

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ВСЕХ

Игорь Сухих



ОТ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» ДО ЛЕРМОНТОВА



К Л А С С И Ч Е С К О Е Ч Т Е Н И Е !

Игорь Николаевич Сухих
Русская литература для всех.
Классное чтение! От «Слова о
полку Игореве» до Лермонтова
Серия «Русская литература для
всех. Классное чтение!», книга 1

indd предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6496436

*Игорь Сухих Русская литература для всех. От «Слова о полку Игореве»
до Лермонтова. Классное чтение!:*
ISBN 978-5-389-20509-3

Аннотация

Игорь Николаевич Сухих – литературовед, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского университета, писатель, критик. Автор много-численных исследований по истории русской литературы XIX–XX веков, в том числе книг «Проблемы поэтики Чехова», «Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа», «От... и до... Этюды о русской словесности», «Сергей Довлатов: время, место, судьба», «Структура и смысл: Теория литературы для всех», «Книги

XX века. Русский канон» и других, а также полюбившихся школьникам и учителям учебников по литературе.

Трехтомник «Русская литература для всех» (первое издание – 2013) – это путеводитель по отечественной классике, адресованный самой широкой читательской аудитории. Он дает представление о национальном литературном каноне – от «Слова о полку Игореве» до авторов конца XX века. Настоящее, уже четвертое, издание дополнено новыми главами – «Фольклор: от былины до частушки», «Повести Смутного времени: счастье-злочастие», «А. Д. Кантемир», «А. Н. Радищев», «Н. С. Лесков», расширены главы о Салтыкове-Щедрине и Горьком, а также включен большой раздел «Язык русских писателей».

«Русская литература для всех» – одна из тех редких книг, которые со временем не устаревают. Она еще раз доказывает то, что филология – не унылая наука и серьезный разговор о литературе может быть не только познавательным, но и увлекательным.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Классы классики	6
Литература: зачем и для кого?	8
История и поэзия: кто – кого?	16
История и культура: эпохи и направления	21
Вечные образы: словарь культуры	31
Герои: типы и сверхтипы	31
Царь Эдип: трагедия незнания	35
Комедия Данте: смелость изобретения	43
Гамлет и Дон Кихот: мысль и действие	53
Многоликий Дон Жуан: парадоксы любви	70
Доктор Фауст: драма познания	77
...И другие: вечные спутники	91
История: от призвания до восстания	94
Река времен: кто произвел великое государство?	94
Конец ознакомительного фрагмента.	95

Игорь Сухих
Русская литература
для всех
От «Слова о полку
Игореве» до Лермонтова
Классное чтение!

Оформление обложки Егора Саламашенко

Издание подготовлено при участии издательства «Азбука».

© И. Н. Сухих, 2013, 2021

© Оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2021

Издательство Колибри®

* * *

Классы классики

«Ты читал книгу „Чехов“? – краснея, наконец спросила она».

«Я много читаю. Два раза уже прочел „Достоевского“».

«Как демон из книги „М. Лермонтов“, я был – один».

Фамилию в кавычках придумал в начале тридцатых годов Л. Добычин в романе с гоголевским заглавием «Город Эн».

Действительно, с течением времени настоящий писатель, которого продолжают читать, становится не просто реальным человеком, о котором уже другие сочиняют романы и биографии, но – знаком художественной системы, суммой текстов, *книгой*.

Можно продолжить метафору и вообразить нашу давнюю и ближнюю классику огромным томом, Книгой книг, на обложке которой стоит РУСЛИТ (не вижу в этом сокращении ничего уничижительного). Она, эта Книга, видится уже издалека, как слепящая снежная гора или облако на краю небосклона. Кто впишет в нее новые страницы, станет ясно позднее.

Трехтомник, выросший из школьных учебников, я тоже вижу одной книгой – рассказом о национальном каноне на всю его историческую глубину – от «Слова о полку Игореве» до авторов конца XX века – на фоне исторических катаклизмов и драматических судеб создателей канона.

Хотелось бы доказать (кому?), что филология – не скучная жвачка, а веселая наука, что разговор о литературе может быть не только познавательным, но и увлекательным.

Говорят, легендарный американский профессор и издатель Карл Проффер иногда появлялся перед студентами в футболке с надписью «Русская литература интереснее секса». Что есть голая правда (пусть и не для всех).

