потерянной среди грустных заблуждений» и, наконец, третий: «Я размышлял о грустных испытаньях, / Ниспосланных мне Промыслом». Тут явно прочитывается и намек на юношеские «вольнолюбивые мечты» и, в общем-то, стихийные и, во всяком случае, непоследовательные поиски политической свободы, от крайностей которых поэт отчасти отказался уже тогда в Михайловском.

Теперь, в поздний период жизни, увиденные с позиции «свободного консерватизма», они кажутся «грустными заблуждениями», возможно, казались такими уже и в Михайловском десять лет назад. Однако сложная диалектика взаимоотношений «певца свободы и империи», характерная для всего творчества Пушкина, действует и здесь, также уйдя в подтекст стихотворения, где вычеркнутые из беловика «грустные размышления» соотносятся с размышлениями о «покое и воле» из близкой по времени лирики поэта.

Подобное соотнесение воспоминаний прошлого с чувствами текущего момента, напряженная связь между лири-

ческим я» разных эпох жизни автора придает внешне обобщенно-объективной интонации стихотворения, стремлению поэта говорить о том, что как будто бы имеет всеобщее значение, особую неповторимую лирическую глубину. В этом, на наш взгляд, идущий собственным путем Пушкин явно близок Колриджу и Вордсворту. Разница в том, что у Колриджа и Вордсворта типичное для романтиков лирическое излияние чувств выплеснулось наружу. У Пушкина же оно спрятано глубоко внутри, придавая не только каждой строке, но и каждому слову (сколько, например, ассоциаций может вызвать слово «грусть») до предела сжатого и нагруженного смыслом текста особое напряжение и объемность, каких нет и какие были не нужны английским романтикам.

Как и у лейкистов, размышления русского поэта разворачиваются на фоне сцен природы. У Пушкина это немного грустный осенний пейзаж:

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим – и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...
Меж нив золотых и пажитей зеленых
Оно, синяя, стелется широко;
Через его неведомые воды
Плывет рыбак и тянет за собою
Убогий невод. По берегам отлогим
Рассеяны деревни – там за ними
Скривилась мельница, насилиу крылья
Ворочая при ветре...

В этих скупых зарисовках нет и намек на радостную единую жизнь человека и природы, как нет в них и следа пусть и давшего первые трещины пантеизма Вордсворта, автора «Тинтернского аббатства». Скорее, Пушкин ближе Колриджу, герой которого разъединен с природой. У Пушкина процессы вечно обновляющейся природы развиваются независимо и как бы параллельно быстротекущей жизни человека. Эти процессы действительно имеют всеобщий характер, в то время как жизнь человека при ее общих для всех людей законах все-таки индивидуальна и неповторима. Не сам поэт, но его потомки увидят, как разрастется роща, которая сейчас открылась его взору.

Однако, как и для Вордсворта, для Пушкина природа при всей яркой точности и неповторимом блеске ее зарисовок никогда не служит самоцелью, и его стихотворения тоже никак нельзя назвать локо-дескриптивной поэзией. Как и у Вордсворта, картины природы у Пушкина часто помогают ему заглянуть внутрь себя, нарисовать «внутренний пейзаж» души, передать те или иные ощущения и мысли. Так в более ранней лирике море ассоциировалось со стихией свободы, понимаемой в самом широком смысле этого слова¹. Не менее многозначен и образ осени в поздней поэзии Пушкина.

В стихотворении «Вновь я посетил...» знаменитая зарисовка рощи на свой лад воспроизводит главную тему неостановимого потока жизни, где «каждый час уносит / Частичку бытия»:

На границе
Владений дедовских, на месте том,
Где в гору поднимается дорога,
Изрытая дождями, три сосны

¹ Фейнберг И.Л. Море в поэзии Пушкина // Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985.

Стоят – одна поодаль, две другие
Друг к дружке близко, здесь, когда их мимо
Я проезжал верхом при свете лунном,
Знакомым шумом шорох их вершин
Меня приветствовал. По той дороге
Теперь проехал я и пред собою
Увидел их опять. Они все те же,
Все тот же их знакомый уху шорох –
Но около корней их устарелых
(Где некогда все было пусто, голо)
Теперь младая роща разрослась,
Зеленая семья; кусты теснятся
Под сенью их, как дети. А вдали
Стоит один угрюмый их товарищ,
Как старый холостяк, и вкруг него
По-прежнему все пусто.

Неумолимое движение времени обновляет природу, рождая новую «зеленую семью» деревьев, на которую поэту горько и «досадно смотреть», хотя и старые сосны с их «устарелыми корнями» по-прежнему шумят своими «вершинами». «Зеленая семья» воплощает собой неостановимый процесс перемен и неизбежного старения, воплощая в том числе и овладевшие тогда Пушкиным предчувствия смерти. Как в соновой роще, где выросла молодая поросль деревьев, так и в его жизни, которая, как он предугадывал, уже клонилась к закату, слышна поступь грядущих поколений, которые идут ему на смену. «Размышления о своей жизни, к этому моменту осознанной как прожитая, выражены не словами, не ритмами, а пейзажем»¹.

¹ Сайтанов В.А. Неизвестный цикл Пушкина. С. 390.

Однако, как и у Вордсворта, природа служит для Пушкина отправной точкой не только для путешествия в глубь души. Природа также помогает выйти за ее пределы, устремившись вверх и вовне, способствует, выражаясь словами Достоевского, «касанию иных миров». Конечно, у Пушкина нет экстатических озарений, свойственных Вордсворту. Визионерство совсем не характерно для гораздо более трезвого и тверже стоящего на земле русского поэта. Пушкин идет другим путем, предлагая собственные необычайно интенсивные и глубокие эсхатологические размышления о законах бытия и смысле жизни, которые в последний период постоянно занимали его. Как точно заметили исследователи, 1835 год для поэта «в постижении собственной судьбы... был момент[ом] полноты, когда из двух ее главных составляющих – дар и смерть – Пушкину открылась и последняя»¹. Вопрос «Куда ж нам плыть?», поставленный в последней строке «Осени» (1833), имел теперь явно не только творческий, но и метафизический смысл.

Собственно говоря, мотив конечности земного бытия звучит весьма отчетливо во всем позднем творчестве Пушкина. Мы слышим его и в сказках о рыбаке и рыбке и о золотом петушке, и в «Анджело» и в «Медном всаднике»². Этот мотив – главный в таких стихотворениях, как «Пора, мой друг, пора...», «Странник» и «Вновь я посетил...», которые В.А. Сайтанов объединил в цикл о побеге³. Побеге от одиночества, от неурядиц семейной жизни, от тягот унижительной службы, от трудно-

¹ *Сурат И.З., Бочаров С.Г.* Указ. соч. С.191.

² *Непомянутый В.С.* Лирика Пушкина как духовная биография. М., 2001. С. 199.

³ Однако еще до В.А. Сайтанова сходные мысли в отношении стихотворения «Странник» высказал в написанной в 60-е годы прошлого века, но напечатанной лишь в 1994 году книге священник катакомбной церкви Б.А. Васильев. См.: *Васильев Б.А.* Духовный путь Пушкина. М., 1994.

стей политической ситуации, т. е. от «жизни мышьей суеты». Но также – добавим мы – и побеге от самого себя.

Однако убежать от себя невозможно, и потому мысль Пушкина закономерно подводит его к тайнам жизни и смерти и того, что лежит за их пределами. Уже в рукописях 1827–1828 годов поэт сказал: «Не допускать существования Бога – значит быть еще более глупым, чем те народы, которые думают, что мир покоится на носороге»¹. Теперь же, в пору зрелой мудрости, эсхатологические размышления поэта обрели нескрываемо религиозный характер.

Они явно просматриваются в обращенном к жене и очень близком по настроению к «Вновь я посетил...» стихотворении «Пора, мой друг, пора...»:

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит –
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь – как раз – умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля –
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Здесь та же грусть по убегающему и невозвратимому времени, что и в написанном несколько позже «Вновь я посетил...», и то же ощущение близящегося конца. В заметках по поводу так и не сочиненного продолжения этого стихотворения Пушкин достаточно недвусмысленно высказался о религиозной составляющей своего замысла: «Юность не имеет нужды в ат

¹ Цит. по: Франк СЛ. Этюды о Пушкине. СПб., 1998. С.13–14.

home, зрелый возраст ужасается своего уединения. Блажен, кто находит подругу, – тогда удались он домой. О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню – поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические – семья, любовь etc. – религия, смерть». Как видим, размышления о покое, поэтических трудах, столь важном для поэта в последние годы жизни доме, «моих пенатах», и о неизбежной смерти напрямую сопрягаются с религией. Недаром же слова *дом*, *религия* и *смерть* особо подчеркнуты Пушкиным.

Религиозная доминанта еще более явно видна в «Страннике». Это стихотворение представляет собой вольное переложение начала романа «Путешествие паломника» (1678–1684) английского писателя XVII века Джона Беньяна (1628–1688). В нем Беньян в аллегорической форме рассказал о земном странствии главного героя Христиана (в подлиннике Christian, т. е., очевидно, всякого христианина) в поисках небесного града Иерусалима и тех испытаниях, которые он проходит на своем пути, пока не пересечет реку жизни. Пушкин отбросил аллегорический покров повествования Беньяна и вместо обобщенного героя (*каждый христианин*) ввел индивидуального, как бы примерив сюжет на самого себя и наполнив стихотворение своими личными мыслями и чувствами по поводу волновавших его тайн жизни и смерти:

Однажды, странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбию великой
И тяжким бременем подавлен и согбен.
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.
Потупя голову, в тоске ломая руки,
Я в воплях изливал души пронзенной муки
И горько повторял, метаясь, как больной:
«Что буду делать я? Что станет со мной?»

Герой стихотворения, лирическое «я» Пушкина, предстает здесь в облике давно привычного в христианской литературе странника, скитающегося в земной юдоли и внезапно осознавшего неизбежность смерти¹. Его мучит чувство собственной греховности, раскаяние и страх неотвратимой смерти и Страшного суда. Выход ему открывает «юноша, читающий книгу» (так в средневековых текстах обычно обозначали Библию). Юноша предлагает герою бежать в поисках видного на горизонте света:

«Иди ж, – он продолжал, – держись сего ты света;
Пусть будет он тебе единственная мета,
Пока ты тесных врат спасенья не достиг,
Ступай!» – И я бежать пустился в тот же миг.

Из Нагорной проповеди Христа хорошо известно, что тесные врата – это узкий путь в Царство Небесное: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Матф. 7: 13–14). А свет – библейский образ Божественного присутствия, Славы Бога, грозный и очищающий. (Вспомним «огненные» видения пророков Исайи и Иезекииля, преобразование Христа на горе Фавор и ослепившее апостола Павла призвание на службу.) С помощью этих библейских образов, «коснувшись иных миров», Пушкин в «Страннике» и пытался разгадать мучившую его тайну жизни и смерти. Побег здесь – это бегство сквозь узкие врата.

¹ В «Послании к евреям», например, апостол Павел пишет: «Все они умерли в вере, не получивши обетований, а только издали видели оные, и радовались, и говорили о себе, что они странники и пришельцы на земле» (Евр. 11: 13).

В стихотворении «Вновь я посетил...» Пушкин опять вернулся к той же теме. Она раскрыта в последней строфе, внешне следующей образцу стихотворения-беседы с его обращением к безмолвному собеседнику. Такой собеседник здесь уже не сестра и не младенец-сын, как у лейкистов, но внук поэта, которому еще только предстоит родиться через несколько десятилетий:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит.

Эти заключительные строки, помимо всего остального, содержат и полемический ответ Вордсворту. Автор «Тинтернского аббатства», не веривший в момент его сочинения в личное бессмертие, как говорилось, ввел в свое стихотворение образ «чуть слышной мелодии людской / Печальной, без грубости, но в силах / Смирять и подчинять», который все-таки пробил брешь в его радостном пантеизме. Пушкин не принял подобные меланхолические размышления о хрупкости человеческой жизни. Их ему было мало, и он ответил Вордсворту своим видением жизни и смерти.

Чтобы понять этот емкий и многозначный ответ, необходимо вписать стихотворение Пушкина в более широкий контекст поздней лирики поэта, добавив в цикл, намеченный В.А. Сайтановым, и вещи, сочиненные несколько позже, такие, как «Отцы пустынноики и жены непорочны» и «Памятник». Тогда, как нам кажется, этот цикл обретет законченность и цельность, хотя и поменяет название. Побег здесь – лишь следствие, а не главная причина. Цикл в конечном счете не о побеге, а о лирическом герое перед лицом смерти.

В увиденном с этой перспективы ответе Пушкина («Здравствуй племя / Младое, незнакомое! не я / Увижу твой могучий поздний возраст...») вряд ли можно усмотреть «просветленный альтруизм» в решении «трагической темы смерти»¹, на что в свое время указал В.А. Сайтанов. Однако и трагизм, на котором он настаивал, здесь, как представляется, особого рода.

Пушкин надеется, что его внук, «с приятельской беседы возвращаясь», вспомнит деда. Но что это за память? Многие считали, что это память о нем как о поэте, стихи которого будут жить в веках. И тут прямая связь с «Памятником»:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Горацианская тема *exegi monumentum* отчасти просматривается во «Вновь я посетил...», но она, как нам кажется, вовсе не исчерпывает смысл пушкинских строк. Пушкина, очевидно, волнует не только посмертная судьба его творений, но и

¹ Левкович ЯЛ. Цит. соч. С. 321.

его собственная судьба. Память внука, возможно, предполагает и семейную молитвенную память – в таком значении большинство людей тогда понимали память об усопших родственниках. Но даже если такое предположение и произвольно и может показаться натяжкой, то духовный подтекст стихотворения все же представляется очевидным.

Главное здесь – это личное отношение к собственной смерти самого поэта. Он видит ее неизбежность и спокойно без всякого надрыва принимает ее. В сущности, здесь то же отношение к смерти, что и в «Пора, мой друг, пора...» и в «Страннике», – отношение религиозное (вспомним: религия, смерть). И не просто религиозное, но христианское («тесные врата»). А если так, то трезвому приятию смерти должна сопутствовать и надежда. (Именно так в последние часы жизни Пушкин встретил свою кончину.) На наш взгляд, этот христианский подтекст во многом определил суть ответа, который Пушкин дал Вордсворту.



ЭПИФАНИИ: ВОРДСВОРТ И ТОЛСТОЙ

Как известно, слово «эпифания» в переводе с древнегреческого языка означает появление, явление, но также часто и богоявление. Хотя эпоха Античности знала свои эпифании (например, встреча Леды и Зевса в облике лебедя, и т. п.), начиная с раннего Средневековья богословы использовали это слово в значении Богоявление в применении к библейским текстам как Ветхого, так и Нового Завета.

Вот, например, что рассказывается в книге «Исход» о том, как пророк Моисей, поселившийся в земле Мадиямской после бегства из Египта, удостоился Божия посещения: «Моисей пас овец у Иофора, тестя своего, священника Мадиямского. Однажды провел он стадо далеко в пустыню, и пришел к горе Божией Хориву. И явился ему Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. И увидел он, что терновый куст горит огнем, но куст не сгорает. Моисей сказал: пойду и посмотрю на сие великое явление, отчего куст не сгорает. Господь увидел,

что он идет смотреть, и воззвал к нему Бог из среды куста, и сказал: Моисей! Моисей! Он сказал: вот я!» (Исх. 3: 1–4)

В этой ветхозаветной эпифании, как и в ряде других, им подобных, невидимый надмирный и всемогущий Бог открывает Себя человеку с помощью неких природных явлений. В данном случае это горящий, но не сгорающий терновый куст (по-славянски неопалимая купина), откуда слышится глас Божий. Согласно общепринятому толкованию, в сложной образности этих строк терновый куст, растение, не отличающееся особой красотой и занимающее низкое положение среди других растений, символизирует еврейский народ, угнетаемый в египетском рабстве. Но как терновый куст не сгорает, так и избранный Богом народ не уничтожается в горниле бедствий. Само же пламя огня, как и в других местах Библии, символизирует огненную славу Бога, всепроникающую и очищающую.

Очень часто эпифании в Библии сопровождаются грозными природными явлениями – землетрясениями и громом. Так, в «Книге Иова» Бог говорит с бунтующим героем из бури, помогая несчастному страдальцу установить с Ним новые, полные любви и благоговения отношения («Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя» (Иов 42: 5).

Пожалуй, одна из самых интересных эпифаний содержится в «Третьей книге Царств», где Бог говорит с пророком Илией, открывая ему Свою духовную сущность: «Выйди и стань на горе пред лицом Господним. И вот, Господь пройдет, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом; но не в ветре Господь. После ветра землетрясение; но не в землетрясении Господь. После землетрясения огонь; но не в огне Господь. После огня веяние тихого ветра» (3 Цар. 19: 11–12).

Наиболее известная эпифания в Новом Завете – сцена крещения Иисуса Христа, когда все Ипостаси Троицы одновременно являют Себя. В момент погружения Иисуса в воды реки Иордан на Него нисходит Святой Дух в виде голубя, а Бог Отец с неба вещает: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Матф. 3: 17). Недаром же в церковном обиходе и сам праздник Крещения Господня называется Богоявлением.

В течение многих веков слово «эпифания» трактовалось именно в этом богословском ключе, проникнув из богословия в церковное предание, а оттуда и в литературу. (Многочисленные примеры можно найти, скажем, в средневековых житиях святых, да и в более поздние эпохи вплоть до XVIII–XIX веков.) Однако на рубеже XIX–XX веков Джеймс Джойс (1882–1941) употребил слово *эпифания* в несколько ином значении, применив его к литературе. Обращение к богословскому термину было совершенно в духе Джойса, хотя и отошедшего в зрелые годы от ортодоксального католичества своих детских лет, но полностью не порвавшего с ним. Вспомним, что в романе «Портрет художника в юности» (1914–1915) один из друзей говорит явно автобиографическому персонажу Стивену Дедалу: «Любопытно, до чего ты насквозь пропитан религией, которую ты, по твоим словам, отрицаешь».

Известно, что Джойс сделал эпифании важной частью своей ранней эстетической теории. При этом он понимал под ними какое-либо зримое или слышимое проявление некой силы, воспринимаемой как божественная или, по крайней мере, сверхъестественная. В «Стивене-герое», черновом варианте романа «Портрет художника в юности» (опубликован в 1944 году), писатель так объяснил слово *эпифания*:

«Под эпифанией Стивен понимал внутреннюю духовную манифестацию – будь то в беседе, в жесте или в ходе мыслей, достойных запоминания. Он считал делом, достойным литератора, регистрировать эти эпифании с крайней заботой, полагая, что это весьма деликатные и мимолетные состояния души».

Осмысленные таким образом эпифании представляют собой моменты интенсивного поэтического озарения, как бы напоминающие откровения свыше. Эти лирические излияния часто взрывают привычные границы времени и пространства и имеют некий пограничный характер, оставаясь на грани обычного и таинственного, естественного и мистики, светского и религиозного.

Долгое время считалось, что понятие эпифании, хотя и не само это слово, Джойс заимствовал у Уолтера Пейтера (1839–1894) из «Заключения» к его «Очеркам по истории Ренессанса» (1873). Однако ученые последних десятилетий обратили внимание на то, что понятые так лирические излияния возникли в литературе английского романтизма задолго до Пейтера, еще в самом начале XIX века¹. Первым здесь был Уильям Вордсворт (1770–1850), который в своей автобиографической поэме «Прелюдия» (ранний вариант – 1805) назвал их «местами времени» (*spots of time*). Вордсворт писал:

Есть времени места – и в каждой жизни
Они – живительных источник сил;
Туда от суесловья и лукавства,
Иль от того, что более гнетет,

¹ См., например: *Nichols A. The Poetics of Epiphany: Nineteenth Century Origins of the Modern Literary Moment. Tuscaloosa. 1987; Bidney M. Patterns of Epiphany. Carbondale, 1997.*

Порой невыносимо, от никчемных
Занятий и рутины, мы спешим,
Чтобы незримо возродиться, чтобы
Дух радости, входя в нас, помогал
Достигшим высоты, подняться выше,
Упавшим – встать. Сей животворный дух
Там веет, где почувствовать смогли мы,
Что всем обязаны своей душе:
Она – царица; все, что к нам приходит,
Подчинено и служит ей.

(«Прелюдия», книга 11; здесь и далее перевод Т. Стамовой)

Места времени у Вордсворта обычно воспроизводят какой-то конкретный инцидент из прошлого поэта, к которому он обращается в памяти. Но прошлое как «живительных источник сил» тесно связано с настоящим, и эта связь помогает поэту «незримо возродиться», заново осмыслив оба момента времени.

Приведем пример. Путешествуя по Швейцарии вместе с другом, Вордсворт очень ждал перехода через Альпы в Италию. Он думал, что вид, открывшийся его взору на вершинах Альп, поразит его воображение и приобщи́т его к возвышенному, которого так искали туристы конца XVIII столетия. Но ничего подобного не произошло. Отстав от своих спутников и пытаясь догнать их, молодые люди заблудились и, сами того не зная, пересекли Альпы и оказались в Италии. Об этом они узнали от встреченного ими крестьянина. Разочарованные и уставшие, они стали спускаться вниз.

Когда оцепененье после слов
Крестьянина прошло, мы поскорей

Вернулись вниз и по тропе, что нами
 Была потеряна, вошли в теснину
 Глубокую. Дорога и река
 Здесь шли бок о бок. Несколько часов
 Мы были спутниками их. Вокруг
 Был полумрак. В заоблачные выси
 Тянулись древние леса, что тлели,
 Но без истленья; стены водопадов
 Шумели, и на каждом повороте
 Ветра, столкнувшись, воевали, выли;
 Потоки низвергались с высоты,
 И скалы черные по сторонам
 Чревовещали, и река неслась
 Неудержимо, облачные цепи
 Вдруг разбивались светом: этот свет
 И мрак, смятенье это и покой –
 Все было проявлением одного
 Ума, чертами одного лица,
 Цветеньем древа одного, везде
 Здесь были Апокалипсиса знаки
 И вечности сияли письма –
 Начала, и середины, и конца,
 И бесконечной полноты времен.

(«Прелюдия», книга 6)

То, что молодые люди надеялись увидеть на вершинах Альп, неожиданно открылось им во время спуска в ущелье Гондо. Но пейзаж здесь важен не сам по себе. Древние леса, тлеющие, но не истлевающие, стены водопадов и скалы, «свет и мрак, смятенье и покой» возвещают незримое присутствие Бога. В письме к сестре Дороти, написанном во время этого

путешествия, Вордсворт сказал: «Когда я увидел самые грандиозные альпийские пейзажи, моя душа устремилась к Тому, Кто сотворил это величие, открывшееся моим глазам» (6 сентября 1790). Последние строки фрагмента с их ссылкой на «Откровение Иоанна Богослова» – «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний» (22: 13) – наглядно подтвердили это ощущение спустя много лет, когда поэт сочинял эту книгу, «Прелюдии».

Пытаясь восстановить в этой автобиографической поэме прошлое по памяти, вновь ощутить его незабываемый аромат, Вордсворт с помощью мест времени, которые как бы реконструировали «утраченное время», стремился найти связь между «тогда» и «теперь», вычленив постоянное и непреходящее в потоке меняющегося времени. Здесь он выступил как смелый новатор-первооткрыватель, предвосхитивший не только повествовательные эксперименты с памятью Диккенса, автора «Дэвида Копперфилда», но и грандиозную эпопею Марселя Пруста.

Приведем еще один пример, в котором для автора данных строк очевидна связь Вордсворта с близкой ему протестантской традицией духовных автобиографий, появившихся в Англии в большом количестве в XVII–XVIII веках. Авторы таких автобиографий, подавляющее большинство которых не были писателями, отталкивались от принятой английскими пуританами идеологии, восходящей к учению Жана Кальвина. Этот женеvский мыслитель и религиозный деятель полагал, что непостижимый, всемогущий и справедливый Бог наделен абсолютной властью, перед которой поврежденный первородным грехом и лишенный свободного выбора человек полностью бессилен. Отсюда вытекала доктрина безусловного предопределения, воспринятая

пуританами. Согласно ей, большая часть людей независимо от их воли и поступков еще до рождения были осуждены на вечные муки, и лишь немногие избранные могли спастись, попав на небо.

Люди, принявшие эту доктрину, чувствуя свою беспомощность, были вынуждены пристально взглянуть в себя, чтобы понять, являются ли они избранными и потому достойными «спасительной благодати». Авторы духовных автобиографий, порвав с господствующей в стране англиканской церковью, искали Бога самостоятельно, внутри себя, опираясь на свой личный опыт, который они противопоставляли принятым церковью догматам. Так рождались их размышления о собственной жизни, в событиях которой они искали ответ на мучившие их вопросы. Ответ, как правило, давался им в виде «знаков» или откровений свыше. Коллебанья и сомнения, одолевавшие таких людей, лишь усиливали интроспекцию их автобиографий, в которых они хотели поделиться опытом с другими, также искавшими ответ о своем предназначении.

Наиболее известным образцом такой автобиографии стала книга Джона Беньяна (1628–1688) «Благодать, изливаемая на грешнейшего из грешных» (1666), которую Вордсворт хорошо знал с детства. Но помимо этой книги существовало множество других, подобных ей, часть из которых была ему доступна. В них, как и в поэме Вордсворта, внутренний мир героя, разнообразные движения его души, ее духовный рост часто были важнее реальных фактов его жизни.

Во многих из этих автобиографий откровение свыше, благодаря которому автор понимал, что он достоин «спасительной благодати», играло главную роль в его духовном становлении. Так, например, Ричард Норвуд, автор одной

из самых ранних книг этого жанра (1639–1640), рассказал, что из глубокого уныния его неожиданно вывело ниспосланное ему свыше ясное понимание того, что Спаситель Иисус Христос отпустил ему грехи и примирил его с Богом во Христе¹. А квакер Джон Крук описал свое обращение так: «Я продолжал жить с этой безысходной болью, тая ее от других и горюя наедине с собой, пока однажды утром, когда я сидел в одиночестве, сокрушаясь по поводу моего положения, я неожиданно услышал внутренний голос, сказавший: Не бойся, ты, швыряемый бурей и неутешенный, Я помогу тебе; и, хотя Я пока прячу лицо от тебя, Я с бесконечной любовью посету тебя, и ты будешь моим; не бойся, Я примирился с тобой и никогда не покину и не предам тебя, говорю Я, Господь, всемогущий Бог»².

Подобные религиозные откровения, казалось бы, весьма далеки от как будто чисто светской поэмы Вордсворта. И, однако, вот что он рассказывает в одном из мест времени о случившемся с ним, когда он, приехав в родной Озерный край на первые каникулы из Кембриджа, однажды ранним утром возвращался домой после веселых танцев в соседней деревне:

Весь небосклон сиял, прекрасней утра
И царственной припомнить не могу.
Вдали смеялось море, горы были
Как облака, что светом налились
Небесным, алым. И в лугах, в низинах
Вся прелесть утра раннего предстала

¹ См.: *Bunyan, J.* Grace Abounding with Other Spiritual Autobiographies, Oxford, 1998. P. 146.

² *Ibid.* P. 163.

Моим глазам: туманы, росы, птицы
 И пахари, спешащие в поля.
 И ты поймешь, мой друг, что до краев
 Моя душа была полна. Обетов
 Я не давал, но призван был тогда:
 Как будто нарекли мне – иль великим
 Быть грешником, иль посвященным быть.
 Я шел домой, боясь не донести
 Благословенье это, что со мной
 Осталось и пребудет до конца.

(«Прелюдия», книга 4)

И Вордсворт тоже, как и герои духовных автобиографий, неожиданно почувствовал себя «призванным» и «посвященным». Речь в «Прелюдии», разумеется, идет о поэтическом призвании, но это призвание сам Вордсворт понимал как служение поэта-пророка, хотя в этот момент его жизни цель призвания и смысл избранничества были ему еще не ясны. Возможно, однако, что в тексте поэмы и тут тоже сегодняшний день совместился со вчерашним.

В целом в художественной структуре «Прелюдии» места времени представляют собой нечто вроде контрапункта, лирических сцен-озарений, с помощью которых автор показывает постепенное становление героя как личности и как художника. Это, разумеется, тема всей поэмы. Но в отличие от остального повествования эпифании, заостряя внимание на важнейших моментах-откровениях в жизни героя, придают этой теме своеобразный музыкальный фундамент, лирически обостряя и углубляя ее.

Увиденная в этой перспективе сцена восхождения на гору Сноудон в Уэльсе из последней книги «Прелюдии» стала эпи-

фанией, которая в образной форме подвела итог размышлениям поэта о становлении его таланта.

Последняя, тринадцатая книга начинается с, казалось бы, непритязательного рассказа о том, как Вордсворт и его друг решили встретить восход солнца на горе Сноудон. В дорогу друзья отправились еще до полуночи. На востоке от их пути вздымались горы и холмы Уэльса, на западе лежали воды Ирландского моря. Поэт шел вверх своей тропинкой, когда земля у его ног внезапно стала светлеть:

Чрез шаг-другой гляжу – еще светлей,
И не успел опомниться, как дерн
Весь озарился. Я взглянул – луна
Сияла в одинокой вышине
Над головой моей, а возле ног
Дремало море необъятной мглы.
Вокруг повсюду высились холмы,
Согнув сто смутных спин, а вдалеке
Туман, вытягиваясь языками,
Береговыми косами вдавался
В заправдашнее море – и оно
Повсюду, где хватало глаз, как будто
Сжимаясь, пядь за пядью уступало
Захватчику могущество свое.
Луна, меж тем, в своей далекой славе,
Все созерцала сверху, а туман
Касался осторожно наших ног.
От берега почти что в трети мили
Разверзлась пропасть синяя – то был
Разрыв в тумане, и из этой бездны
Все время поднимался рев воды,

Бесчисленных потоков, рек и струй,
 Сливавшихся в один могучий гул.
 Огромный сей простор, сам по себе,
 Не мог не вызвать в душе восторг,
 Но в этой брешу темной и глубокой,
 Из кося глас бездомных, диких вод
 Наружу рвался, верно, был сокрыт
 И самый дух, и тайный смысл всего.

По замыслу Вордсворта, эта величественная картина природы являлась наивысшей точкой его странствия как художника, кульминацией, которая связывала весь пройденный им путь, разнообразные отрезки времени прожитой им жизни, с реальностью вне времени и пространства. Сама открывшаяся взору поэта картина полна точных и ярких деталей – луна «в одинокой вышине», безоблачное небо, туман в форме «необъятного моря» у ног поэта, «пропасть синяя» – разрыв в тумане и доносящийся из этой бездны «рев воды». Все это Вордсворт видит здесь и сейчас. Но все эти явления природы в то же время выводят поэта за пределы конкретной реальности в таинственный мир сверхчувственного бытия.

Весь этот «возвышенный и страшный» пейзаж пронизан особой двойственностью, как бы скрывающей одну реальность за другой. С одной стороны, с участка земли, на которой стоит поэт, густой туман, стелющийся у его ног, кажется подобным «морю необъятной мглы». С другой, по отношению к реальному Ирландскому морю, видимому издали благодаря «синей пропасти», разрыву в тумане, туман этот кажется подобным суше, «береговым косам», вдающимся в «заправдашнее» море. Таким образом, с помощью возникшей благодаря туману оптической иллюзии Вордсворт образно показал,

как внешняя реальность, представленная лунным пейзажем, может скрывать за собой другую, трансцендентную, целый особый невидимый глазу мир, лишь на миг приоткрывшийся благодаря «синей пропасти», который оживляет и возвышает мир природы.

Ученые разглядели в этих строках явное эхо седьмой книги «Потерянного рая» Милтона, рассказавшей о сотворении мира из первозданного хаоса. Это, безусловно, верно. Однако не менее важно и другое. Образ «синей пропасти» (a blue chasm) неминуемо отсылает читателя, знакомого с творчеством английских романтиков, к строкам знаменитого стихотворения С.Т. Колриджа (1772–1834) «Кубла Хан, или Видение во сне» (1797):

А пропасть, жуткою полна красою,
Где кедры высились вокруг провала!
(Перевод К. Бальмонта)

Но «Кубла Хан» – это образец «поэзии о поэзии», стихотворение о природе творческого акта, в центре которого стоит фигура слышащего «райские напевы» поэта-пророка. Такой напоенный «млеком рая» поэт творит свой мир с помощью волшебной силы воображения, которая, по мнению Колриджа, является основой творчества.

Вордсворту были очень близки эти идеи. В «Прелюдии» он посвятил воображению обширное лирическое отступление, следующее сразу же после видения на горе Сноудон. Вордсворт писал:

Видение почти исчезло, но
В ту ночь, на одинокой той горе

Оно мне словно бы явило образ
 Могучего ума, что окормляем
 Бывает вечностью, возвышен скрытым
 Присутствием в нем Бога или чем-то
 Безбрежным, тайным в бытии своем.

Увиденная Вордсвортом на Сноудоне величественная картина не только дала толчок к размышлению о природе творчества, но и в образной форме выразила его мысли о сущности воображения. Переплетение и взаимное проникновение двух планов бытия, реального и идеального, символизированное туманом, постоянно движущимся и меняющим форму, крайне важно для Вордсворта. Согласно его мысли, воображение, подобно туману, увиденному на вершине Сноудона, наделено способностью «преображать вещей наружность, переплавлять, и остраниать, и сочетать». Благодаря этой способности истинные поэты получают особую «власть и силу», особый дух, свойственный высочайшим умам, который позволяет им проникать в инобытие и творить новые миры, воспевая то, что бrenно и что вечно.

Продолжая речь о «могучем уме», открывшемся ему в «си-ней пропасти», Вордсворт писал:

Одну черту природа мне
 Довольно ясно показала в том
 Видении возвышенном и страшном –
 Его способность так преображать
 Вещей наружность, так переплавлять,
 И остраниать, и сочетать, иль, дерзко
 Акценты поменяв, так подчинять
 Одно другому, что и грубый ум

Не может не узреть, и не услышать,
И чувством не проникнуться. Тогда
Он вынужден признать ту власть и силу,
Что, в высшем проявлении своем,
Выходит на поверхность – как двойник,
Сестра, сообщница другой, славнейшей,
Что высочайшим свойственна умам.
И это именно тот дух, в котором
Они общаются со всем, что есть
В сем мире: изнутри себя рождая
Преображенья, для себя творя
Такую же реальность, и когда
Она готова, воспривяв ее
Всем существом своим. И то, что бrenно,
И то, что вечно, восхищает их;
Они из поводов малейших могут
Создать великое – настороже
Всегда – желая и творить, и быть
Послушной глиною в руках Творца.

Эти мысли, по сути дела, очень близки рассуждениям Колриджа о воображении. В «Литературной биографии» Колридж писал: «Первичное воображение, в моем представлении, – это живая сила, главный фактор всей человеческой способности восприятия; она отражается в конечном разуме, как копия вечного акта творения в бесконечном «я [есмы]»¹. Как следует из вышеприведенных строк «Прелюдии», подобной живой силой, отражающейся в конечном разуме поэта, как копия вечного акта творения, воображение является и для Вордсворта – это не только данный Богом талант преобра-

¹ Колридж С.Т. Избранные труды. М., 1987. С. 30.

жать в поэзии окружающий мир или творить новый, которого нет в действительности. Это еще и сила, связующая поэта с инобытием, открывающая для него неизведанные горизонты и позволяющая ему быть «послушной глиною в руках Творца». Материальное и духовное, имманентное и трансцендентное, хотя и отличаются друг от друга, в то же время, как следует из этой эпифании, неразрывно слиты для Вордсворта силой воображения и невозможны друг без друга¹.

Одним из русских писателей XIX века, открывшим для себя литературные эпифании, стал Лев Толстой, который сделал это совершенно самостоятельно, повинувшись собственному творческому импульсу, вне всякой связи с поэзией Вордсворта и других английских романтиков. Западные исследователи уже обратили внимание на наличие эпифаний в «Войне и мире», хотя и не прояснили их роль в романе². Нам представляется, что в «Войне и мире», как и в «Прелюдии», эпифании тоже играют роль контрапункта, высвечивающего духовную эволюцию героев – прежде всего князя Андрея Болконского. Эта тема требует особого обстоятельного анализа. Ограничимся в пределах данной статьи лишь несколькими предварительными наблюдениями.

Пожалуй, самой известной эпифанией в книге являются размышления князя Андрея, взору которого после тяжелого ранения в битве при Аустерлице неожиданно открылось неизмеримо высокое небо с тихо ползущими по нему облаками:

Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал... не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга

¹ См.: *Barth J., S.J. Romanticism and Transcendence. Columbia and L., 2003. P. 70.*

² См.: *Bidney M. Op. cit.*

банник француз и артиллерист, – совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу.

«Высокое, бесконечное небо», увиденное князем Андреем под Аустерлицем, ознаменовало начало его духовного перерождения. Раненый герой неожиданно осознал свою причастность мирозданию, и ему, пусть еще и смутно, открылись новые горизонты зрения. На фоне этого неба, на фоне внешне обретенных им «тишины и успокоения» вся его прежняя жизнь с ее недолжной суетой и самопоглощенностью, с ее гордыней, с ранее увлекавшими его мечтами о собственном Тулоне и военных подвигах, которые прославят его, оказалась пустой иллюзией, ненужной химерой.

Пережив душевный кризис после этого откровения, князь Андрей станет искать другие пути. Это будет долгий и трудный поиск. Подойти к новому пониманию жизни замкнувшемуся в себе герою поможет еще одна эпифания, заставившая его поверить в «возможность приносить пользу и в возможность счастья и любви». Возвращаясь из поездки в Отрадное, где он нечаянно услышал исполненный неподдельной радости жизни разговор Сони и Наташи, князь Андрей вновь увидел угрюмый старый дуб, с которым он ранее идентифицировал себя и который теперь вдруг ожил, «раскинувшись шатром сочной, темной зелени»:

«Да, здесь, в этом лесу был этот дуб, с которым мы были согласны», – подумал князь Андрей. – «Да где он?», – подумал

опять князь Андрей, глядя на левую сторону дороги и, сам того не зная, не узнавая его, любовался тем дубом, которого он искал. Старый дуб, преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого недоверия и горя, – ничего не было видно. Сквозь жесткую, столетнюю кору пробились без сучков сочные, молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвел их. «Да это тот самый дуб», – подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное, весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты его жизни в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое, укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и эта луна, – и все это вдруг вспомнилось ему.