Заглавие на обложке можно прочесть с разными интонациями: нейтрально, прагматически (вот то, что изучается в школьном классе) и эмоционально, идеалистически – как реплику неизвестного адресата: «Классное чтение!»

6 июня 2012 г. День рождения А. С. П.

Литература: зачем и для кого?

Философы придумали много как серьезных, научных, так и шуточных, остроумных определений человека.

«Человек – двуногое животное, но без перьев», – утверждал Сократ.

«Человек – общественное, политическое животное», – возражал Аристотель.

Человека называли существом *созидательным, деятельным, свободным, священным, играющим, поэтическим*.

Самым распространенным определением стало: *homo sapiens* – человек разумный.

Но это разумное существо в течение тысячелетий невозможно представить еще без одного свойства. Разумный человек, как правило, *homo legens* – человек читающий.

Процесс чтения возводится в ранг важнейшей человеческой потребности, наряду с разумом, деятельностью, общением.

Что же читает *разумное, поэтическое животное*? Как правило – книгу. Конкретная форма ее существования – глиняные таблички, папирусный свиток, особым образом сложенная и помещенная под переплет бумага или недавнее изобретение, экран компьютера, тоже напоминающий древний свиток, – не так уж и важна.

Разнообразных определений книги не меньше, чем опре-

делений человека: об этом позаботились писатели разных времен и народов.

Портрет эпохи, память человечества, учебник жизни, источник знаний, зеркало на большой дороге, пейзаж на столе, собеседник, дитя разума, кусок дымящейся совести, тело мысли, машина времени...

Есть много книг, заполненных похвалами книге и чтению. По ним можно легко пополнить этот ряд. Но подобные определения интереснее не продолжать, а классифицировать.

Всматриваясь в них, можно заметить, что они разделяются на три группы, даются с трех разных точек зрения:

- с точки зрения *автора*, создателя, книга – тело мысли, дитя разума, портрет души, кусок дымящейся совести;

- с точки зрения *текста*, книги самой по себе, она – пейзаж на столе, зеркало, запечатленное время, память человечества;

- с точки зрения *читателя*, книга – собеседник, машина времени, учебник жизни, источник знаний.

Таким образом, книга – не просто текст под переплетом. Она включена в процесс эстетического общения (коммуникации), представляет средний элемент коммуникативной цепочки:

*Автор (Писатель) – Книга (Произведение) –
Реципиент (Читатель).*

Книга обязательно предполагает читателя, рассчитывает на него.

Такого читателя поэт О. Э. Мандельштам называл *привиденциальным собеседником*, другой поэт, М. И. Цветаева, – *абсолютным читателем*, прозаик А. Н. Толстой – *составной частью искусства*.

Критик Ю. И. Айхенвальд (и не он один) предложил целую программу читательской деятельности, где роль читателя оказывается не менее важной, чем роль автора, творца. «Читать – это значит писать. Отраженно, ослаблено, в иной потенции, но мы пишем „Евгения Онегина“, когда „Евгения Онегина“ читаем. Если читатель сам в душе не художник, он в своем авторе ничего не поймет. <...> К счастью, потенциально мы все поэты. И только потому возможна литература» («Силуэты русских писателей»).

Однако такой – идеальный – читатель, собеседник, соавтор художника, в реальности существует не всегда. Таким читателем нельзя родиться. Им можно только стать.

Разные книги читают с разными целями. Чтение, как выразился один философ, – это «труд и творчество».

В книге можно искать какие-то факты, конкретную информацию. Часто чтение книги – отдых, способ отвлечься от собственных проблем. Но книга, напротив, может стать помощником в решении собственных проблем, духовным ориентиром, частью собственной жизни.

Поэтому (если говорить о художественной литературе с ее особым, специфическим языком) человек учится читать дважды: сначала на родном или каком-то ином языке, потом

на языке искусства. Если первое чтение мы обычно осваиваем в детстве, то *второе чтение*, в принципе, бесконечно, совпадает со временем человеческой жизни.

«Добрые люди не знают, как много времени и труда необходимо, чтобы научиться читать, – иронически заметил в конце жизни И. В. Гёте. – Я затратил на это восемьдесят лет жизни и все еще не могу сказать, что достиг цели».

Оказаться в позиции такого читателя непросто, но для этого вовсе не обязательно быть Гёте.