«Нет, жизнь не кончена в 31 год», вдруг окончательно, беспреречно решил князь Андрей. «Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтоб и все знали это: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!»

Но и эта эпифания – только еще один этап духовного развития героя. Окончательное прозрение, открывшееся ему в пограничном предсмертном состоянии, придет к нему в эпифании незадолго до кончины:

И вдруг ход мыслей этих оборвался, и князь Андрей услышал (не зная, в бреду или в действительности он слышит это), услышал какой-то тихий шепчущий голос, неумолкаемо в такт

твердивший: «И пити-пити-пити» и потом «и ти-ти». Вместе с тем, под звук этой шепчущей музыки, князь Андрей чувствовал, что над лицом его, над самой серединой воздвиглось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок или лучинок. Он чувствовал (хотя это и тяжело ему было), что ему надо было старательно держать равновесие, для того чтобы воздвигшееся здание это не завалилось; но оно все-таки заваливалось и опять медленно воздвигалось при звуках равномерно шепчущей музыки. «Тянется! тянется! растягивается и все тянется», говорил себе князь Андрей. Вместе с прислушиваньем к шепоту и с ощущением этого тянущегося и воздвигающегося здания из иголок князь Андрей видел урывками и красный окруженный свет свечки и слышал шуршанье тараканов и шуршанье мухи, бившейся на подушке и на лице его. И всякий раз, как муха прикасалась к его лицу, она производила жгучее ощущение; но вместе с тем его удивляло то, что, ударяясь в самую область воздвигавшегося на лице его здания, муха не разрушала его. Но, кроме этого, было еще одно важное. Это было белое у двери, это была статуя сфинкса, которая тоже давила его.

«Но может быть, это моя рубашка на столе», думал князь Андрей, «а это мои ноги, а это дверь, но отчего же все тянется и выдвигается и пити-пити-пити и ти-ти – и пити-пити-пити... – Довольно, перестань, пожалуйста, оставь», тяжело просил кого-то князь Андрей. И вдруг опять выплывала мысль и чувство с необыкновенной ясностью и силой.

«Да, любовь (думал он с совершенной ясностью), но не та любовь, которая любит за что-нибудь, для чего-нибудь или почему-нибудь, но та любовь, которую я испытал в первый раз, когда, умирая, я увидел своего врага и все-таки полюбил его. Я испытал то чувство любви, которая есть сама сущность души и для которой не нужно предмета. Я и теперь испытываю это

блаженное чувство. Любить ближних, любить врагов своих. Все любить – любить Бога во всех проявлениях. Любить человека дорогого можно человеческой любовью; но только врага можно любить любовью божескою. И от этого-то я испытал такую радость, когда я почувствовал, что люблю того человека. Что с ним? Жив ли он... Любя человеческою любовью, можно от любви перейти к ненависти; но божеская любовь не может измениться. Ничто, ни смерть, ничто не может разрушить ее. Она есть сущность души».

Согласно замыслу Толстого, такое понимание любви и есть единственно достойный финал поиска его героя, наконец нашедшего для себя ответ на вечные вопросы: «Любовь? Что такое любовь?... Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что люблю. Все есть, все существует только потому, что я люблю. Все связано одною ею. Любовь есть Бог, и умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику».

Хочется добавить, что эпифании присутствуют не только в «Войне и мире». Их можно найти и в других произведениях Толстого, как ранних, так и поздних. В форме эпифании даны, например, размышления Дмитрия Оленина, героя ранней повести «Казачьи», в момент духовного кризиса, когда ему неожиданно стало ясно, «что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар или такой олень, которые живут вокруг него». Ему как бы открылся новый свет. И он понял смысл счастья. «Счастье, вот что, – сказал он себе, – счастье в том, чтобы жить для других».

А вот эпифания из поздней повести «Хозяин и работник», где хозяин, Василий Андреич, прикрыв собой на морозе работника Никиту, спасает его от смерти, жертвуя собственной жизнью:

И вдруг радость совершается: приходит тот, кого он ждал, и это уже не Иван Матвейч, становой, но тот самый, кого он ждет. Он пришел и зовет его, тот самый, который кликнул его и велел ему лечь на Никиту. И Василий Андреич рад, что этот кто-то пришел за ним. «Иду!» – кричит он радостно, и крик этот будит его. И он просыпается, но просыпается совсем уж не тем, каким заснул. Он хочет встать – и не может, хочет двинуть рукой – не может, ногой – тоже не может. И он удивляется, но нисколько не огорчается этим. Он понимает, что это смерть, и нисколько не огорчается и этим. И он вспоминает, что Никита лежит под ним, что он угрелся и жив, и ему кажется, что он – Никита, Никита – он, и что жизнь его не в нем самом, а в Никите. Он напрягает слух и слышит дыханье и слабый храп Никиты. «Жив Никита, значит жив и я», – с торжеством говорит он себе.

И он вспоминает про деньги, про лавку, дом, покупки, продажи и миллионы Мироновых; ему трудно понять, зачем этот человек, которого звали Василием Брехуновым, занимался всем тем, чем он занимался. «Что ж, ведь он не знал, в чем дело, – думает он про Василья Брехунова. – Не знал, как теперь знаю. Теперь уж без ошибки. Теперь знаю». И опять слышит он зов того, кто его уже окликал его. «Иду, иду!» – радостно, умиленно говорит все существо его. И он чувствует, что он свободен и ничто уж больше не держит его.

Очевидно, что, как и у Вордсворта, эпифании у Толстого, сохраняя в той или иной степени религиозный контекст этого

понятия, раздвигают для героев рамки здесь и сейчас, на миг приобщая их инобытию, понимаемому, как правило, вне строгих догматов церкви, чтобы снова вернуть их обратно переродившимися, обновленными и умудренными новым видением жизни. Тут поиски обоих писателей идут параллельно и очень плодотворно.



ЗОЛОТЫЕ МОЗАИКИ РАВЕННЫ: БЛОК И ЙЕЙТС

А.А. Блока (1880–1921), самого знаменитого русского символиста, порой сравнивают с У.Б. Йейтсом (1865–1939), крупнейшим англоязычным поэтом XX века. При всем ярко выраженном различии индивидуальности обоих поэтов (Йейтса, как представляется, все-таки трудно назвать «ирландским Блоком», как бы эффектно ни гляделось подобное словосочетание, точно так же как Блока нельзя назвать «русским Йейтсом) основания для такого сравнения, безусловно, есть. И Блок, и Йейтс были поэтами-мистиками и визионерами, что наложило совершенно особый отпечаток на их творчество. И тот и другой в юности сблизилась с символизмом – стихи Блока о Прекрасной Даме отчасти сопоставимы со стихами Йейтса о Розе. Блок остался верен символизму до конца дней, а Йейтс в зрелые годы отошел от крайностей эстетики и мировоззрения этого движения, хотя и остался верными некоторым его принципам, в частности, суждению

о высоком, практически религиозном предназначении искусства. Оба поэта были по преимуществу лириками, хотя и пробовали силы в крупной форме – Блок с большим успехом, чем Йейтс. И Блок, и Йейтс очень интересовались поэтическим театром и пытались создать новые формы сценического искусства. Оба поэта мифологизировали события своей личной жизни. И наконец, Блока и Йейтса глубоко волновала судьба родной страны (России и Ирландии соответственно), родины страдающей, но горячо любимой и прекрасной, которую они пытались мистифицировать на разных этапах своего творчества.

Подобные параллели можно было бы продолжить. Однако нас в рамках данной статьи интересует прежде всего один факт, или одно, казалось бы, чисто внешнее совпадение – поездка обоих поэтов в Равенну (Блок посетил ее в 1909 году, а Йейтс – в 1907-м). У обоих поэтов эта поездка послужила поводом для сочинения стихотворений, вдохновленных архитектурными памятниками города и содержащих важные для обоих поэтов размышления о природе искусства.

Блок первым, буквально по горячим следам, написал свое стихотворение «Равенна» (окончательный вариант – конец мая 1909 года, а первый, черновой, уже в самый день посещения города – 10 мая).

Очевидно, поэт очень дорожил «Равенной» – она открывала собой весь цикл его «Итальянских стихов» и потому была в известной мере «программной». Во всех подборках итальянских стихов, печатавшихся с согласия поэта, он также ставил «Равенну» на первое место. Знаменательно, что Блок решительным образом отказался что-либо менять в тексте стихотворения, на чем настаивал готовивший первую такую подборку редактор «Аполлона» С. Маковский, предлагая

свою «ретушь»: «Печатайте все стихотворения в указанном порядке, – твердо сказал автор, – безо всяких изменений, или – ни одного»¹.

Для Блока памятники Равенны были частью великого искусства Италии, куда он ехал специально, чтобы окунуться в атмосферу этого искусства и с его помощью обрести вдохновение. 13 марта 1909 года он писал матери: «Новых стихов нет пока. А вот, я думаю, в Венеции, Флоренции, Равенне и Риме – будут». Так и случилось.

Замыслив поездку в Италию, Блок, возможно, руководствовался опытом Гёте, который за сто с лишним лет до этого бежал туда из душного мира провинциальной Германии и, вдохновленный увиденным, нашел новый для себя стиль так называемой веймарской классики, противостоящий «буре и натиску» его ранних произведений. Эта параллель с Гёте может быть, конечно, случайной и необязательной, но лирика «Итальянских стихов» заставила почти всех критиков отметить их особую прозрачность и почти классическую строгость. Сам же цикл стал одним из наивысших достижений Блока-лирика.

К моменту «бегства» в Италию Блок уже был широко признанным поэтом-символистом, вступившим в зрелую полосу жизни и творчества и искавшим для своей поэзии новые пути, которые уводили его далеко в сторону от юношеских стихов о Прекрасной Даме. Собственно говоря, такой отход, как известно, уже состоялся в поэзии второго тома его лирики, в циклах «Пузыри земли» (1904–1905), «Город» (1904–1908) и «Снежная маска» (1907). Но поэту нужно было двигаться еще дальше.

¹ *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 151. Ссылка на это издание дана в прекрасно составленном комментарии к книге: *Блок А.А.* Полное собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 718–719.

Год, предшествовавший путешествию в Италию, выдался для Блока очень трудным. Он все больше и больше чувствовал свое одиночество. Дело было не только в перепадах его отношений с женой – стихотворение «О подвигах, о доблести, о славе» он пишет именно в 1908 году. Важную роль сыграл и разлад с друзьями, которые еще недавно казались ему единомышленниками, – поэт постепенно с горечью убеждался, что русский символизм как литературно-художественное движение переживает кризис. Реакция же, наступившая в России после событий 1905 года, вызывала у него резкое отвращение. В письме к жене от 23 июля 1908 года Блок прямо сказал: «Едва ли в России были времена хуже этого»¹. Вместе с тем поэт уже тогда явственно ощутил «шум времени», неслышимый другими, и знакомые ему ранее предчувствия грядущих катастроф истории усилились.

В докладе, прочитанном в Религиозно-философском обществе 13 ноября 1908 года и переделанном затем в статью «Народ и интеллигенция», Блок говорил: «Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул.

Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой <...>. Бросаясь к народу, мы бросаемся под ноги бешеной тройке, на верную гибель <...>. Можно уже представить себе, как бывает в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта»². Блока не слышали, и над его предчувствиями смеялись.

¹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960–1963. Т. 8. С. 248.

² Блок А.А. Там же. Т. 5. С. 327–329.

В такой обстановке «бегство» в Италию виделось как весьма разумный и, может быть, даже необходимый выход. Перед самым отъездом поэт с горечью писал матери: «Из всех сил постараюсь я забыть начистоту всякую русскую «политику», всю российскую бездарность, все болота, чтобы стать человеком, а не машиной для приготовления злобы и ненависти <...>. Я считаю теперь себя вправе умыть руки и заняться искусством»¹. А через неделю после приезда в Венецию, первый город, который он вместе с женой посетил, Блок снова повторил в письме к матери от 7 мая: «Всякий русский художник имеет право хоть на несколько лет заткнуть себе уши от всего русского и увидеть свою другую родину – Европу, и Италию особенно».

Тем не менее отношение Блока к его «другой родине», Италии, как он вскоре сам обнаружил, было двойственным. С одной стороны, поэта сразу же захватило увиденное им теперь воочию великое искусство, к восприятию которого он был заранее готов благодаря возникшему еще в юности интересу, а также близости к мирискусникам и чтению разнообразной литературы об итальянском Возрождении. Вернувшись в Россию, он продолжил это чтение, еще более укрепившее его интерес к Италии. При этом, однако, его по преимуществу занимало итальянское искусство Средневековья и раннего Возрождения (Фра Беато Анжелико, Беллини), а высокое Возрождение – Тициан, Тинторетто, Веронезе и Рафаэль оставили его равнодушным. «Перед Рафаэлем колени преклоненно скучаю», – напишет он матери. Тут его вкусы в основном совпадали со вкусами Рескина, прерафаэлитов и символистов конца XIX века.

¹ Там же. Т. 8. С. 281–282.

Выражая свое восхищение увиденным, Блок писал из Венеции: «Итальянская старина ясно показывает, что искусство еще страшно молодо, что не сделано еще почти ничего, а совершенно – вовсе ничего: так что искусство всякое (и великая литература в том числе) еще впереди». И далее о России: «Среди итальянских галерей и музеев вспоминается Чехов в Художественном театре – и не уступает Беллини; что тоже – предвестие великого искусства»¹.

В стихах же цикла Блок в полусуфлиговой форме пишет о «легком челноке искусства», помогающем ему подняться над обыденным, «скукой мира», и уплыть в вечность. По мнению поэта, «творческая ложь» искусства способна преобразить мир:

Так береги остаток чувства,
Храни хоть творческую ложь;
Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь.

Но все эти чувства, эта радость узнавания и погружения в историю, эта «творческая ложь» были связаны с великим прошлым Италии. Современность же, открывшаяся взору поэта при посещении Флоренции с ее трамваями, автомобилями, толпой народа, ярким искусственным светом оттолкнула Блока как царство современной бездушной цивилизации, которая казалась ему духовно мертвой. И такой Флоренции он послал яростное проклятье в своих стихах:

Умри, Флоренция, Иуда,
Исчезни в сумрак вековой!
Я в час любви тебя забуду,
В час смерти буду не с тобой!

¹ Там же. Т. 8. С. 283.

О, Bella, смейся над собою,
Уж не прекрасна больше ты!
Гнилой морщиной гробовую
Искажены твои черты!

Хрипят твои автомобили,
Твои уродливы дома,
Всеевропейской желтой пыли
Ты предала себя сама!

Блоку казалось, что слава Флоренции зиждется только на далеком прошлом, а нынешний, покрытый «всеевропейской желтой пылью» город мертв – в нем, как и во всей современной Европе, царствует неестественная, неподлинная жизнь, от которой он и бежал из России.

Но это Флоренция. Маленькая тихая и провинциальная Равенна, которую Блок посетил на несколько дней раньше, не вызвала у него такого внутреннего отторжения, а ее прошлое, связанное с падением Римской империи явно заинтересовало поэта. Он писал матери: «В Равенне мы были два дня <...>. Городишко спит крепко, и всюду – церкви и образа первых веков христианства. Равенна – сохранила лучше всех городов раннее искусство, переход от Рима к Византии. И я очень рад, что нас туда послал Брюсов; мы видели могилу Данта, древние саркофаги, поразительные мозаики, дворец Теодориха. В поле за Равенной – среди роз и глициний – могила Теодориха. В другую сторону – древнейшая церковь, в которой при нас отрывали из-под земли мозаичный пол IV–VI века. Сыро, пахнет как в туннелях железной дороги, и всюду гробницы. Одну я отыскал под алтарем, в темном каменном подземелье, где вода стоит на полу. Свет из маленького окошка падает на нее; на ней

нежно-лиловые каменные доски и нежно-зеленая плесень. И страшная тишина кругом. Удивительные латинские надписи»¹.

Эти впечатления отчетливо видны в «Равенне», первую версию которой Блок сразу же послал в письме к матери. Вот окончательный вариант стихотворения:

Все, что минутно, все, что бrenно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Рабы сквозь римские ворота
Уже не ввозят мозаик.
И догорает позолота
В стенах прохладных базилик.

От медленных лобзаний влаги
Нежнее грубый свод гробниц,
Где зеленеют саркофаги
Святых монахов и цариц.

Безмолвны гробовые залы,
Тенист и хладен их порог,
Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожег.

Военной брани и обиды
Забыт и стерт кровавый след,
Чтобы воскресший глас Плакиды
Не пел страстей прошедших лет.

¹ Там же. Т. 8. С. 284.

Далеко отступило море,
И розы оцепили вал,
Чтоб спящий в гробе Теодорих
О буре жизни не мечтал.

А виноградные пустыни,
Дома и люди – всё гроба.
Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба.

Лишь в пристальном и тихом взоре
Равеннских девушек, порой,
Печаль о невозвратном море
Проходит робкой чередой.

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

В «Равенне», первом по порядку стихотворении итальянского цикла, сразу же наметились его основные темы – связь жизни и искусства прошлого, настоящего и будущего, преходящего и нетленного, того, что минутно и бренно, с вечностью.

Город, бывший некогда «сердцем» Западной Римской империи, теперь спит «у сонной вечности в руках», как кажется, непробудным сном. Здесь находятся могилы императрицы Галлы Плацидии (Плакиды), короля остготов Теодориха, который в 493 году завоевал Рим, и самого Данте Алигьери, величайшего поэта Средних веков. По мнению исследователя, это город-некрополь, «в котором захоронены и сохранены исто-

рические и культурные деятели, представляющие три великие эпохи Италии – имперский Рим, христианские Средние века и начало современности»¹.

Хотелось бы немного уточнить это определение – не только имперский Рим периода его заката, но и эпоху возвышения Византии, Восточной христианской империи, памятники искусства которой и сохранились в Равенне в виде «поразительных мозаик». Они привлекли к себе особое внимание Блока, который, правда, не комментировал специально их византийский стиль, указав лишь дату их создания – IV–VI века.

Это спящее в руках у вечности искусство для Блока, как и вся «итальянская старина» – «еще страшно молодо». Своей молодостью оно живо и сейчас, и единственно подлинно. Сонная Равенна с ее зеленеющими саркофагами, безмолвными и тенистыми гробовыми залами и догорающей позолотой мозаик в стенах базилик самим своим существованием наглядно противостоит современной «европейской гнили», где «новое лишь пытается гальванизироваться трамваями и автомобилями»².

«Итальянская старина», как будто погрузившаяся в непробудный сон, на самом деле таит в себе семена нового, грядущего. Путь в будущее для поэта лежит через великое прошлое в обход настоящего с его «всеевропейской желтой пылью». Но вместе с тем именно настоящее, каким бы неприглядным оно ни казалось Блоку, определяет собой его отношение к прошлому и будущему. Эти три измерения времени накрепко сплавлены в стихотворении, и ни одно из них невозможно без двух других.

¹ *Пирос Дж.* Стихотворение Блока «Равенна: город-знак» // Анциферовские чтения. Л., 1989. С. 134.

² *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 294.

В данной связи строки, посвященные Данте в «Равенне», особенно значимы. В них Данте, «ведя векам грядущим счет», поет Блоку о Новой Жизни. Хорошо известно, что «Новая жизнь» (1292) – одно из ранних произведений итальянского поэта, где он рассказал о встрече с Беатриче, «обновившей» всю его жизнь. Блок очень любил эту книгу, и ссылка на нее в данном контексте вполне обоснована. Но само словосочетание Новая Жизнь стоит в тексте стихотворения без кавычек. Неудивительно, что исследователи совершенно справедливо увидели здесь еще и второй смысл, отсылающий читателя к будущему, к векам грядущим, к обновлению современной жизни и искусства, к тем «неслыханным переменам», которые провидел Блок¹. Однако, как представляется, в этих строках был заложен и еще третий важный смысл. Новая Жизнь подразумевала душевное перерождение и обновление творчества Блока, которое случилось уже здесь и сейчас благодаря знакомству с итальянским искусством, предполагала выход из кризиса и открытие новых горизонтов поэзии. Это как раз и доказали «Итальянские стихи».

П.П. Громов в свое время очень точно сказал: «Самый рассказ об оцепенелой, омертвевшей жизни города, как бы вещественно, предметно представляющего историческую смерть, наполнен такой огромной жизненной силой и страстной напряженностью, что приходится говорить о временной остановке, притаившейся силе жизни, но не о ее конце... Выходит у Блока так, что история тут всеми своими трубами испуленно поет о жизни, но не о смерти, полном конце»². Поистине, *ars longa*.

Хотя Йейтс посетил Равенну на два года раньше Блока, стихотворение о ее искусстве, с самого начала воспринятом им как

¹ Хлодовский РИ. Блок и Данте // Данте и всемирная литература. М., 1967. С. 194.

² Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. М., 1968. С. 366.

византийское, он написал много позже русского поэта – только в 1926 году. Впечатления от мозаик Равенны долго бродили в его сознании, но понадобился еще и визит в Сицилию в 1924 году, где он увидел аналогичные памятники византийского периода, и интенсивное чтение книг по искусству Византии, прежде чем он взялся за перо. Так родилось «Плавание в Византию», вошедшее в книгу стихов Йейтса под названием «Башня» (1928).

Йейтс не знал русского языка и, скорее всего, был не знаком с «Итальянскими стихами» Блока. Тем не менее между «Равенной» и «Плаванием в Византию» можно провести ряд параллелей. Некоторые из них заметны сразу же, другие требуют объяснения.

В 20-е годы прошлого столетия в жизни Йейтса все складывалось, казалось бы, наилучшим образом. Он стал всемирно известным поэтом и драматургом, получившим в 1923 году Нобелевскую премию в области литературы – а ведь на нее вместе с ним тогда же претендовали Рильке и Томас Манн! Далеко позади остался период юношеского увлечения прерафаэлитами и близость к символистам «конца века». Йейтс теперь обрел другую, зрелую, близкую модернизму манеру письма. Вместе с Э. Паундом и Т.С. Элиотом (на самом деле даже раньше их) он открыл новые горизонты англоязычной поэзии XX века. Его родина, Ирландия, за свободу которой он долгие годы сражался пером, пытаясь создать национальную литературу и театр, наконец-то обрела независимость. Ирландское государство, воздав должное своему лучшему поэту, сделало его сенатором и почетным доктором Дублинского университета. Йейтса часто приглашали для выступления с лекциями в разные города Европы и Америки, где его высоко ценили. После долгих лет одинокой жизни и неразделенной любви он наконец удачно женился и у него родились дети.

И тем не менее душевное состояние Йейтса в момент сочинения «Плавания в Византию» во многом напоминало чувства Блока перед поездкой в Италию. Ему тоже хотелось бежать из Ирландии.

Вскоре после окончания гражданской войны и провозглашения Ирландии независимым государством Йейтсу, как и многим его современникам, стало ясно, что надежды на возрождение страны, которые долгие годы вдохновляли сражавшихся за ее независимость патриотов, не сбылись. Былые мессианские чаяния, связанные с родиной, полностью рухнули. Ирландия по-прежнему осталась маленькой провинцией на задворках Европы, экономическим и культурным доминионом. Как выяснилось, идеалы социальной справедливости, равно как и мечты о новом, небывалом расцвете культуры не имели ничего общего с грубой прозой жизни республики, где откровенно воцарился еще более воинственный, чем ранее, дух буржуазного предпринимательства и господство фанатической непримиримости мнений. Обретя власть, недавние рьяные борцы за свободу стали теперь не менее рьяными ее гонителями. Выражаясь словами Блока, Ирландию тоже окутала «всеевропейская желтая пыль».

Поняв это, некоторые талантливые писатели (Шон О'Кейси и Джеймс Стивенс, например) навсегда покинули родину, избрав добровольное изгнание. Йейтс остался дома. Но жить в душной атмосфере Ирландии было трудно даже и первому ее поэту. Вскоре после публикации «Башни», куда вошло «Плавание в Византию», Йейтс сказал в одном из писем: «Перечитав «Башню», я был поражен горечью ее стихов, и мне захотелось пожить вне Ирландии, чтобы обрести новое вдохновение. Но эта горечь придала силу книге, и она лучшая из написанных мною книг»¹.

¹ Unterecker J. A Reader's Guide to William Butler Yeats. N.Y., 1959. P. 170.

Бегство из Ирландии в «Плавании в Византию» – это только мечта, которая воплотилась в поэзии. Надев присущую его поздним стихам маску немощного старца, чье воображение живет ярко бурлящей жизнью, Йейтс отправляется в мысленное путешествие в Византию, искусство которой уже давно волновало его воображение.

Незадолго до сочинения стихотворения в книге «Видение» (первый вариант – 1925 год), пространно излагавшей суть его теософских воззрений, где малому кругу бесконечных перевоплощений человеческих душ¹ соответствовал большой круг постоянной смены цивилизаций, Йейтс уже объяснился в любви к византийскому искусству. Внутри этой «системы» Византия стала частью грандиозного мифа истории, который возник в позднем творчестве Йейтса. Поэт писал:

«Мне кажется, что если бы мне подарили месяц жизни в одной из прошедших эпох и разрешили провести его, где я захочу, я выбрал бы Византию незадолго до того, как Юстиниан открыл собор Святой Софии и закрыл Академию Платона. Мне кажется, я смог бы найти где-нибудь в маленьком винном погребок какого-нибудь философа-мозаичиста, и он ответил бы на все мои вопросы, поскольку потустороннее было ближе ему, нежели даже Плотину, ибо его филигранное мастерство превращало то, что являлось орудием власти князей и духовенства и служило поводом для кровавых смут черни, в прекрасный гибкий образ, подобный совершенному человеческому телу.

Мне кажется, что в ранней Византии, как, наверное, никогда до или после этого в анналах истории, религиозная,

¹ Стоит заметить в этой связи, что и Блока тоже интересовала идея перевоплощений, которую он обыграл в итальянском цикле в стихотворении «Слабее жизни гул упорный».

эстетическая и обывательская жизнь слились в единое целое, позволив архитекторам и ремесленникам – хотя, быть может, и не поэтам, так как язык служил орудием религиозной полемики и должен был стать абстрактным, – разговаривать с массами и избранными одинаковым образом. Художник, ремесленник, изготовлявший мозаики или чеканивший золото и серебро, иллюстратор Священного Писания почти утратили свою индивидуальность, возможно, почти отрешились от своей личной задачи, углубившись в общий замысел, а он открывался мысленному взору всего народа. Они могли копировать из старинных Евангелий иллюстрации, казавшиеся им не менее священными, чем сам текст, но влетали их в общий ансамбль – труд многих, который казался трудом одного человека и который превращал здание, картину, узор, металлическую инкрустацию ограды или светильника в единый образ; и этот образ, это откровение их невидимого учителя, обладал благородством искусства греков, всегда изображавших Сатану полубожественным Змеем, а не рогатым пугалом дидактического Средневековья.

Аскет, которого в Александрии называли «атлетом Бога», занял место тех греческих атлетов, чьи статуи были расплавлены или разбиты или стояли заброшенные среди кукурузных полей, а фон вокруг него исполнился немислимого блеска, который мелькает под нашими закрытыми веками, когда мы уже не спим, но еще и не проснулись – не картина земного мира, но видение сомнамбулы. Даже выдолбленный зрачок глаза, когда сверло движет рука византийского резчика по слоновой кости, подвергается сомнамбулическому преобразению, так как его глубокая впадина на фоне легких линий, его механическая окружность в сравнении с ритмичными и как бы текучими очертаниями всего рисунка, придает святому или ангелу

вид огромной птицы, взирающей на чудо. Мог ли какой-нибудь визионер того времени, проходя под сводами собора, названного с таким нетеологическим благолепием «Святой Мудростью», может ли какой-нибудь человек, которого посещают видения сейчас, блуждая среди мозаик Равенны или Сицилии, не узнать одного из образов, являвшихся ему сквозь закрытые веки? Мне кажется, что именно Тот, Кто среди общин ранних христиан был немногим более изгнателя бесов, в Своем восхождении к образу полного Божества и сделал возможным это растворение в сверхъестественном блеске, эти стены с их мерцающими кубиками синего, зеленого и золотого цвета»¹.

Йейтс воспринимал культуру Византии как художник-поэт, а не как ученый. Он был мало знаком с литературой страны, чем объясняется некоторая неточность ее оценки. Еще во второй половине IV века знаменитые богословы каппадокийской школы (Василий Великий, Григорий Богослов и Григорий Нисский) воспользовались для религиозной полемики, в которой формулировались основы церковного вероучения, богатейшим наследием древнегреческой литературы, приспособив его к нуждам нового времени. Их язык никак нельзя назвать абстрактным; напротив, он весьма точен, выразителен, а порой (у Григория Богослова) и необычайно поэтичен. Эта утонченная классическая традиция продолжала развитие и в век Юстиниана, как в светской, так и в церковной литературе. Но в VI веке расцвела и другая традиция, которая, по мнению специалистов, соответствовала «таким органичным проявлениям новой эстетики, как церковь Св. Софии»². Это народная литургическая поэзия, лучший представитель которой – Роман Сладкопевец.

¹ *Yeats W.B. A Vision. P. 279–281.*

² *История Византии. М., 1967. Т. 1. С. 426.*

Зато византийское искусство Йейтс чувствовал гораздо лучше. Мозаики, увиденные им в Равенне и Сицилии с «их мерцающими кубиками синего, зеленого и золотого цветов» поразили его воображение, заставив заняться изучением искусства Византии.

Картина Византии, нарисованная Йейтсом, в известной мере отражала истинное положение вещей. Средневековое общество Византии было максимально централизовано, и автократия императоров, господствовавшая там, имела ярко выраженный религиозный характер. Религиозному началу была подчинена и духовная жизнь страны, а деятельность художников строго регламентирована. В.Н. Лазарев в «Истории византийской живописи» писал по этому поводу так: «Византийский художник находился на нижних ступенях общественной иерархии, и поэтому он как бы говорил словами Иоанна Дамаскина: «Я ничего не скажу о себе». Творческий акт носил совершенно безличный характер. В глазах византийца он был всецело связан с божественным наитием... Художник рассматривался не как творец индивидуальных ценностей, а как выразитель сверхличного сознания, занимавший в государственном организме место такого же исполнителя божественной воли, каким был любой подданный византийской империи»¹.

Русскому читателю образ Византии у Йейтса может напомнить несколько утопическую концепцию искусства Средних веков Л. Толстого, согласно которой деятельность художников была «истинным и общим всему народу»² делом. У английских же читателей мысли Йейтса должны были вызвать неизбежные ассоциации с Рёскином и Моррисом. С идеями этих мыслителей, близких поэту в молодости, была связана

¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 17–18.

² Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955. С. 362.

утопическая картина прекрасного будущего аграрной Ирландии, где духовная культура станет доступной всем людям, которую Йейтс нарисовал для своих слушателей в Нью-Йорке в 1904 году. Ход времени разрушил эту утопию, и поэт уже давно перестал верить в мессианскую избранность своего народа. Но идеалы гармонического общества, где массы и избранные жили единой духовной и общественной жизнью, все еще продолжали волновать Йейтса. Он предвидел возможность торжества этих идеалов в период расцвета новых, грядущих цивилизаций, которые придут на смену нынешней, вступившей, как он полагал, в эпоху упадка. Но это, разумеется, было делом отдаленного и весьма туманного будущего. А пока, следуя примеру многих поэтов-романтиков, Йейтс перенес эти идеалы в прошлое и связал с Византией.

Однако это не исчерпывало многозначного облика Византии в его поэзии. Сам характер византийского искусства подсказывал поэту дальнейшую модификацию образа Византии. Несколько лет спустя, снова обратившись к той же теме, Йейтс сказал: «Я пытаюсь писать о состоянии моей души, потому что старик должен готовиться к смерти, и некоторые мысли по этому поводу я уже высказал в стихотворении, названном «Плавание в Византию». Когда ирландцы иллюминировали Библию и выделывали инкрустированные драгоценными камнями посохи епископов, которые сейчас хранятся в Национальном музее, Константинополь был центром европейской цивилизации и источником ее религиозной философии, поэтому я и символизирую поиски духовной жизни путешествием в этот город»¹.

И действительно, обобщенно-спиритуалистическое по своей манере искусство Византии, стремившееся не к подра-

¹ *Jeffares N.A. A Commentary on the Collected Poems of W.B. Yeats. L., 1968. P. 253–254.*

жанию природе и не к воспроизведению окружающего мира, но к передаче трансцендентных идей, к постижению Божественного откровения, как нельзя лучше отвечало намерениям поэта. Иоанн Дамаскин писал: «Если к тебе придет один из язычников, говоря: Покажи мне твою веру.. ты отведешь его в церковь и поставишь перед разными видами священных изображений»¹. Йейтс очень тонко ощутил этот обобщенно-спиритуалистический характер искусства Византии, заметив, что «потустороннее было ближе византийскому мозаичисту, чем Плотину». Описывая же византийские мозаики, Йейтс выделил две их важнейшие особенности – знаменитый золотой фон, окружавший фигуры святых, и особое выражение ликов икон, придававших «Святому или Ангелу вид огромной птицы, взирающей на чудо». И золотой фон, и выражение ликов святых служили все той же цели – максимально приблизить человека к потустороннему. Золотой фон – символ нетварного фаворского света – как бы отгораживал изображения святых от бренного мира, приобщая их к миру идеальному, лишая фигуры тяжести и придавая им бесплотный характер. Главной деталью такой фигуры становилась голова святого, его лицо и устремленный в пространство взор, которые помогали молящимся постичь сверхъестественное.

Противопоставление земного небесному, тленного вечному, которое играло такую большую роль в византийской живописи, послужило основой, на которой Йейтс и построил «Плавание в Византию». Само же плавание (путешествие) служит здесь метафорой духовного преображения поэта, его перерождения благодаря встрече с бессмертным искусством прошлого.

¹ Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 18.

I

Тут старым нет пристанища. Юнцы
В объятых, соловьи в самозабвенье,
Лососи в горлах рек, в морях тунцы –
Бессмертной цепи гибнущие звенья –
Ликуют и возносятся, как жрецы,
Хвалу зачатью, смерти и рождению;
Захлестнутый их пылом слеп и глух
К тем монументам, что воздвигнул дух.

II

Старик в своем нелепом прозябанье
Схож с пугалом вороньим у ворот,
Пока душа, прикрывга смертной рванью,
Не вострепещет и не воспоеет –
О чем? Нет знанья выше созерцанья
Искусства нескудеющих высот:
И вот я пересек миры морские
И прибыл в край священный Византии.

III

О мудрецы, явившиеся мне,
Как в золотой мозаике настенной,
В пылающей кругами вышине,
Вы, помнящие музыку вселенной! –
Спалите сердце мне в своем огне,
Исхитьте из дрожащей твари тленной
Усталый дух: да будет он храним
В той вечности, которую творим.

IV

Развоплотясь, я оживу едва ли
В телесной форме, кроме, может быть,
Подобной той, что в кованом металле
Сумел искусный эллин воплотить,
Сплета узоры скани и эмали, –
Дабы владыку сонного будить
И с древа золотого петь живущим
О прошлом, настоящем и грядущем.

(Перевод Г. Кружкова)

Горечь ирландских раздоров подспудно сквозит уже в первой фразе стихотворения – «Тут старым нет пристанища». Но Ирландия прямо не названа здесь – Йейтс прощается в первой строфе вообще с царством всего брэнного и преходящего. При этом, однако, сам посюсторонний мир с его беспрерывным круговоротом рождений и смертей, где нет места высшим духовным ценностям, исполнен поистине завораживающей энергией, «чувственной музыкой», которая одновременно притягивает и отталкивает поэта. В первой же строфе возникает и тема дряхлости тела поэта, отгораживающей его от бурлящей энергии мира. Она более полно развита во второй строфе. Ведь и сам старый поэт – воронье пугало – был бы подвластен тем же законам тления и смерти, если бы не его поющая в экстазе душа, но это уже совсем иная музыка – ведь пению душа учится у вечно юных памятников византийского искусства. С помощью такого пения одежды дряхлой плоти можно сбросить, приобщившись к вечности, запечатленной в нетленных творениях искусства.

В третьей строфе стихотворения как контраст к обреченным смерти рыбам, птицам и людям, населяющим Ирландию,

возникают образы обьятых божественным пламенем аскетов-мудрецов, которые глядят с мозаик церквей. Поэт просит этих святых сойти с церковных стен, обучить его душу пению и, испепелив его сердце, приобщить его к вечному искусству. Очистительный огонь должен сжечь все тленное и преходящее и духовно переродить поэта.

Расставшись со своим бранным старческим телом, которое должно сгореть в этом огне, поэт решает больше не воплощаться в земную оболочку. Он хочет стать механической золотой птицей, которая, по рассказам путешественников, порхала в ветвях искусственного дерева у трона византийского императора. Такая птица будет свободна от прихотей плоти и законов времени и сможет восславить в песнях «прошлое, настоящее и грядущее».

Достаточно неожиданное решение. Бежав от царства брального и преходящего, от душевной горечи ирландских раздоров и приобщившись к нетленным памятникам искусства, Йейтс вновь вернулся на землю, чтобы воспеть быстротечные печали и радости человеческого бытия, «прошлое, настоящее и грядущее». Но такова природа искусства, причастного вечности. Как совершенно справедливо заметил ирландский художник С. Мур, хороший знакомый поэта, Гомер и Шекспир ведь тоже пели о прошлом, настоящем и будущем.

Между тем Йейтс вскоре после появления стихотворения в печати понял, что тема Византии не была им исчерпана, что он сказал не все и что сказанное нужно уточнить. Так родилось его второе стихотворение, которое он назвал «Византия» (1930).

В написанном прозой черновике Йейтс изложил первоначальный замысел стихотворения: «Тема стихотворения. Смерть друга... Описать Византию, как она представлена в си-

стеме в конце первого тысячелетия христианства. Бредущая тень. Огни на углах улиц, где душа проходит очищение, птицы из кованого золота, поющие на золотых деревьях, в гавани [дельфины], которые подставляют спины причитающим мертвецам, чтобы отнести их в рай»¹.