Книге в ее современном виде около шестисот лет. Долгое время она считалась двигателем прогресса, высшим достижением культуры. «Типографским снарядом» называл книгу Пушкин.

Однако к середине XX века положение стремительно изменилось. В сфере культуры агрессивно утвердились так называемые *аудиовизуальные средства общения*, основанные не на слове, а на картинке (кино, телевидение, компьютерные технологии). Уже провозглашен конец книжной «галактики Гуттенберга» и наступление новой «зрелищной» эпохи, превращающей весь мир в большую электронную деревню.

В конце 1950-х годов американский писатель Рэй Брэдбери написал мрачную антиутопию «451° по Фаренгейту». Люди в обществе будущего сидят запертыми в огромных телевизионных комнатах, уставившись в экран. А пожарные занимаются тем, что сжигают дома тех обитателей, которые еще пытаются хранить и читать книги.

Но в борьбе с этим насилием возникает противодействие. Сторонники прежней культуры бегут из телевизионного города и сами становятся живыми книгами, надеясь на будущее возрождение. «Все мы – обрывки и кусочки истории, литературы, международного права. Байрон, Том Пэйн, Макиавелли, Христос – все здесь, в наших головах, – признается один из персонажей романа. – Мы лишь обложки книг, предохраняющие их от порчи и пыли, ничего больше. <...> А когда война кончится, тогда в один прекрасный день, в один прекрасный год книги снова можно будет написать; созовем всех этих людей, и они прочтут наизусть все, что знают, и мы это напечатаем на бумаге».

Мрачная антиутопия Брэдбери в полном объеме, к счастью, не осуществилась, хотя книги преследовали и уничтожали в разных странах: в гитлеровской Германии, сталинском СССР, Китае и Кампучии.

Но книга в современной культуре действительно находится в сложном положении. Конфликт *слова* и *картинки* приобретает очень острые формы, и способы его разрешения скрыты во мгле будущего.

Одна из последних замечательных речей в защиту книги принадлежит русскому поэту, писавшему статьи и по-английски. В 1987 году, получая Нобелевскую премию по литературе, самую почетную для писателя награду, Иосиф Бродский почти всю свою нобелевскую лекцию посвятил апологии книге.

«В истории нашего вида, в истории „сапиенса“, книга – феномен антропологический, аналогичный по сути изобретению колеса. Возникшая для того, чтоб дать нам представление не столько о наших истоках, сколько о том, на что этот „сапиенс“ способен, книга является средством перемещения в пространстве опыта со скоростью переворачиваемой страницы».

В отличие от восприятия всех других видов искусства, чтение – занятие глубоко индивидуальное и творческое, – утверждает Бродский. Оно формирует человека не только эстетически, но и нравственно, развивает и поднимает его, хотя и не делает более счастливым.

«Произведение искусства – литература в особенности и стихотворение в частности – обращается к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения. <...> В качестве собеседника книга более надежна, чем приятель или возлюбленная. Роман или стихотворение – не монолог, но разговор писателя с читателем – разговор, повторяю, крайне частный, исключаяющий всех остальных, если угодно – обоюдно мизантропический. И в момент этого разговора писатель равен читателю, как, впрочем, и наоборот, независимо от того, великий он писатель или нет. Равенство это – равенство сознания, и оно остается с человеком на всю жизнь в виде памяти, смутной или отчетливой, и рано или поздно, кстати или некстати определяет поведение индивидуума. <...> Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем

тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее – хотя, возможно, и не счастливее».

Даже политический выбор Бродский предлагает делать по литературным признакам. «Я не призываю к замене государства библиотекой – хотя мысль эта неоднократно меня посещала, – но я не сомневаюсь, что, выбирай мы наших властителей на основании их читательского опыта, а не на основании их политических программ, на Земле было бы меньше горя. Мне думается, что потенциального властителя наших судеб следовало бы спрашивать прежде всего не о том, как он представляет себе курс иностранной политики, а о том, как он относится к Стендалю, Диккенсу, Достоевскому. <...> Скажу только, что – не по опыту, увы, а только теоретически – я полагаю, что для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительнее, чем для человека, Диккенса не читавшего. И я говорю именно о чтении Диккенса, Стендаля, Достоевского, Флобера, Бальзака, Мелвилла и т. д., т. е. литературы, а не о грамотности, не об образовании. Грамотный-то, образованный-то человек вполне может, тот или иной политический трактат прочтя, убить себе подобного и даже испытать при этом восторг убеждения».

Однажды Бродский словно возражает Брэдбери: «Ни один уголовный кодекс не предусматривает наказаний за преступление против литературы. И среди преступлений этих наиболее тяжким является не преследование авторов, не цен-

зурные ограничения и т. п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое – пренебрежение книгами, их не-чтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью; если же преступление это совершает нация – она платит за это своей историей».

Лучшее, самое светлое в нашей истории – это литература и культура.

Золотой век в русской литературе был, а в русской истории его, кажется, не было.

Русская литература, особенно XIX века, – одно из высших достижений мировой культуры. Важная часть памяти человечества, к счастью, существует на русском языке.

Отбор произведений, которые считаются классикой, производится не отдельными людьми по чьей-то директиве. Это результат совокупных усилий, которые называются историей.

Пушкина и Гоголя читают почти двести лет и будут читать еще через двести, когда никто не вспомнит современных модных авторов. Интересно и важно понять *почему*?

Настоящая литература учит самым простым и самым сложным вещам: видеть мир, ценить воображение и понимать человека.

История и поэзия: кто – кого?

Что остается от ушедшего времени? Материальные следы – от глиняных черепков до крепостей и соборов – мало что говорят нам сами по себе. Их язык понятен лишь специалисту. Оживить прошлое, по-настоящему рассказать о нем могут лишь историк и писатель. На первый взгляд, у них разные задачи.

Задача истории, утверждал великий немецкий историк Леопольд фон Ранке (1795–1886), – рассказать, *как было на самом деле*. Конечно, это нелегко, многие десятилетия и даже столетия оставляют слишком мало источников, материалов для рассказа, но важно, что историк должен, обязан к этому стремиться.

У поэта (так в прежние времена называли любого сочинителя) – иная задача. Рассказывая свои истории, он опирается не только на источники, на увиденное и прочитанное (в том числе и у историков), но на фантазию, воображение. Художественная литература не претендует на абсолютную точность, она рассказывает не о событиях, а о людях, которые видят и переживают события со своей субъективной точки зрения.

Однако эти две версии прошлого и настоящего, которое тоже со временем становится прошлым, не просто сосуществуют, но временами вступают в конфликт. Познакомив-

шись с описанием одного и того же события (например, Отечественной войны 1812 года) или исторического лица (князя Игоря, Петра I, Кутузова или Наполеона) и увидев какие-то противоречия, читатель может задать вопрос: *кто более правдив? кто прав?*

Ответ на него, данный почти две с половиной тысячи лет назад в «Поэтике» древнегреческого философа Аристотеля, необычен. Он отдал предпочтение не истории, а поэзии, литературе. «Задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости. Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. <...> Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история – частное» (перевод Н. Новосадского).

В негласном состязании историк проигрывает поэту. Поэтическая *вероятность* оказывается выше *фактичности*, *правдивости* исторического исследования.

У литературы много функций. Она развлекает и воспитывает (конечно, далеко не всех), она является самовыражением поэта, его рассказом о себе. Но одна из самых главных ее задач – *серьезное, философское запечатление и осмысление мира*.

Проходит время, современность превращается в историю,

и вдруг литературные *образы* оказываются главным свидетельством об исторической *реальности*.

Об этом парадоксе интересно размышлял советский писатель, автор военной повести «Звезда» Э. Г. Казакевич (1913–1962). «Самое реальное время, прошедшее и не оставившее по себе письменных памятников, становится нереальным, перестает существовать. В этом – высшая реальность литературы. Литература – это та иголочка, которая пишет на пленке волнистую линию, отражающую идущую рядом мелодию. Если эту иголочку на минуту снять, то музыка не прекратится, она останется той же реальностью, она будет существовать, звуковые волны разной длины будут по-прежнему вырастать и сокращаться, но на пленке окажется тихий пробел, и музыка канет в вечность – в великую яму, подобную той, в которую канули бесчисленные времена, не имевшие письменности.