Как видим, историческая ситуация здесь несколько другая, чем в «Плавании в Византию», где поэт с помощью фантазии перемещался в эпоху правления Юстиниана (6-й век), которую Йейтс считал периодом наивысшего расцвета византийской цивилизации. Теперь же речь идет о конце первого тысячелетия христианства и о времени упадка этой цивилизации. Но византийское искусство для поэта по-прежнему то же, что и в первом стихотворении. Йейтс впоследствии сказал по этому поводу так: «В моих поздних стихотворениях я назвал это Константинополем² [«это» – пример великолепия: стиль, в литературе, как и в жизни, мне кажется, рождается от избытка, от того, что выше и больше пользы и что пронзает сердце], городом, где святые с их изможденными формами изображены на фоне золотых мозаик и где механическая птица поет на золотом дереве в присутствии императора; и в одном стихотворении я изобразил души умерших, которые плывут верхом на дельфинах через море чувственности, чтобы танцевать на мостовых города»³.

Отхлынул пестрый сор и гомон дня,
Спит пьяная в казармах солдатня,
Вслед за соборным гулким гонгом стих

¹ *Jeffares N.A.* Op. cit. P. 352.

² В подлиннике *Byzantium*, что значит одновременно Византия и Константинополь.

³ *Ibid.* P. 353.

И шум гуляк ночных;
Горит луна, поднявшись выше стен,
Над всей тщетой
И яростью людской,
Над жалкой слизью человеческих вен.

Плывет передо мною чья-то тень,
Скорей подобье, чем простая тень,
Ведь может и мертвец
Распутать свой
Свивальник гробовой;
Ведь может и сухой, сгоревший рот
Прошелестеть в ответ,
Пройдя сквозь тьму и свет, –
Так в смерти жизнь и в жизни смерть живет.

И птица, золотое существо,
Скорее волшебство, чем существо,
Обычным птицам и цветам упрек,
Горласта, как плутонов петушок,
И, яркой раздраженная луной,
На золотом суку
Кричит кукареку
Всей лихорадке и тщете земной.

В такую пору языки огня,
Родившись без кресала и кремня,
Горящие без хвороста и дров
Под яростью ветров,
Скользят по мрамору дворцовых плит:
Безумный хоровод,

Агония и взлет,
Огонь, что рукава не опалит.

Вскипает волн серебряный расплав;
Они плывут, дельфинов оседлав,
Чеканщики и златомастера –
За тенью тень! – и ныне, как вчера,
Творят мечты и образы плодят;
И над тщетой людской,
Над горечью морской
Удары гонга рвутся и гудят...

(Перевод Г. Кружкова)

Иной исторический контекст приблизил «Византию» к сегодняшнему дню. Как и некогда византийская цивилизация, современный Запад, по мнению поэта, вступил в пору упадка, близящегося конца. Комментаторы указали, что упоминание «пьяной спящей солдатни», скорее всего, связывалась в сознании Йейтса с разгулом насилия в период недавней гражданской войны в Ирландии, свидетелем которой ему пришлось стать. Подобные сопоставления и дальше подспудно слышны в подтексте стихотворения. Само же упоминание «пьяной солдатни» подразумевает социальные беспорядки и недовольство, а шум «ночных гуляк» – крушение гармонии, воспетой в «Плавании в Византию»¹. Контраст шума «ночных гуляк» и звона колокола собора Святой Софии знаменует собой противопоставление реальности и идеала, земного и небесного, на котором строится все стихотворение. Залитый лунным светом купол собора, возвышающийся над городом, «презирает» (*scorns*) тщету всего проходящего и тленного, «жалкую слизь человеческих вен».

¹ *Ross DA A Critical Companion to W.B. Yeats*. N.Y., 2009. P. 62.

Тень, появляющаяся во второй строфе, как бы отсылает читателя к экстазу поющей души из «Плавания в Византию», которая, сбросив ветхие одежды тела, отрешается от земного и приобщается к вечности. В смерти она начинает новую жизнь, побеждая тление. Однако подобное творит и искусство – механическая птица, «золотое существо», попавшее сюда из предыдущего стихотворения, которая в третьей строфе, поднявшись над всем бранным, в лунном свете тоже «презирает» «всю лихорадку и тщету земную». Птица для Йейтса – еще и апокалиптический образ, вестник Второго Пришествия, и потому, презирая «лихорадку и тщету земную», она поет и о близящемся конце византийской цивилизации, что также проецируется и на современный мир.

А затем в четвертой строфе поэт видит пламя знакомого по «Плаванию в Византию» нетварного света, огня, «что рукава не опалит», очищающего души умерших, которые, возрождаясь к новой жизни, обретают полноту бытия в священном танце.

Дельфины, несущие души умерших через «море чувственности», сопоставлены в последней строфе с золотыми кузницами императора, где мастера чеканят образы, пытаясь подчинить себе водоворот тленной, постоянно меняющейся природы. Мраморный же пол для танца (в подлиннике – *marbles of the dancing floor*), созданный византийскими мастерами, где статика архитектуры противостоит движению танца, является попыткой воплотить парадокс дисциплины и свободы, расчета и вдохновения, лежащий, по мнению поэта, в основе искусства¹. Образы, взятые из моря чувственности, по которому плывут дельфины и где слышен колокол Святой Софии, рождают новые образы, взятые из тленного мира, но причастные

¹ *Ross D.R. Op. cit. P. 64.*

бесконечному. Таков процесс искусства. Попытка контроля этого процесса, подчинения водоворота постоянно меняющейся природы, нахождения равновесия реальности и идеала, земного и небесного – крайне сложна, но только она может сотворить чудо, приобщив искусство вечности.

Великое искусство прошлого возродило Блока и Йейтса к «новой жизни» в поэзии. Золотые мозаики Равенны, вдохновившие их стихи, помогли им продумать и в образной форме высказать свое мнение о природе искусства и сути творческого процесса. Вполне понятно, что их мнения отличались, как отличалась их картина увиденного. Блок, хоть и отрицавший «всеевропейскую желтую пыль», был все же ближе к реальному образу Равенны начала XX века, чем ушедший в воображении в глубь Средних веков Йейтс, которого город интересовал лишь постольку, поскольку его мозаики внушили ему мысль «уплыть» в Византию. Но реальность в этих стихах для них обоих вовсе не измерялась правдоподобием, хотя для Блока, писавшего нечто вроде лирического дневника, оно имело определенное значение, – оба художника, прошедшие школу символизма, разделяли родственное представление о высокой роли поэта-провидца, визионера. А. Пайман в «Истории русского символизма» написала о Блоке так: «Юношеское увлечение Платоном и Соловьевым подготовило его понимание назначения поэта как непрерывное внимание к взаимодействию между миром, непосредственно доступным нашему чувственному восприятию и рациональному познанию, с мирами иными, более *реальными*»¹. Это же характерно и для Йейтса, с юности увлекавшегося теософией и мистикой и учившегося у Блейка.

¹ Пайман А. История русского символизма. М., 2000. С. 307–308.

В «Плавании в Византию» Йейтс размышляет преимущественно о содержании поэзии, о том, что она говорит читателям. И тут его мысли, вне всякого сомнения, близки Блоку. Оба поэта убеждены, что искусство, порожденное реальностью, но причастное вечности, должно вещать о «прошлом, настоящем и грядущем». Об этом в стихотворении Блока поет Данте, «ведя векам грядущим счет». Данте вторит сделанная в Византии механическая птица Йейтса, поющая о том же самом императору и его придворным.

Но золотая механическая птица при этом еще и символ поэта, творящего искусство, которое неподвластно «лихорадке и тщете земной». И то, что она поет для императора и его придворных, говорит об элитарности такого искусства. Мысль, с юности близкая Йейтсу, и беспокоившая Блока, искавшего пути вырваться из плена «лиризма» к широкой аудитории.

Во втором стихотворении, в «Византии», Йейтса больше волнует сам процесс творчества, то, как рождаются стихи, вещающие о прошлом, настоящем и будущем. И тут опять возникает параллель с Блоком. Оба поэта верят в великую силу искусства, которое не только подчиняет и уравнивает образы внешнего мира с образами вечного идеала, но и ищет шаткую гармонию этих двух реальностей. Оба ждут чуда, приобщающего искусство вечности. Думается, что Йейтс наверняка согласился бы с Блоком, сказавшим в 1912 году: «Пока не найдешь действительной связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем, не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным»¹. По сути дела, об этом же в образной форме говорит и «Византия» Йейтса.

¹ Блок А.А. Полное собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 118.



«ШУМ ИСТОРИИ»: ЙЕЙТС И БЛОК

На первый взгляд может показаться, что между отношением А.А. Блока и У.Б. Йейтса к трагическим событиям, случившимся почти одновременно на их родине, в России и Ирландии, в конце десятых годов XX века, нет ничего общего. Действительно, политические взгляды поэтов мало совпадали, а по некоторым вопросам даже и были прямо противоположными. Соответственно гражданскую войну у себя на родине, в России и Ирландии, они восприняли совершенно по-разному. Об этом прежде всего свидетельствуют сами их стихи, которые, как представляется, весьма интересно сопоставить в таком ракурсе. Но при более внимательном прочтении этих стихов явно открывается одна общая черта, буквально бросающаяся в глаза.

Оба поэта были художниками-визионерами, для которых реальные события жизни часто имели второй смысл, требовавший особой расшифровки. Они воспринимали эти

события еще и как некий символ, или предвестие чего-то сокровенного. Потому они мистифицировали историю, стараясь вписать ее события в религиозно-космический контекст, связать их с тем, что открылось им в их видениях. Их трактовки истории могли быть интуитивно-прозорливыми, но могли оказаться и близорукими, вскоре опровергнутыми ходом реальной жизни. И тогда эти ошибки оборачивались личной трагедией, как это было с Блоком под самый конец его жизни.

С ранней юности Йейтс отверг господствовавший в поздневикторианской Англии и Ирландии позитивизм и безразличие к религии и стал мучительно искать другую правду, противоположную доктринам Дарвина, Герберта Спенсера и их последователей. Эти поиски закономерным образом сблизили поэта с символизмом.

Впоследствии, вспоминая свою молодость, Йейтс писал: «Я очень религиозен, и, лишившись благодаря ненавистным мне Гексли и Тиндалу¹ простодушной религии моего детства, я создал для себя новую религию, почти непоколебимую веру в поэтическую традицию»². По его словам, эта традиция вобрала в себя разнообразные легенды и предания, в основном кельтские, которые поэт собирал, путешествуя по Ирландии и беседуя с крестьянами. Но наряду с патриотическими мотивами народного творчества Йейтса привлекала к себе и мистика, которой были так богаты произведения ирландского фольклора. Интересу поэта к иррациональному, к призрачному миру непознаваемого способствовал также и известный налет мистики близкого ему в ту пору искусства

¹ Поэт говорит здесь о широко известных тогда английских ученых дарвинисте Т.Г. Гексли (1825–1895) и физике Дж. Тиндале (1820–1893).

² *Yeats W.B. The Autobiographies. N.Y., 1967. P. 77.*

прерафаэлитов, и возникшие в юности как протест против позитивизма увлечения теософией и оккультизмом, и, наконец, его занятия Блейком, повлекшие за собой чтение философов-мистиков прошлого Сведенборга и Бёме. С течением времени эти интересы все больше укреплялись. Йейтс стал членом нескольких теософских обществ, познакомившись в том числе и с жившей в Лондоне Е. Блаватской. С годами он увлекся и автоматическим письмом, которым владела его жена. Постепенно на основании всех этих занятий возникла его «система» религиозно-теософских взглядов, которую он изложил в книге «Видение» (первое издание – 1925 год) с ее большим кругом сменяющих друг друга цивилизаций и малым кругом повторяющихся жизней человека. Нет ничего удивительного в том, что эти увлечения поэта сказались и на его отношении к Ирландии.

Йейтс всегда был ревностным патриотом, и хотя его поэзия неотделима от во многом породившей ее английской традиции, он сам считал себя ирландским поэтом, возрождающим и творящим новую ирландскую литературу на английском языке. Так оно, конечно же, и было. Тем не менее, при всей неподдельной и непреходящей любви к родине, отношение Йейтса к Ирландии с течением лет менялось, и менялось весьма сильно. При этом мистический элемент всегда или почти всегда был важной составляющей его менявшихся чувств.

В публичной лекции, прочитанной в США в 1904 году, Йейтс так изобразил явно утопическое будущее своей страны: «В отличие от англичан, мы, ирландцы, не хотим построить государство, в котором существуют классы очень бедных и очень богатых людей. Ирландия всегда останется главным образом сельскохозяйственной страной. Мы можем допу-

стить развитие промышленности, но, в отличие от Англии, у нас не будет очень богатого класса или целых районов, почерневших от дыма, подобных тем, которые англичане называют своей «черной провинцией»¹. Я считаю, что лучшим идеалом будущего нашего народа, идеалом, очень широко укоренившимся среди нас, является Ирландия, ставшая страной, где, если и есть несколько богачей, зато совершенно отсутствует бедность. Повсюду, где человек пытался представить себе картину прекрасного будущего, он рисовал в своем воображении землю, на которой люди пахут и собирают урожай, а вовсе не место, где вращаются гигантские колеса и огромные трубы извергают дым. Ирландия всегда останется страной, где люди сеют, пахут и собирают урожай»².

В картине будущего Ирландии, нарисованной Йейтсом, совмещается несколько пластов мысли, переработанных воображением поэта. На первом месте здесь, безусловно, стоят идеи известного английского писателя и теоретика искусств Джона Рёскина (1819–1900), в поздних произведениях которого эгалитарные идеалы социальной утопии причудливым образом сочетались с феодально-реставраторскими устремлениями. Протест Йейтса против городов с их «гигантскими вращающимися колесами» и «огромными трубами, извергающими дым», почти полностью соответствовал идеям Рёскина об «опрощении» современной жизни, а сама сельскохозяйственная Ирландия будущего, где нет крайностей бедности и богатства, весьма похожа на одну из умозрительных схем английского мыслителя, детально развитых в издававшемся им журнале «Fors Clavigera» (1871). Добавим

¹ Черная провинция (Black country) – каменноугольный и металлургический районы Англии (Стаффордшир и Йоркшир).

² *Ellman R. Yeats, the Man and Masks*. N.Y., 1948. P. 113.

сюда и знакомство с близкими Рёскину утопическими идеями Уильяма Морриса (1834–1896), который был другом семьи поэта и положительно воспринял первые поэтические опыты Йейтса.

Определенное влияние на отношение Йейтса к сельской Ирландии и ее крестьянству сыграли, как бы неожиданно это ни звучало, и русские народники. О них поэт узнал, можно сказать, из первых рук, от жившего в Лондоне С.М. Степняка-Кравчинского (1851–1895), с которым он в юности встречался в английской столице. Как известно, русские писатели-народники 70-х годов XIX столетия шли в народ и пытались понять «таинственного незнакомца», «святую скотинку» – мужика, вопреки многовековым страданиям сохранившего свое золотое сердце. Подобно им, Йейтс и другие деятели Ирландского Возрождения спустя два десятилетия тоже бродили по живописным и глухим уголкам своей родины, беседуя с крестьянами, знакомясь с их жизнью и искусством, и прежде всего с ирландским фольклором. Как и русские «семидесятники», молодой Йейтс тоже выступил с романтической критикой капитализма, не видя главных тенденций его развития и идеализируя патриархально-крестьянский уклад жизни, который буквально на его глазах уходил в прошлое. Недаром же сам Йейтс в 1902 году писал: «Наше движение является возвратом к народу, подобно движению русских народников в начале семидесятых годов»¹.

И наконец, третий пласт, довольно легко совмещавшийся с утопизмом Рёскина и Морриса. Этот пласт идей целиком связан с мистическими увлечениями поэта. В их свете Ирлан-

¹ *Yeats W.B. Explorations. L., 1962. P. 96.* Сейчас трудно сказать, знал ли Йейтс о революционно-террористической деятельности русских народников, и если знал, то, как он ее воспринимал. Сведений об этом в нашем распоряжении нет.

дия предстала как воплощение вечной надмирной красоты, как особая мистически избранная страна. Здесь Йейтс не был одинок. На какой-то момент ряд художников ирландского Возрождения конца XIX века (кроме Йейтса этим тогда интересовались Джордж Рассел, леди Грегори и даже скептически настроенный Джордж Мур) связали свои надежды на грядущее освобождение родины с мистическим преображением самой Ирландии, с торжеством в ней духовных идеалов, изгнанных из «материалистической» буржуазной Европы. У Ирландии был якобы особый мессианский путь, и ее грядущее преображение должно было обновить весь мир.

Но чтобы воплотить столь высокие идеалы в жизнь, Ирландия должна была стать свободной, выйти из-под власти Англии. Другого пути просто нет. Йейтс с самого начала прекрасно отдавал себе в этом отчет, хотя и плохо представлял себе, как именно это может произойти и какой должна быть форма такой независимости. Главную роль в становлении гражданской позиции поэта сыграло его знакомство с видным деятелем национального освободительного движения, в прошлом одним из вождей тайного общества фениев, Джоном О'Лири (1830–1907), который долгие годы провел в тюрьме и уже отошел от активной политики, занявшись культурным просветительством. О'Лири стал другом и наставником молодого поэта, введя его в патриотическое общество «Молодая Ирландия». Сам Йейтс признал впоследствии, что обязан «всем, что сделал с тех пор», беседам с О'Лири и книгам, которые тот давал ему¹. При этом старый фений вовсе не озлобился за годы заключения и совсем не разделял крайностей шовинизма некоторых членов «Молодой Ирландии», внушая юному Йейтсу,

¹ См.: *Yeats W.B. Autobiographies*. P. 101.

что «есть вещи, которые человек не должен делать даже ради спасения нации». С тех пор О'Лири для Йейтса стал непревзойденным образцом гражданина и патриота: «Он вырос в то время, когда европейские революционеры считали, что они, более, чем кто-либо, должны руководствоваться самыми высокими мотивами и следовать неким идеальным принципам, быть немногим похожими на Катона и Брута»¹. Такой идеал остался с поэтом навсегда, хотя его политические пристрастия могли меняться в зависимости от обстоятельств текущего момента и сам он в пылу горячей и жесткой полемики далеко не всегда следовал этим принципам.

Совсем иное дело утопический образ Ирландии, который вскоре разрушила сама жизнь. Потеряв ореол мессианства в глазах поэта, любимая Ирландия неожиданно открылась ему как сонное царство бездуховного стяжательства и религиозного мракобесия. Ее мистический ореол – достояние прошлого. Спустя десять лет после американской лекции в стихотворении «Сентябрь 1913» Йейтс с необычайной для него дотоле резкостью заявил:

Вы образумились? Ну что ж!
Молитесь богу барыша,
Выгадывайте липкий грош,
Над выручкой своей дрожа;
Вам – звон обедни и монет,
Кубышка и колокола...
Мечты ирландской больше нет,
Она с О'Лири в гроб сошла...
(Перевод Г. Кружкова)

¹ Цит по: *Ряглова В.А.* У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура. М., 1985. С. 23.