Более того – не только времена, но и пространства. Ибо страны или области, реально существующие на карте и по сие время, но записанные только в конституциях и законоположениях, а не в произведениях литературы, являются как бы не существовавшими для человечества. С этой точки зрения Древняя Греция – гораздо бо́льшая реальность, чем Греция современная; Донская область, описанная Шолоховым в его романе, в сто раз реальнее, чем не менее реальный и в сто раз больший по размерам Красноярский край, а Смоленская область, благодаря поэзии Твардовского, в сто раз реальнее

соседней с ней Калужской, хотя, вообще-то, эта последняя ничуть не хуже первой» («Моя жизнь», 1959).

Еще раньше подобный фокус-перевертыш, связанный уже не со временем и пространством, а с историческим лицом, отметил М. Горький. Прочитав роман Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» (1928), главным героем которого был автор «Горя от ума», он написал автору: «Грибоедов замечателен, хотя я и не ожидал встретить его таким. Но Вы показали его так убедительно, что, должно быть, он таков и был. А если и не был – теперь будет» (24 марта 1925 г.).

А если и не был – теперь будет, – замечательная формула оправдания литературы. Образ, созданный настоящим писателем (*возможное по вероятности и необходимости*) побеждает историческую истину (*как это было на самом деле*), становится *поэтической правдой*.

В предисловии к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин утверждал: «История народа принадлежит царю».

Работая над драмой «Борис Годунов», посвященной памяти историка, А. С. Пушкин тем не менее резко возразил историку, переделал его афоризм: «История народа принадлежит поэту» (Н. И. Гнедичу, 23 февраля 1825 г.).

Это утверждение многократно подтверждалось в нашей словесности. Образ русской истории и русской жизни вообще мы чаще всего получаем из рук поэта. Если книга – память человечества, то поэзия, художественная литература –

самое прочное изделие памяти, самый глубокий ее слой.

История и культура: эпохи и направления

Ученые утверждают: человек современного физического типа появился на Земле около сорока тысяч лет назад. История европейской цивилизации и культуры, наследниками которой мы являемся, примерно в восемь раз короче: первые государства появились в Египте и Месопотамии в конце четвертого тысячелетия до нашей эры.

Эту стадию развития человечества обычно делят на четыре большие эпохи: *древность* – *Средние века* – *Новое время* – *Новейшее время*.

Конечно, в истории, особенно недавней, нельзя, как на бумаге, провести резкую черту. Историческая периодизация проводится на разных основаниях: возникновение и исчезновение государств, войны и смены династий, возникновение и распространение религиозных верований, научные и географические открытия. Но для нас, поскольку речь пойдет прежде всего о литературе, наиболее важен тот *образ человека и мира*, который существует в философии, культуре, быту и оказывает влияние на художественное творчество: формирует сознание писателя, отражается в его творениях.

Высшим достижением, ядром древности была античная культура Греции и Рима, начинающаяся с гомеровского пе-

риода (VIII в. до н. э.) и завершившая органическое развитие вместе с падением Римской империи (453 г. н. э.).

Античность – эпоха *мифа*. Мифология используется как источник тем, сюжетов и образов. Произведения, созданные на мифологической основе, обычно подчиняются *традиции, канону* и пишутся в *стихотворной форме*. Проза в Античности используется только в «пограничных» с литературой областях философии, истории, ораторского искусства.

Роль этих принципов определяет М. Л. Гаспаров: «Мифологический арсенал <...> позволил античной литературе символически воплощать в своих образах самые высокие мировоззренческие обобщения. Традиционализм, заставляя воспринимать каждый образ художественного произведения на фоне всего предшествующего его употреблению, окружал эти образы ореолом литературных ассоциаций и тем самым бесконечно обогащал его содержание. Поэтическая форма давала в распоряжение писателя огромные средства ритмической и стилистической выразительности, которых была лишена проза» (История всемирной литературы. Т. 1. Введение. 1983).

Человек в античной литературе присутствовал преимущественно как герой, однако зависящий от высших сил. Если же он нарушал волю богов (как Прометей или Сизиф) и заслуживал возмездия, стойкость и величие духа проявлялись даже в его страдании и гибели.

«Характерными доблестями эпических героев были сме-

лость, хитрость, сила, благородство и стремление к бессмертной славе. И все же, как бы ни был велик тот или иной герой, – жребий человека был предопределен судьбой и самим фактом его смертности. И прежде всего именно выдающийся человек навлекал на себя разрушительный гнев богов, часто из-за своей непомерной дерзости <...>, а иногда – кажется, совершенно незаслуженно», – замечает американский исследователь культуры Р. Тарнас («История западного мышления». Перевод Т. А. Азаркович).