Сравнив современность с героическим прошлым, Йейтс пришел к горькому для себя выводу. Национальным героям Эдварду Фитцджеральду (1763–1798), Роберту Эммету (1778–1803) и Вульффу Тону (1763–1798), отдавшим жизнь за свободу Ирландии более ста лет назад, нет места среди ирландцев сегодняшнего дня, рожденных лишь молиться и копить деньги. Отравленная духом торгашества и фанатически слепой веры, раздираемая местничеством националистических фракций, Ирландия 1913 года не имеет ничего общего и с легендарным прошлым Кухулина и Конхубара, которое вдохновляло литературу Ирландского Возрождения. И эти идеалы далекого прошлого тоже умерли вместе с последним из фениев Джоном О’Лири. По сути дела, «Сентябрь 1913» зачеркивал целый большой этап раннего творчества Йейтса. Поэту потребовались беспощадная трезвость и большое мужество, чтобы так проститься с увлечениями юности.

Однако неожиданный и резкий поворот истории вскоре заставил Йейтса, по крайней мере, на время отказаться и от этого представления о современной Ирландии.

24 апреля 1916 года произошло одно из самых драматичных событий новейшей ирландской истории. Совершенно неожиданно для местных английских властей в этот солнечный понедельник Пасхальной недели горстка храбрецов под предводительством Патрика Пирса (1879–1916) заняла здание главного почтамта в Дублине. Вскоре над зданием взвился зеленый флаг Ирландской республики. Было провозглашено временное правительство, и его глава Патрик Пирс прочитал прокламацию, которая начиналась следующими словами: «Ирландцы и ирландки! Именем Бога и прошлых поколений, от которых она получила свою древнюю традицию национального существования, Ирландия в нашем лице

призывает своих детей под свой флаг и к борьбе за ее свободу... Мы заявляем, что народ Ирландии имеет суверенное и неотъемлемое право владеть Ирландией и свободно распоряжаться судьбой Ирландии».

Присоединившиеся к восставшим военные и гражданские лица попытались занять стратегически важные пункты Дублина и оказали поистине героическое сопротивление английским войскам. (Достаточно сказать, что всего лишь 50 восставших сторонников временного правительства сумели удержать в своих руках здание местной больницы, в течение нескольких дней отражая атаку двух тысяч солдат.) Восстание продолжалось всю Пасхальную неделю и в конце концов было жестоко разгромлено англичанами. Последовали многочисленные репрессии, а захваченные в плен вожди восстания были преданы военно-полевому суду и расстреляны. Народ назвал эти события Красной или Кровавой Пасхой.

Перед казнью Патрик Пирс сказал: «Может показаться, что мы побеждены, но мы не побеждены, мы сохранили верность прошлому и передали традицию будущему»¹. Ближайшие годы подтвердили правильность слов Пирса. Кровавая Пасха стала предвестником войны Ирландии с Англией 1919–1921 годов и последовавшей затем гражданской войны (1921–1922).

Йейтс не стал свидетелем восстания, так как в апреле 1916 года он был в Англии. Узнав о случившемся, поэт написал своему другу и покровителю леди Грегори: «Дублинская трагедия очень взволновала меня... Я пытаюсь сочинить стихотворение о расстрелянных – «ужасающая красота родилась вновь»... Я никак не мог предположить, что какое-либо

¹ *Malins E. Yeats and the Easter Rising*. L., 1965. P. 12.

общественное событие так глубоко тронет меня – и я очень тревожусь о будущем»¹. А в июне Йейтс сказал поэту Роберту Бриджесу: «Весь мой привычный образ мыслей и работа нарушены этим трагическим восстанием в Ирландии, лишившим меня друзей и соратников»².

Поэт закончил стихотворение в сентябре 1916 года. Оно так и называлось «Пасха 1916»:

Я видел на склоне дня напряженный и яркий взор
У шагающих на меня из банков, школ и контор.
Я кивал им и проходил, роняя пустые слова,
Или медлил и говорил те же пустые слова.

И лениво думал о том, как вздорный мой анекдот
В клубе перед огнем приятеля развлечет,
Ибо мнил, что выхода нет и приходится корчить шута,
Но уже рождалась на свет грозная красота.

Эта женщина днем была служанкой благой тщеты,
А ночью, забыв дела, спорила до хрипоты, –
А как голос ее звенел, когда, блистая красотой,
С борзыми по желтой стерне гналась она за лисой!

А этот был педагог, отдавший стихам досуг,
И, наверно, славно бы мог его помощник и друг
На нашем крылатом коне мир облетать верхом,
Четвертый казался мне бездельником и крикуном.

¹ Ibid. P 13.

² Ibid. P. 16.

Забуть ли его вину пред тою, кто сердцу мил?
Но все ж его я помяну: он тоже по мере сил
Отверг повседневный бред и снял шутовские цвета,
Когда рождалась на свет грозная красота.
Удел одержимых одною целью сердец – жесток,
Став камнем, в стужу и зной преграждать бытия поток.
Конь, человек на коне, рассеянный птичий клик
В пушистой голубизне меняются с мига на миг.

Облака, тень на реке меняются с мига на миг,
Копыта вязнут в песке, конь к водопою приник;
Утки ныряют, ждут, чтобы селезень прилетел;
Живые живым живут – камень всему предел.

Отвергших себя сердец участь, увы, каменеть.
Будет ли жертвам конец? Нам остается впредь
Шептать, шептать имена, как шепчет над сыном мать:
Он пропал допоздна и усталый улегся спать.

Что это, как не ночь? Нет, это не ночь, а смерть,
И нельзя ничему помочь. Англия может теперь
Посул положить под сукно, они умели мечтать –
А вдруг им было дано и смерти не замечать?

И я наношу на лист – Мак-Донах, Мак-Брайд,
Конноли и Пирс, преобразили край,
Чтущий зеленый цвет, и память о них чиста:
Уже родилась на свет грозная красота.

(Перевод А. Сергеева)

Сразу же бросается в глаза, что «Пасха 1916» служит как бы полемическим продолжением «Сентября 1913», о чем говорят уже сами названия стихотворений. Каждое из них дает точную дату, являющуюся своеобразным пунктом отсчета в ходе истории. Чтобы постичь смысл дублинской трагедии, Йейтсу нужно было мысленно вернуться в недавнее прошлое и как бы заново понять его. Выводы, к которым пришел поэт, неоднозначны.

Всего три года назад Йейтс с горечью провозгласил гибель «романтической Ирландии» фениев. Казалось бы, что с тех пор мало что изменилось. В первых строках стихотворения поэт даже как бы извиняется за свою близорукость. Будущие герои восстания были хорошо знакомы ему, и он не видел ни в одном из них чего-либо особенно героического и, в общем-то, считал их вполне заурядными людьми. Патрик Пирс – директор школы, который в часы досуга баловался поэзией. Томас Мак-Донах (1878–1916) – поэт и драматург, в будущее которого Йейтс не очень-то верил. Графиня Констанс Маркевич (урожденная Гор-Бут) (1868–1927) – некогда красавица, с которой поэт дружил в ранней юности, давно растратившая свое обаяние в политических баталиях. Майор Джон Мак-Брайд (1865–1916) – «пьяный тщеславный олух» (*drunken vainglorious lout*), бывший недолгое время мужем «далекой возлюбленной» поэта Мод Гонн и крайне грубо обращавшийся с ней и ее дочерью. К нему Йейтс испытывал откровенную и неприкрытую неприязнь. Все они казались поэту всего лишь заурядными актерами в шутовской комедии, где он и сам играл одну из ролей. И вот теперь они неожиданно оказались героями, отдавшими жизнь за родину (Констанс Маркевич как женщина была заключена в тюрьму, откуда вышла через год). Благодаря им на свет родилась «грозная красота» подвига.

Но оправдана ли эта великая жертва? Одержимость одною целью, пусть и самой благой, превращает сердце в камень. Так случилось с восставшими, которые не пожелали дожидаться конца войны, когда Англия обещала Ирландии независимость на положении доминиона, самоуправление, так называемый «гомруль» (*home rule*). А ведь тогда они могли бы остаться в живых. Так произошло и с отвергнутой поэтом Мод Гонн, которая, по его мнению, убила в себе чувства, целиком отдавшись политике. Сомнения для поэта остаются. Йейтс не дает прямого ответа на свой вопрос, но как бы отступает в сторону, обращаясь к мартирологу погибших героев¹. Неудивительно, что Мод Гонн, сразу же простившая бывшего мужа и только что в очередной раз отказавшая Йейтсу, не приняла это стихотворение, сочтя его недостойным музыки поэта. Но для Йейтса все же, вопреки всем сомнениям, погибшие – истинные герои. «Грозная красота», родившаяся во время Кровавой Пасхи и преобразившая мир (в подлиннике – *All changed, changed utterly*, т.е. Все изменилось, изменилось полностью), навсегда вписала их имена в историю Ирландии.

Так родился новый для поэзии Йейтса образ трагической Ирландии. Это более не идеал туманной утопии, но реальная, современная поэту страна, раздираемая внутренней борьбой и страданиями и одновременно романтически возвышенная благодаря этим страданиям. Словосочетание «грозная красота» в подлиннике звучит как *terrible beauty*, т.е. красота, исполненная ужаса, возможно, даже мистического трепета, который внушает страх. Так мистический ореол Ирландии, на время исчезнувший в серости будней, вновь вернулся в поэзию Йейтса в трагический момент истории страны.

¹ *Ross D.A. Critical Companion to William Butler Yeats*. N.Y., 2009. P. 90.

Но эти высокие ноты звучали не так долго. Грозные для маленькой страны события англо-ирландской войны вскоре заглушили их, изменив суть трагического пафоса. Ужас принял конкретные формы, потеряв красоту, но не утратив мистической составляющей. Война началась 21 января 1919 года и закончилась перемирием только 11 июля 1921-го. Хотя Йейтс напряженно следил за событиями в основном из Англии, где его жена, англичанка, в более спокойной обстановке рожала и выхаживала их первенца, эти события глубоко взволновали поэта. Вскоре после их начала он задумал посвятить им стихотворение, но работа шла медленно и трудно, и он закончил его только летом 1921 года. В результате из-под его пера вышла небольшая поэма, которая состоит из шести отрывков, подобно музыкальным вариациям развивающих общую тему.

Первоначально поэма называлась «Мысли о современном состоянии мира». Йейтс напечатал ее в таком виде в журнале «Дайел» (Циферблат) в сентябре 1921 года. Впоследствии, включив поэму в сборник «Башня» (1928), поэт назвал ее «Тысяча девятьсот девятнадцатый». Однако первое название очень важно для правильного понимания авторского замысла.

К тому времени философия истории, окончательно сформулированная в «Видении» (1925), уже была хорошо продумана Йейтсом. 9 апреля 1921 года в письме своему близкому другу Оливии Шекспир, с которой он в давние годы познакомился благодаря занятиям теософией, поэт сказал: «Вещи, о которых люди, казавшиеся безумными, полученные и полурапсоды, писали, когда мы были молоды, и которых презирали истинные ученые, теперь сбываются... Я сейчас читаю множество книг подобного рода, в поисках знаков движущихся циклов круга истории, и надеюсь с помощью этих занятий понять, что нам предстоит.

Я пишу несколько стихотворений («мысли, навеянные состоянием современно мира», или нечто подобное). Я уже написал два, и, возможно, будет еще много других. Они не философские, но простые и страстные, горестная жалоба по утраченному миру и утраченной надежде. Моя философия не очень обнадеживает по поводу будущего, в котором нам предстоит жить, хотя она и попирает надежды социалистов, если это может послужить утешением»¹.

Иными словами, Йейтс старался вписать трагедию англо-ирландской войны в контекст своей историософской системы с ее большими кругами сменяющих друг друга цивилизаций. Именно такая смена цивилизаций, сметающая на своем пути все старое и веками устоявшееся, происходит, как ему казалось, в данный момент, и война в Ирландии – один из ее симптомов. Поэт мистифицировал события современности, придавая им апокалиптический характер. Новая цивилизация рождается, как он полагал, путем вселенской катастрофы, с помощью насильственной ломки прежней с ее отжившими ценностями. Она должна стать антитетичной, противоположной старой. Демократию, по мнению поэта, по крайней мере, поначалу должен силовым образом сменить новый режим с иной, антидемократической, аристократической, возможно даже, авторитарной установкой. В другом письме к Оливии Шекспир, уже в 30-е годы, Йейтс сказал прямо: «История очень проста – власть многих, затем власть немногих, день и ночь, ночь и день всегда...»²

Отойдя ненадолго в сторону, заметим, что такие взгляды впоследствии во многом объясняли интерес Йейтса к Муссолини, правда, до возникновения Третьего рейха и союза

¹ Цит по: Fuller R. W. B. Yeats: A Life II: The Arch-Poet. Oxford, 2003. P. 103.

² Ibid. P. 472.

Италии с Гитлером, а также его недолгие и быстро закончившиеся отношения с ирландскими синерубашечниками, симпатизировавшими фашизму в начале 30-х годов. Довольно быстро разочаровавшись в них, поэт назвал их клоунами. В своих дневниках тех лет Йейтс нарисовал так называемое «генеалогическое древо революции». Одна его левая ветвь шла от Николая Кузанского к Марксу и диалектическому материализму, «руша прошлое, оправдывая ненависть», ставя партию над государством и «оправдывая пролетариат, потому что ему нечего отвергнуть». Другая, правая, шла, как он предполагал, от неоплатонизма к итальянской философии Вико и Кроче и вела к политической системе, где прошлое якобы почиталось, ненависть осуждалась и государство стояло выше партии¹. Разумеется, вторая ветвь казалась ближе поэту.

Однако Йейтса все же никак нельзя назвать фашистом. В отличие от некоторых своих друзей, типа поэта Оливера Гогарти или Мод Гонн, ему был совершенно несвойствен антисемитизм. Он сразу же отверг Гитлера и немецких фашистов, сочтя их явлением, аналогичным русским коммунистам, которых он не принял с самого начала, еще с 1917 года. Побеседовав с драматургом Шоном О'Кейси о смысле коммунистической идеологии в 1934 году, Йейтс в очередной раз остался разочарованным, поскольку тот не знал ответа на главные для поэта-визионера вопросы. «Что такое жизнь? Что такое человек? Что такое реальность? Она (идеология коммунистов. – АГ) не говорит нам ничего о вещах невидимых, о видении, о духовной субстанции, о сверхъестественной деятельности и энергиях, поднимающихся над и превосходящих обычные человеческие познания и созерцание», – сетовал

¹ Ibid. P. 474–475.

поэт¹. А в другом месте он заметил: «Коммунизм и фашизм несостоятельны, поскольку общество являет собой борьбу двух сил, не поддающихся власти разума, семьи и индивидуума»². И коммунизм, и немецкий фашизм воплощали для поэта некое безликое стадо, бездуховную агрессивную массу торжествующего мещанства нового времени, или, выражаясь словами Д.С. Мережковского, «грядущего на царство Хама», апокалиптического зверя, пришедшего полонить мир, уничтожив в нем веками творимую красоту и порядок.

«Тысяча девятьсот девятнадцатый» – поэма очень сложная, даже немного темная в духе позднего Йейтса. Она начинается элегическим обращением к прошлому. Поэта волнует диалектика вечного и преходящего. Все в нашем мире недолговечно, и всеильное время может уничтожить самые великие рассчитанные на столетия творения человека. Знаменитые скульптуры Фидия, созданные в век Перикла, период высшего расцвета греческой цивилизации, известны нам сейчас лишь по рассказам древних или по несовершенным копиям. Поэту представляется, что и XIX век с его верой в силу закона и общественного мнения тоже навсегда отошел в прошлое.

Погибло много в сфере лунных фаз
Прекрасных и возвышенных творений –
Не тех банальностей, что всякий час
Плодятся в этом мире повторений;
Где эллин жмурил восхищенный глаз,
Лишь крошкой мраморной скрипят ступени;
Сад ионических колонн отцвел,
И хор умолк золотых цикад и пчел.

¹ Ibid. P. 518.

² Ibid. P. 613.

Игрушек много было и у нас
В дни нашей молодости: неподкупный
Закон, общественного мнения глас
И идеал святой и целокупный;
Пред ним любой мятеж, что искра, гас
И таял всякий умысел преступный.
Мы верили так чисто и светло,
Что на земле издохло зло.

(Перевод Г. Кружкова)

И сам Йейтс тоже грешил такой наивной верой. По воспоминаниям поэта, все его поколение в период юности было твердо убеждено, что мир становится все лучше и лучше и что иначе и быть не может благодаря развитию науки и торжеству демократии. Но жизнь внезапно и жестко разбила все эти представления.

И вдруг драконы снов среди бела дня
Воскресли; бред Содомы и Гоморры
Вернулся. Может спяну солдатня
Убить чужую мать у двери дома
И запросто уйти, оцепеня
Округу ужасом. Вот до чего мы
Дофилософствовались, вот каков
Наш мир – клубок дерущихся хорьков.

Лишь немногие избранные могут подняться мыслью над этим хаосом. Но принесет ли это утешение? Ведь человек устроен так, что может любить только преходящее и эфемерное, и с этим ничего нельзя сделать. Но он сам же и уничтожа-

ет все, что достойно любви. В этом, казалось бы, и есть неразрешимый парадокс человеческого бытия.

Во второй части поэмы «драконы, воскресшие среди бела дня» и вернувшиеся в охваченную войной Ирландию, превратились благодаря ассоциации с танцем, увиденным поэтом некогда в Париже, в воздушного дракона с мощными крыльями. Он вовлекает всех в круговой пляс, напоминая о Великом Платоновом Годе, раз в 26 000 лет обновляющем цивилизации.

В третьей части автор размышляет о том, что порой одинокий поэт-лирик (возможно, Шелли) благодаря творчеству может познать безрадостное утешение, прежде чем он канет в ночной мрак небытия. Некий мыслитель-платоник (возможно, Блейк) учит, что душа человека, который бредет по извилистому лабиринту политики или искусства, в смерти, взлетая ввысь, обретает себя и отрешается от скорбей. Взмыть вверх, как лебедь, – очень искуcительный для художника соблазн, но лирический герой побеждает его, возвращаясь к своему труду, к недописанным строкам, от которых не может отрешиться – намек на то, что вдохновение способно победить даже ветер истории, а затем герой снова вспоминает былые иллюзии, кажущиеся теперь безумным бредом.

В краткой четвертой части трагедия современная Ирландия во всей ее неприглядности вновь вторгается в текст. Контраст с довоенным временем (в подлиннике – «всего семь лет назад») разителен.

Мы, чуравшиеся лжи,
Мы, болтавшие о чести,
Как хорьки, теперь визжим,
Зубы скалим хуже бестий.

В пятой части Йейтс предлагает посмеяться над всеми, кто создавал великое, мудрое и доброе, но не выдержавшее испытания временем и унесенное ветром истории, но и высмеять самих насмешников, которые не сделали ничего, чтобы помочь великому, мудрому и доброму и остановить ветер перемен. Сама эта насмешка – воплощение такого ветра.

В заключительном размышлении насилие на дорогах охваченной войной Ирландии отсылает читателя к апокалиптическим образам крушения мира. Это мчащиеся вскачь кони, которые исчезают, уступая место стущающемуся злу. Дочери библейской Иродиады возвращаются снова, взбесившиеся и ослепленные, возвещая повторяющуюся смену цивилизаций. Они несутся в порывах ветра, но ветер стихает. И тогда во временном затишье, знаменующем конец цивилизации, появляется известный по средневековым ирландским легендам «Роберт Артисон, прельстивый и наглый демон, кому влюбленная леди носила павлиньи перья», чтобы возвестить начало новой эры. Зверь из бездны вырвался на свободу.

Так местная трагедия маленькой страны обретает вселенский масштаб – погрязшая в смуте Ирландия становится прообразом грядущего хаоса всего мира. Сменяющие друг друга цивилизации кружатся в причудливом хороводе танца, но при этом и люди тоже движутся под звуки апокалиптического гонга. Выражаясь словами Б. Раджана, «хотя люди вовлечены в танец истории, они движутся в нем как танцовщицы. Создавая дракона, они тем самым подчиняют его себе»¹. Таким образом, Йейтс все же отказывается видеть в человеке лишь безвольную игрушку в руках судьбы, оловянного солдата, в ужасе безропотно марширующего по кругам «систе-

¹ *Rajan B. W.B. Yeats, A Critical Introduction. L., 1965. P. 131.*

мы». И хотя тема разгула варварства и гибели прекрасного – главная в поэме, а мотив героического протеста звучит здесь как бы подспудно, он очень важен для верного понимания замысла Йейтса.

На события вскоре разыгравшейся гражданской войны в Ирландии Йейтс откликнулся небольшим циклом стихотворений, названным «Размышления во время гражданской войны». В отличие от англо-ирландской войны, за которой Йейтс следил из Англии, теперь он стал непосредственным свидетелем трагедии своего народа. Поэт все это время провел в своем доме, специально отремонтированной им средневековой башне Тор Балили, куда он в 1922 году переселился вместе со своей семьей. И хотя цикл помечен 1923 годом, Йейтс писал вошедшие в него стихи летом 1922 года, в самый разгар военных действий. В одном из писем поэт так выразил свои чувства по поводу происходящего: «Вид, открывающийся нам из окон башни, прекрасен и полон спокойствия, и таким он и был в последнее время. Но в двух милях отсюда, рядом с Кулем (поместьем леди Грегори. – *АЛ.*), который расположен вблизи автострады, черно-пегие¹ выпороли каких-то юношей, а затем привязали их за ноги к грузовикам и волокли по дороге, пока их тела не разорвало в клочья. Хотелось бы знать, сильно ли повлияет на литературу эта страшнейшая катастрофа, возвращение зла»².

На фоне этой «страшнейшей катастрофы» и разворачиваются «размышления» поэта. Они во многом связаны с «Тысяча девятьсот девятнадцатым», продолжая и развивая

¹ Черно-пегие – карательные войска английской королевской полиции, посланные для усмирения восставших. Черно-пегих вербовали специально, часто из среды уголовников, не гнушавшихся никакими зверствами.

² *Rajan B.* Op. cit. P. 128.

мысли этой поэмы. Однако теперь отношение Йейтса к происходящему носит гораздо более личный характер – он сам главное действующее лицо всего цикла, темой которого по-прежнему служит контраст вечного и преходящего, действия и созерцания, порядка и хаоса. На фоне «страшнейшей катастрофы, возвращения зла» поэт размышляет о своем доме, своих детях и о своем творчестве. Как жить в мире, затопленном потоками зла?

В последней строфе последнего стихотворения цикла Йейтс пытается в образной форме ответить на этот вопрос. Поэт спускается с крыши своего дома-крепости, где он размышлял обо всем этом и где его посетили видения, вниз к себе в кабинет, к ночнику, перу и бумаге. Только с помощью вдохновения, творчества, которое было и остается его истинным ответом в течение всей жизни, он, подобно одержимому мистическим священным безумием поэту-магу из «Кубла Хана» Колриджа, может совместить действие и созерцание и подняться над хаосом, затопившим современный мир и дорогу его сердцу Ирландию. Это единственный способ сразиться с грядущим на царство зверем из преисподней и попытаться победить его.

Я поворачиваюсь и схожу по лестнице вниз,
 Размышляя, что мог бы, наверное, преуспеть
 В чем-то больше похожем на правду, а не на каприз.
 О честолюбивое сердце мое, ответь,
 Разве я не обрел бы соратников, учеников
 И душевный покой? Но тайная кабала,
 Полупонятная мудрость демонских снов
 Влечет и под старость, как в молодости влекла.

(Перевод Г. Кружкова)

Мистиком в своем восприятии жизни и окружающего мира всегда был и Блок. Еще в юности он написал Л.Д. Менделеевой, впоследствии ставшей его женой, так: «Самый этот “мистицизм”... есть самое лучшее, что во мне когда-нибудь было; он дал мне пережить и перечувствовать (не передумать, а перечувствовать) все события, какие были в жизни, особенно 1) ярко, 2) красиво, 3) глубоко, 4) таинственно, 5) религиозно... “Мистицизм” дал мне всю силу к жизни, какая есть... Мистицизм не есть “теория”; этот – непрестанное ощущение и констатирование в самом себе и во всем окружающем таинственных, живых, нерушимых связей друг с другом и через это – с Неведомым. Это – религиозное сознание, а не бессознательное затуманивание головы <...>. Мистики совсем не юродивые. Не “олухи Царя Небесного”, а только ряд людей особенно ярко и непрерывно чувствующих связи с “Иным” <...>. Вот что такое “мистицизм”. Он проникает меня всего, я в нем. И он во мне. Это – моя природа. От него я пишу стихи»¹. Ощущение таинственных, живых, нерушимых связей друг с другом и через это с Неведомым осталось с поэтом на всю жизнь, временами ослабевая и временами достигая пронзительной силы. Опираясь на это ощущение, Блок и судил историю.

Блок-мистик был достаточно далек от православной Церкви своего времени, как правило не принимая и не понимая ее учение и ее трагедию после Октября. На формирование мистических взглядов поэта, как хорошо известно, оказал огромное влияние крупнейший русский философ и поэт Владимир Соловьев (1853–1900). Начавшись еще в юности и найдя выражение в цикле «Стихи о Прекрасной Даме», это

¹ «Литературное наследство». М., 1987. Т. 89. «Александр Блок. Письма к жене». С. 107–108.

влияние сказалось и позже, прежде всего в неослабевающем интересе Блока к эсхатологическим прозрениям и откровениям. Но в жизни поэта, помимо Соловьева, были и другие люди, поддерживавшие его мистические настроения и отчасти влиявшие на него. Это его близкие знакомые А. Белый и Д. Мережковский и в некоторой мере Вячеслав Иванов. Свою роль здесь сыграло чтение Гёте и Ницше и любовь к Вагнеру, а также интерес к гностицизму и русскому расколу и некоторые другие знакомства и интересы. Мистические настроения, разумеется, сказались и в дореволюционных стихах поэта о России.

В отечественном литературоведении эти стихи очень хорошо изучены, и поэтому нам остается лишь более или менее кратко коснуться их. Пожалуй, наиболее показателен здесь относительно поздний, вошедший в третий том лирики цикл «Родина» (1907–1916). «Все видимое простым глазом – не есть Россия», – сказал поэт в письме к матери 7 мая 1909 года. А несколько раньше в стихотворении, которое так и называется «Россия», Блок писал:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлебанные колени...

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые –
Как слезы первья любви!
Тебя жалеть я не умею,
И крест свой бережно несу..

Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет, –
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...
Ну, что ж? Одной заботой боле –
Одной слезой река шумней,
И ты все та же – лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!..

За нищетой, за грустным пейзажем и звенящей тоской песен ямщика, за «разбойной красой» Блок видит Россию, которая не пропадет и не сгинет, но сделает все «невозможное возможным». И, оставшись верным заветам Владимира Соловьева, он втайне надеется, что эти времена наступят и, может быть, скоро.

Поэт беззаветно любит и кабацкую Россию с ее хмельным весельем, говоря

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

(«Грешить бесстыдно, непробудно...»)

Но вместе с тем Россия для поэта открывается и в ее древнем, былинном величии и силе. В то же время она еще и но-

вая ипостась Прекрасной Дамы его ранних стихов, которой он по-прежнему служит рыцарственно и беззаветно – «О Русь моя, Жена моя!». Такую Русь – снова и снова повторяет Блок – ждут великие свершения и великое будущее. Последнее стихотворение в мини-цикле «На поле Куликовом» звучит откровенно пророчески:

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла,
И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.

За тишиною непробудной,
За разливающейся мглой
Не слышно грома битвы чудной,
Не видно молнии боевой.

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!
Над вражьем станом, как бывало,
И плеск, и трубы лебедей.

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. – Молись!

Вместе с тем, Блок убежден, что Россия должна идти не общеевропейским, но собственным особым мистическим путем, и тут он близок Тютчеву и славянофилам. В 1909 году поэт внес такую запись в свои Записные книжки: «Я (мы) не

с теми, кто за старую Россию (Союз русского народа, сюда и Розанов!), не с теми, кто за европеизм (социалисты, к-д., Венгеров, например), но – за новую Россию, какую-то, или за “никакую”. Или ее не будет, или она пойдет совершенно другим путем, чем Европа»¹.

Так через несколько лет и случилось. В октябре 1917 года Россия пошла своим особым путем. Блок откликнулся на события революции и связанные с ней кровь, голод и разруху в январе 1918 года, после того как большевики разогнали демократически избранное и противостоящее им Учредительное собрание, Статья Блока «Интеллигенция и революция», напечатанная вскоре в январе 1918 года и содержащая отклик на разгон Учредительного собрания, поразила многих его старых друзей и знакомых – некоторые из них навсегда отвернулись от него. Совершенно неожиданным для большинства из них образом поэт поддержал разгром «учредилки» – так он называл Учредительное собрание. Возможно, здесь сказались влияние взглядов левых эсеров, и прежде всего Р.В. Иванова-Разумника, с которым Блок был близок в тот момент². Но главное все же было в другом. Визионер Блок услышал, выражаясь его словами, «шум истории», ломавший старый мир и возвещавший рождение нового, и захотел рассказать об этом, приобщить людей к открывшимся ему видениям, в свете которых все их реальные беды казались ему тогда мелкими и преходящими. Поэт писал:

«Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую немного равных себе по величию. Вспоминаются слова Тютчева:

¹ Цит. по: Блок А.А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. М.: 1997. Т. 3. С. 901.

² См. об этом подробно: Иванова Е.В. Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.; М., 2012. С. 91–107.

Блажен, кто посетил сей мир
 В его минуты роковые,
 Его избрали всеблагие,
 Как собеседника на пир,
 Он их высоких зрелищ зритель...

Не дело художника – смотреть, как исполняется задуманное, печясь о том, исполнится оно или нет. У художника – все бытовое, житейское, быстро сменяющееся – найдет свое выражение потом, когда перегорит в жизни. Те из нас, кто уцелеет, кого не “изомнет с налету вихорь шумный”, окажутся властителями неисчислимых духовных сокровищ. Овладеть ими, вероятно, сможет только новый гений, пушкинский Арион; он, “выброшенный волною на берег”, будет петь “прежние гимны” и “ризу влажную свою” сушить “на солнце, под скалою”.

Дело художника, обязанность художника – видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”.

Что же задумано?

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

Когда такие замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывающие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, это называется революцией».

Блок закончил статью следующими словами:

«Надменное политиканство – великий грех. Чем дольше будет гордиться и ехидствовать интеллигенция, тем страшнее и кровавее может стать кругом. Ужасна и опасна эта эластичная, сухая, невкусная “адогматическая догматика”,

приправленная снисходительной душевностью. За душевностью – кровь. Душа кровь притягивает. Бороться с ужасами может лишь дух. К чему загораживать душевностью путь к духовности? Прекрасное и без того трудно.

А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки.

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию».

Нам сейчас, по прошествии стольких лет, позиция Блока, высказанная в статье, кажется как минимум близорукой и тенденциозной. Старый мир в тот момент действительно с шумом и кровью ломался, навсегда уходя в прошлое. И тут интуиция Блока не подвела его – он и вправду услышал музыку истории. Но контуры нового мира, открывавшиеся взору в тот момент и уже видные многим его современникам, были совсем не такими, как грезились поэту. Революция уже успела обнажить свой звериный оскал, и впереди Россию ждала не «справедливая, чистая, веселая и прекрасная жизнь», но разруха, голод и кровь Гражданской войны, а затем и мрачное царство ГУЛАГа. Блок вскоре и сам понял свою ошибку, но не стал отказываться от своих слов. Ведь, произнося их, он говорил от чистого сердца, и будущее виделось ему не в свете большевистских лозунгов или даже выкладок левых эсеров, которых вскоре уничтожили большевики, но в русле его давних надежд и чаяний, навеянных эсхатологией Владимира Соловьева. Прозрение Блока, – может быть, наивно и ошибочно, но оно абсолютно искренне.

Подобные настроения, но уже в образной форме сказались и в знаменитой поэме Блока «Двенадцать» (1918), которую Блок написал примерно в те же дни. Вот что он сам говорил по этому поводу:

«В январе 1918 года я последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно написано в согласии со стихией: например, во время и после окончания “Двенадцати” я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг – шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира). Поэтому те, кто видят в “Двенадцати” политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, будь они враги или друзья моей поэмы. Было бы неправдой, вместе с тем, отрицать всякое отношение “Двенадцати” к политике. Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда пронесшийся революционный циклон производит бурю во всех морях – природы, жизни и искусства... оттого в поэме осталась капля политики»¹.

Поэма начинается строками, где сразу же слышна музыка, которой гремит «разорванный ветром воздух».

Черный вечер.
 Белый снег.
 Ветер, ветер!
 На ногах не стоит человек.
 Ветер, ветер –
 На всем Божьем свете!

Хорошо известно, что к образам ветра и снежной вьюги Блок уже обращался в лирическом цикле «Снежная маска» (1907), посвященном Н.Н. Волоховой. Большинство иссле-

¹ Блок АА. Двенадцать. Скифы. СПб., 1918. С. III–IV.

дователей совершенно справедливо подметили, что героиня этого цикла является своеобразным антиподом Прекрасной Дамы, а может быть, даже и ее демоническим двойником. Так, З.Г. Минц писала: «"Снежная маска" – произведение, полностью находящееся в мире "дионисийских" образов (в их трактовке Вяч. Ивановым) <...>. В мире "снегов" вечны лишь перемены, "круженье". Мир этот – иступленно "дионисийский", страстный, противоречивый, губительный. Его воплощение (по-прежнему женственное) – не небесный, а "дионисийский", демонический образ»¹.

Но если в «Снежной маске» тема демонического двойника, своеобразной пародии на Прекрасную Даму касалась все-таки в основном личного и индивидуального в жизни лирического героя, то в «Двенадцати» эта демоническая стихия затрагивает весь окружающий мир. Россия, возникающая в поэме, как бы служит демоническим двойником той России, которую Блок воспел в цикле «Родина», в известной мере ее пародией. Той старой России с ее грустными пейзажами и звенящей песней ямщика, с ее былинным величием и обликом Прекрасной Дамы, которой рыцарственно служит поэт, больше нет. «Шум» времени, его грозная музыка, которую слышит Блок, обернувшись стихией великого разрушения, кажется, уничтожили ее. Старый мир предстает теперь в жалком образе паршивого безродного пса с поджатым хвостом. Карикатурно-пародийны и обитатели этого как будто бы летящего в бездну мира. Плачущая старушка, которая жалуется: «Ох, Матушка-Заступница! Ох, большевики загонят в гроб!» Длинноволосый писатель-вития, в полголоса шепчущий: «Погибла Россия!» Невеселый товарищ-поп и барыня в каракуле, которая, поскользнувшись, шлепается на льду. «Черная злоба»,

¹ *Минц З.Г.* Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 627–628.

кипящая в груди, которую поэт, одержимый мистическим откровением «прекрасного нового мира», рождающегося на обломках старого, называет «святой»:

Черное, черное небо.
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Так мистика откровения тесно сплетается в поэме с демонической стихией разрушения и с то скрытой, то явной пародией, в том числе и автопародией.

В самом деле Россия, увиденная сквозь «шум от крушения старого мира», пародийна по отношению к дореволюционной России лирики Блока, хотя и как будто бы неожиданным образом воплощает мечту поэта сделать все «невозможное возможным». Но красноармейцы при этом все же кричат:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь –
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!

Главный сюжет поэмы – история Катьки, Ваньки и Петрухи – также пародиен по отношению к раннему творчеству Блока. Уже в пьесе «Балаганчик» (1906) поэт легко и изящно обыграл мотивы лирики стихов о Прекрасной Даме и свои сложные отношения с Л.Д. Блок и А. Белым, спроецировав их на конфликт Пьеро, Коломбины и Арлекина. И хотя конфликт этот в пьесе был явно шуточным, А. Белый всерьез и глубоко

обиделся на Блока. Но в «Балаганчике» паяц все-таки истекал клюквенным соком. В «Двенадцати» льется настоящая кровь. Героиня поэмы Катька теперь уже даже не Коломбина, которая изменяет Пьеро с Арлекином. Она «толстоморденькая» проститутка, которая крутит любовь с солдатом Ванькой, забыв о любви красноармейца Петра.

В кружевном белье ходила –
Походи-ка, походи!
С офицерами блудила –
Поблуди-ка, поблуди!..
Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкерьем гулять ходила –
С солдатом теперь пошла?

И Петька убивает Катьку за измену по-настоящему:

А Катька где? – Мертва, мертва!
Простреленная голова!

Что, Катька, рада? – Ни гу-гу..
Лежи ты, падаль, на снегу!..

Смерть героини вполне реальна и по-своему страшна даже на фоне шума смены эпох истории. Она как бы символ конца старого мира.

Наконец, по отношению к Евангелиям явно пародиен и отряд из двенадцати красногвардейцев, марширующих революционным шагом:

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,
Кругом – огни, огни, огни...

В зубах – цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!

Какие уж тут благоразумные разбойники!

Как нам кажется, красногвардейцы Блока пародийны также и по отношению к разбойникам из баллады Н.А. Некрасова («Было двенадцать разбойников»), о которой поэт размышлял, сочиняя «Двенадцать». Ведь Кудеяр-атаман у Некрасова все-таки раскаялся:

Вдруг у разбойника лютого
Совесьть Господь пробудил...

Совесьть злодея осилила,
Шайку свою распустил,
Роздал на церкви имущество,
Нож под ракитой зарыл.

Правда, баллада имеет вовсе не христианский конец. Бог прощает Кудеяра, ставшего иноком, только после того, как тот убивает другого страшного злодея, пана Глуховского, ко-

торый покаяться отказался. Но все же тема покаяния за зверства громко звучит в балладе. Красногвардейцы же Блока, как и пан Глуховский, вовсе не склонны каяться. И «бессознательный» Петруха, немного погрузив по любимой, быстро приходит в себя:

– И Петруха замедляет
Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,
Он опять повеселел...

Эх, эх!
Позабавиться не грех!

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба –
Гуляет нынче гольгѣба!