Средневековье длилось в европейской истории примерно тысячелетие (V–XV вв.). В эту эпоху на смену древнему мифологическому многобожию приходит возникшее в эпоху поздней Античности христианство. Литература приобретает преимущественно религиозный характер. Она начинается с противопоставления, разрыва: античное наследие на долгое время было отодвинуто в сторону, почти забыто (хотя древние рукописи тоже переписывали в монастырях: поэтому они сохранились).

Позднее обращали внимание прежде всего на темные стороны Средневековья: аскетизм и фанатизм, религиозные войны, отрицание и даже преследование светской культуры. «Века были не то что средние, а просто-напросто плохие», – пошутил один писатель.

На самом деле, на Средние века, как и на любую историческую эпоху, не стоит смотреть свысока. В мировой истории это тысячелетие было очень важным.

В христианстве утверждается новое понимание человека. Зависимый в конечном счете от воли Бога, он в то же время получает свободу выбора между добром и злом, приобретает ответственность за свое земное существование, которое может либо спасти его душу, либо погубить ее.

Средневековая литература обращена к высоким темам: размышлениям о человеческой природе, о смысле истории, «О Граде Божьем» (так назывался знаменитый трактат Блаженного Августина). Однако она более канонична и социально иерархична, чем литература Античности. Изображение значительных личностей – царей, полководцев, религиозных подвижников – занимает в ней центральное место. Но даже эти образы представляются однопланово, статично – без исторического объяснения и психологической разработки.

«Основной интерес для писателей Средневековья представлял человеческий поступок, деяние, жест, но в очень ограниченном и условном наборе ситуаций. Также – и мир человеческих переживаний. Приметы вещного мира также давались изолированно; пропорции между ними не были соблюдены. Поэтому они не складывались в полную реалистическую картину окружающего мира», – утверждает А. Д. Михайлов (История всемирной литературы. Т. 2. Введение. 1984).

В Новое время первой вступила Италия, а за ней и другие европейские культуры и литературы (английская, французская, испанская). Эта эпоха оказалась уже вдвое короче

Средневековья (XV–XIX вв.).

Новое время начинается со смены философской и культурной доминанты. На смену прежним представлениям о человеке как игрушке богов (Античность), человеку, вступающем в личные отношения с Богом, но все-таки зависящем от него (Средневековье), приходит гуманизм, вера в беспредельность человеческих сил и возможностей. В центре новой картины мира оказывается человек как таковой, человек сам по себе. Этот образец мыслители и художники Нового времени – через голову Средневековья – находят в идеализированной Античности.

«Много есть чудес на свете, / Человек – их всех чудесней», – декламирует хор в начале трагедии Софокла «Антигона». Эти слова могли бы стать девизом, эпитафией, формулой Нового времени, которое обычно членят на века-эпохи.

Новое время начинается с *эпохи Возрождения* (фр. Ренессанс), вершиной которого стала итальянская культура XVI века (так называемое Высокое Возрождение). Великих архитекторов, художников, писателей, мыслителей объединило общее миросозерцание.

«Если сравнивать человека Возрождения с его средневековым предшественником, то представляется, будто он внезапно, словно перепрыгнув через несколько ступенек, поднялся практически до статуса сверхчеловека. Человек отныне стал смело проникать в тайны природы как с помощью на-

уки, так и своим искусством. <...> Он неизмеримо расширил пределы известного дотопе мира, открыл новые материки и обогнул весь земной шар. Он осмелился бросить вызов традиционным авторитетам и утверждать такую истину, которая основывалась на его собственном суждении. Он был способен оценить сокровища классической культуры и вместе с тем был волен вырваться за старые границы, чтобы устремиться к совершенно новым горизонтам. <...> Человек уже не был более таким ничтожным, как раньше, в сравнении с Богом, Церковью или природой. <...> Ренессанс неустанно порождал все новые образцы возможных достижений человеческого духа...» (Р. Тарнас. «История западного мышления»).

Замечательную формулу Возрождения предложил французский писатель-гуманист Ф. Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532–1552). Устав описанной им Телемской обители, идеального, утопического «антимонастыря», противопоставленного реальным монастырям с их строгими правилами и обрядами, состоит из одного правила: «Делай что хочешь».