Этот пародийно-сатирический пласт поэмы не остался незамеченным в критике. Так, Б.М. Гаспаров в свое время пытался соотнести его с народной смеховой культурой, увидев здесь отпечаток святочного карнавала. По мнению ученого, действие поэмы происходит в дни святок, сразу после Рождества, когда поэт и писал стихи – единственное заседание Учредительного собрания состоялось 5 января по старому стилю за два дня до праздника, еще во время строгого поста. В святочном карнавале принимали участие ряженые, исполнявшие разного рода интермедии, в том числе и на злобу дня;

кукольный балаган и раек с его характерными прибаутками, совмещавшими сакральные и кощунственные элементы¹. Все это якобы и отразилось в тексте «Двенадцати».

Не все блоковеды приняли такую гипотезу. Нам, однако, представляется, что ее можно увидеть в несколько другом ракурсе. Поэма Блока связана с народной смеховой культурой несколько иначе. В своем сатирическом и пародийном пласте «Двенадцать» напоминают автору данных строк скорее весьма распространенные в эпоху Средних веков сакральные пародии, где религиозное понятие Высокого представало в сниженном, комическом варианте. Об этом у нас подробно писал М.М. Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965), указавший на существование в ту эпоху пародийных двойников священных текстов, типа «Литургии пьяниц», «Литургии дураков» или «Мессы птиц» и т. д. В тексте «Двенадцати» возможно усмотреть такого рода сакральную пародию на Евангельский текст, где двенадцать красноармейцев-штурмовиков являются пародийными двойниками двенадцати апостолов, имена героев Петр и Иоанн (Иван) соотносятся с именами апостолов, а проститутка Катька служит двойником раскаявшейся блудницы Марии Магдалины. О связи с народной смеховой культурой как будто бы говорит и форма поэмы с ее простонародной лексикой, раешником и обыгрыванием низких жанров – городского романа и частушки².

¹ *Гаспаров Б.М., Лотман Ю.М.* Игровые моменты в поэме «Двенадцать» // Тезисы I Всесоюзной конференции «Творчество Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 54.

² См. об этом подробнее: *Гаспаров Б.М.* Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М., 1993. С. 4–27.

Однако весь этот пародийно-сатирический пласт поэмы обретает совсем иное звучание благодаря, на первый взгляд, совершенно неожиданному, но для автора художественно необходимому финалу «Двенадцати»:

...Так идут державным шагом –
Позади – голодный пес,
Впереди – с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди – Исус Христос.

Споры о смысле этих строк начались сразу же после публикации поэмы. Они не утихают и по сей день¹. В прошлом осталась принятая в советское время трактовка финала «Двенадцати» как своеобразного апофеоза революции, который полностью оправдывает ее зверства. Лес, мол, рубят – щепки летят. Ведь сам Христос стоит во главе марширующих красногвардейцев. Но однозначного ответа, как нужно понимать образ Христа, Которого Блок на простонародный манер называет Исусом, все-таки нет. Поэт задал читателям загадку, которую можно решать совершенно по-разному.

В свое время М.А. Волошин писал: «Удивительно, что решительно все, передававшие мне содержание поэмы Блока прежде, нежели ее текст попал мне в руки, говорили, что в ней изображены двенадцать красногвардейцев в виде двенадцати

¹ См., например, дискуссию о поэме в журнале «Знамя» (2000. № 11).

апостолов и во главе их идет Иисус Христос. Когда мне пришлось однажды в обществе петербуржцев, близких литературным кругам и слышавших поэму в чтении, утверждать, что Христос вовсе не идет во главе двенадцати красногвардейцев, а, напротив, преследуется ими, то против меня поднялся вопль <...>. Двенадцать блоковских красногвардейцев изображены без всяких прикрас и идеализаций... никаких данных, кроме числа 12, на то, чтобы счесть их апостолами, – в поэме нет. И потом, что же это за апостолы, которые выходят охотиться на Христа?»¹

Таким образом, в понимании М.А. Волошина неожиданно появившийся в финале поэмы Христос полностью соответствует традиционной христианской догматике, а штурмовики красногвардейцы «в глубине темного сердца» тоскуют «о Христе, которого они распинают»². Соответственно, Христос в «Двенадцати» как бы противостоит разгулу насилия и, держа в руках кровавый флаг, скорбит о происходящем.

Вряд ли такая трактовка полностью отвечала замыслу автора. Блок считал, что Христос, открыто появившийся только в финале, на самом деле незримо присутствует в поэме на протяжении всего ее действия. 9 марта 1918 года поэт записал в дневнике: «Если бы в России существовало действительное духовенство, а не только сословие нравственно тупых людей духовного звания, оно давно бы “учло” то обстоятельство, что “Христос с красногвардейцами”. Едва ли можно оспорить эту истину, простую для людей, читавших Евангелие и думавших о нем. У нас, вместо того, они “отлучаются от церкви” <...>».

¹ *Волошин М.А.* Поэзия и революция: А. Блок и И. Эренбург // Камена. Харьков. 1919. № 2. С. 16.

² Там же. С. 19–20.

“Красная гвардия” – “вода” на мельницу христианской церкви ... В этом ужас (если бы это поняли). В этом – слабость и красной гвардии»¹. Несколько раньше, 18 февраля, Блок написал в том же дневнике: «Что Христос идет перед ними – несомненно. Дело не в том, “достойны ли они Его”, а страшно то, что Он опять с ними, и Другого пока нет, а надо Другого – ?» А 20 февраля 1918 года Блок снова повторил в том же дневнике: «Страшная мысль этих дней ... именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой».

Знаменательно, что слово Другой стоит в записи от 18 февраля со знаком вопроса – Блок и сам не до конца уверен, кто это. Как показали исследователи, Другой в понимании Блока – вовсе не обязательно Антихрист, но скорее олицетворение некой «третьей силы», которая воплощает нарождающийся новый мир². (Л.М. Розенблюм связала этот образ с блоковским нетрадиционным мистическим пониманием Другого Утешителя, Святого Духа, который должен прийти вместо Христа и обновить жизнь³.)

Итак, Христос в поэме не только не противостоит красногвардейцам, якобы охотящимся на Него, но, наоборот, Он «идет перед ними», находясь рядом, в страшном карнавале насилия и крови, захлестнувшем Россию. Таким образом, Христос Блока как бы выпадает из традиционной христианской догматики и ортодоксально евангельских представлений. У поэта свой Иисус. Какой же Он?

Ответ, который С.Н. Булгаков дал на этот вопрос, зеркально противоположен мнению М.А. Волошина. В третьем диалоге из эссе «На пиру богов» (1918) Булгаков писал: «Но

¹ Блок А.А. Полное собр. соч. и писем В 20 т. Т. 5. С. 313.

² См.: Магомедова Д.М. Финал «Двенадцати» – взгляд из 2000 года // Знамя. 2000. № 11. С. 205.

дальше спросил я себя: насколько же вообще простирается ясновидение вещего поэта? Есть ли он тайнозритель, который силою поэтического взлета способен увидеть грядущего Господа? И довольно было лишь поставить этот вопрос, как пелена спала с глаз, и я сразу понял, что меня так волновало и тревожило в стихотворении, как нечто подлинное, но и вместе страшное. Поэт здесь не солгал, он видел, как видел и раньше – сначала Прекрасную Даму, потом оказавшуюся Снежной Маской, Незнакомкой, вообще совершенно двусмысленным и темным существом, около которого загорелся “неяркий пурпурово-серый круг”. И теперь он кого-то видел, только, конечно, не Того, Кого он назвал, но обезьяну, самозванца, который во всем старается походить на оригинал и отличается какой-нибудь одной буквой в имени, как у гоголевской панночки есть внутри одно темное пятно. И заметьте, что это явление “снежного Иисуса” не радует, а пугает. На этот счет еще Вл. Соловьев писал одной своей мистической корреспондентке, что если “известное явление не производит непосредственно никакого движения духовных чувств” и “впечатление остается, так сказать, головным, а не сердечным”, то “это очень важный признак, давно замеченный церковными специалистами по этой части”. Специалисты же прямо об этом говорят, что к известному явлению следует относиться, так сказать, с методологическим недоверием, потому что нередко после крестного знамения или молитвы в нем обнаруживается вдруг петушья нога. Поэтическая вечность сослужила здесь плохую службу, но само это приключение в высшей степени показательно для той духовной провокации, которою мы окружены»¹.

¹ Булгаков С.Н. На пиру богов. Pro et contra. Современные диалоги // Булгаков С.Н. Сочинения. М., 1993. Т. 2. С. 596.

Таким образом, С.Н. Булгаков не отрицал силы поэтического прозрения Блока, но возникший в поэме благодаря этому прозрению Христос для мыслителя являлся лишь «обезьяной, самозванцем», демоническим двойником истинного Христа, – дьяволом, а возможно, и Антихристом, приход которого предсказал и ждал Владимир Соловьев.

Очевидно, что Блок вряд ли бы согласился и с таким толкованием. Ведь он написал, что видит там Иисуса, хотя надо, чтобы шел Другой. И тогда снова тот же вопрос: а какой Он, этот Иисус?

Приблизительно в то же время, когда создавалась поэма, Блок решил написать и пьесу о Христе. Этот замысел не был осуществлен – остались лишь некоторые заметки. Изучив их, исследователи пришли к выводу, что задуманный поэтом образ Христа близок трактовке Э. Ренана, который видел во Христе не воплотившийся Логос, пришедший спасти мир, искупив его грехи своими страданиями, но скорее необыкновенного человека, мученика, осуществившего великую нравственную революцию¹. Возможно, так. Ведь в набросках к пьесе Блок, например, явно политизируя и осовременивая евангельский сюжет, писал: «Нагорная проповедь – митинг», «Власти беспокоятся. Иисуса арестовали. Ученики, конечно, улизнули», «У Иуды – лоб, нос и перья бороды, как у Троцкого». Но тем не менее нельзя точно сказать, какой бы стала пьеса, если бы Блок осуществил свой замысел, и каким был бы в ней Христос.

Немного отойдя в сторону, заметим, что то, что не сумел совершить Блок, сделал Йейтс. В 1921 году он написал свою пьесу о Христе под названием «Голгофа». Образ Христа

¹ *Иванова Е.В.* Цит. соч. С. 162.

у Йейтса получился абсолютно нетрадиционным. Во всяком случае, в Ирландии, где столь сильны католические устои, пьесу при жизни автора на сцене не ставили. И здесь, как и в заметках Блока, доминирует человеческое начало Христа. В жестоком мире, который окружает Спасителя, Он чрезвычайно одинок. Действие происходит в день Великой Пятницы, когда Христа ведут на распятие. Равнодушной природе, которую олицетворяют цапли, до Него нет никакого дела. «Бог не распят для белой цапли», – поют стилизованные в духе японского театра Но музыканты, служащие своеобразным хором ко всему происходящему. Близкие к Христу люди не сочувствуют Ему. Четверодневный Лазарь, которого Иисус воскресил из мертвых, хочет вернуться обратно в могилу и говорит Христу: «Отдай мне смерть свою», ибо смерть для него равнозначна давно желанному покою. Иуда гордится своим предательством. Ему кажется, что он освободился от рабства Христу, и теперь он радуется, что Иисус уже не может его спасти. А римские воины, которые пришли распять Христа, с равнодушием ждут Его смерти, чтобы кинуть жребий о Его хитоне. Крик Христа перед смертью «Отче, почему Ты меня оставил?» звучит как жалоба Божества, отвергнутого неблагодарными людьми и равнодушной природой. Чуда воскресения, преобразившего мир, в пьесе нет. Она кончается песней музыкантов:

Первый музыкант

На небе, не чертя следа,
Трепещет тело альбатроса
И, выгнувшись как знак вопроса,
Ныряет в черный холм вода.

Второй музыкант

Господь не явлен для пернатых.

(Перевод С. Минакова)

Между задуманной Блоком пьесой о Христе и «Голгофой» Йейтса есть некоторое сходство. И там и здесь Христос одинок; и там и здесь ученики оказались недостойны Учителя; и, наконец, и там и здесь Иисус больше человек, чем Бог.

Однако если в образе Христа в поэме Блока тоже доминирует человеческое начало, то оно тут все равно мистично, поскольку вся поэма – откровение, видение, посетившее автора. Высказывалось предположение, что это человеческое начало – либо человечность мученика Христа, идущего на смерть ради новой жизни, которую возвещает шум безвозвратной ломки старого мира, либо человечность раскольника (отсюда, возможно, старообрядческая форма имени – Иисус), принимающего смерть на костре, сгорая в революционном огне демонической стихии. Как совершенно точно заметила Д.М. Магомедова по поводу этой стихии, «"бесовство" для Блока кроется внутри самой стихии – и природной, и народной (т. е. метели и кровавого бунта. – *АГ*). Тема стихии осмысливается в поэме трагически: это единственный в поэме источник обновления жизни, но самодовлеющий разгул стихии – вне категорий добра и зла и таит в себе угрозу бесовства, т. е. бессмысленной анархической вседозволенности, вырождающейся в "скуку смертную"»¹.

О сложном, менявшемся с годами отношении Блока к Христу, которое сочетало в себе на разных этапах богобор-

¹ Магомедова Д.М. Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве // Московский пушкинист. М., 1995. Вып. 1. С. 254.

чество с преклонением, но всегда было сугубо личным, абсолютно нецерковным, написано довольно много¹. Если же говорить о Христе в «Двенадцати», то нам представляется, что Иисус в поэме во многом такой же личный, блоковский, как и в знаменитом раннем стихотворении (1905):

Вот Он – Христос – в цепях и розах
 За решеткой моей тюрьмы.
 Вот агнец кроткий в белых ризах
 Пришел и смотрит в окно тюрьмы.

Как известно, Блок обыграл здесь приведенную в Евангелии притчу Христа: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12: 24):

Пока такой же нищий не будешь,
 Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
 Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
 И не поблекнешь, как мертвый знак.

Христос этого стихотворения умирает, униженный и «истоптанный», чтобы принести плод сторицею. Это Иисус покорный и смиренный, выражаясь словами поэта, «нищий», добровольно приносящий Себя в жертву за людей, или, говоря богословским языком, Христос, явивший кеносис, или Божественное истощение, приняв образ гонимого раба и позорную смерть на кресте.

¹ См., например, выше цитированную статью Л.М. Розенблум или очень содержательные Примечания к 5-му тому Полного собрания соч. и писем (составители О. Смола и И. Приходько).

Такой Иисус, конечно же, никак не мог бы благословить штурмовиков красногвардейцев, встав во главе их отряда. Вспомним, что Он держит в руках не красный, а кровавый флаг. Когда римские воины распинали Христа, Он сказал, что они не ведают, что творят (Лк. 23:34). И вот теперь, как видится Блоку, Он с красногвардейцами, которые, стреляя в «толстозадую» Русь и сами не зная того, вновь распинают Его, а Он вновь приносит Себя в жертву в этом демоническом и кровавом карнавале истории. Но жертва эта, как надеется Блок, в будущем «принесет много плода». Ведь, согласно столь любимому Блоком «Фаусту» Гёте, «и черти льют воду на Христову мельницу». Иными словами, зло должно родить добро. Вспомним, что поэт, явно имея в виду эту мысль Гёте, записал в дневнике 9 марта 1918 года: «"Красная гвардия" – "вода" на мельницу христианской церкви». А это, в свою очередь, возвращает нас к ценностям старого мира, гибнущего на глазах у поэта.

Так, по-видимому, совершенно неожиданно для самого автора Иисус в «Двенадцати», бывший столь важным духовным и нравственным ориентиром старого мира, стал символом крушения этого мира. Другого, «третьей силы» поэту пока не видно. Христос же держит в руках кровавый флаг в знак нагрывшей катастрофы, имеющей все признаки апокалиптических свершений. Как и Йейтсу, Блоку в тот момент тоже казалось, что христианская цивилизация рушится у него на глазах. «Когда родился Христос, перестало биться сердце Рима», – писал поэт¹. И вот теперь родившийся тогда новый мир подошел к своему концу, а вместе с этим миром умирает и христианская вера и связанные с ней идеалы, в том числе и близкие Блоку

¹ Блок А.А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 6. С. 86.

идеалы христианского гуманизма. Но тем не менее Христос вопреки воле автора все же является в поэме, и тут ничего сделать нельзя. Поэт просто видит Его.

Образ Христа в «Двенадцати», до конца неясный и самому автору, остается и для нас несколько таинственным и туманным, каким он, очевидно, казался и самому поэту. Это и не Иисус ортодоксального христианства, и не Антихрист, которого ждал Владимир Соловьев, и не «третья сила», которую ждал сам поэт. Для Блока важно совсем другое. Вот наконец «Жених в полночи» в белом венчике из роз, символизирующем чистоту сердца и жертвенную любовь, пришел «нежной поступью надвьюжной», и нужно бодрствовать; наступили «неслыханные перемены, невиданные рубежи», и все рушится в безумной музыке страшного демонического карнавала насилия, из которого должен родиться некий новый мир, контуры которого поэту неясны. Блок-тайновидец лишь призывает слушать эту музыку, в которой растворен и голос его, блоковского Христа.

Подведем некоторые итоги. Оба поэта-визионера – и Йейтс, и Блок – чутким ухом слышали «шум истории». Оба за этим шумом различали крушение старого мира, в случае Блока гораздо более радикальное и бесповоротное. Оба мистифицировали это крушение, усматривая в нем признаки апокалиптических свершений. Обоим казалось, что они видят зверя, вышедшего из бездны и погрузившего их привычный мир в состояние хаоса и насилия. Но если Блок все-таки разглядел в этом зловещем хаосе фигуру страждущего Христа, связанного со старым миром высоких идеалов, то Йейтс увидел Другого, и это был Антихрист. Поэт ясно и недвусмысленно рассказал о его приходе в написанном в это же время знаменитом стихотворении «Второе Пришествие» (1920):

Должно быть, вновь готово откровенье
И близится Пришествие Второе.
Пришествие Второе! С этим словом
Из Мировой Души, Spiritus Mundi,
Всплывает образ: среди песков пустыни
Зверь с телом львиным, с ликом человеческим
И взором гневным и пустым, как солнце,
Влачится медленно, скребя когтями,
Под возмущенный крик песчаных соек.
Вновь тьма нисходит; но теперь я знаю,
Каким кошмарным скрипом колыбели
Разбужен мертвый сон тысячелетий,
И что за чудище, дождавшись часа,
Ползет, чтоб вновь родиться в Вифлеме.

(Перевод Г. Кружкова)

Предоставим же обоим поэтам-визионерам право на собственное поэтическое откровение. Оба видели в своем воображении то, о чем писали.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Горбунов А.Н.

СУДЬБЫ СКРЕЩЕНИЯ

НЕСКОЛЬКО РАЗМЫШЛЕНИЙ
О РУССКО-АНГЛИЙСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ
ПАРАЛЛЕЛЯХ

Директор издательства Б.В. Орешин

Зам. директора Е.Д. Горжевская

Компьютерная верстка – Е.А. Лобачева

Формат 60x84/16. Гарнитура GaramondC.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Объем 31 п.л. Тираж 500 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»

119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, к. 9

Тел. (499) 245-49-03

ISBN 978589823935