Однако такая беспредельная свобода человеческой личности, основанная на вере в его добрую, гармоническую природу, вскоре обнаруживает оборотную сторону. Злодеи из трагедий У. Шекспира (Ричард III, Макбет в одноименных пьесах, Яго в «Отелло», Клавдий в «Гамлете») тоже подчиняются собственным желаниям, которые толкают их

на ужасные преступления, позволяющие достигнуть власти, удовлетворить чувство мести или ревности.

Художники Возрождения показывают, как прекрасный принцип *делай что хочешь* превращается в разрушительное для человека и мира *все позволено*. Между этими полюсами и развертываются мысль и творчество последующих эпох.

Семнадцатый век в культуре Нового времени не имеет специального названия. В нем обычно выделяют два противостоящих друг другу направления: *классицизм*, подчинивший, сковавший ренессансного безграничного человека системой общественных и эстетических норм, и *барокко* (буквальное значение в итальянском языке – причудливый, странный), отразившее трагическое разочарование в ренессансном идеале человека, выраженное в метафорически пышной, напряженной, «темной» форме.

Восемнадцатый век современники называли веком Разума, а историки определяют как *эпоху Просвещения*. Она наследует ренессансную веру в человека, но придает ей конкретный, социальный характер.

Пафосом века становится борьба с накопившимися за тысячелетия человеческой истории оковами: освобождение личности от власти религии и церкви, от абсолютизма, от «предрассудков» обыденной жизни, семейной и частной.

«Человек по природе добр», – утверждал Руссо. «Свобода, равенство, братство» – таков был главный лозунг французского Просвещения, подхваченный по всей Европе, в том

числе и в России.

Вершиной и трагедией Просвещения стала Великая французская революция 1789–1794 годов, в которой идеалы просветителей вроде бы осуществились: была свергнута монархия, существенно ограничена роль церкви, равные права получили все сословия французского общества.

Но первый решительный порыв к свободе под просветительскими лозунгами вскоре обернулся гильотиной, на которой казнили не только свергнутого короля Людовика XVI и его жену Марию-Антуанетту, но и многих революционеров. Выходом из гражданских междоусобиц стало воцарение Наполеона (1796).

В литературе и культуре этого века обычно выделяют три направления: *просветительский классицизм*, наследующий нормативные принципы классицизма предшествующей эпохи, *просветительский реализм*, продолжающий традиции литературы Возрождения, и возникающий в самом конце эпохи (с 1770-х годов) *сентиментализм*.

Французская революция стала концом века Просвещения и началом новой эпохи. *Девятнадцатый век* продолжает защиту гуманистических ценностей, придав им более широкий, демократический характер. Его своеобразие в литературе определяется взаимоотношением *романтизма* и *реализма*. В конце эпохи начинают возникать новые направления, полное развитие которых придется уже на следующую эпоху.

Границей между Новым и Новейшим временем стала

Первая мировая война (1914), поставившая под сомнение многие прежние представления и ценности, обозначившая процесс, который А. А. Блок назвал *крушением гуманизма*. На *двадцатый век* пришлись две мировые войны, холодная война, бурный расцвет науки и техники, средств сообщения и связи, принципиально изменивших мир, сделавших его «плоским», превратившим его в «большую деревню». Развитие литературы и искусства в эту эпоху характеризуется возникновением, а часто и скорой гибелью, многочисленных направлений, объединенных общим названием *модернизм*.

В Новейшем времени человечество пока прожило около века, хотя уже не раз звучали призывы вырваться из него во время еще более новое – информационной цивилизации, постмодернизма, постчеловечества, конца истории.

Русская культура не знала Античности. Она усваивалась уже в последующих отражениях, через влияние Византии и Европы. Но это влияние оказалось прочным и глубоким. Знание античной мифологии и культуры было обязательным для писателя и просто образованного человека XVIII и первой половины XIX века. Лишь позднее оно становится не столь важным, заменяясь другими ориентирами.

Нашей «античностью», древностью было Средневековье, которое, однако, тоже затянулось. Россия «пропустила» и Возрождение как особую культурную эпоху. Однако интенсивное, бурное развитие нашей словесности в XVIII–XIX веках компенсировало это отставание и превратило ее в гла-

зах мира в «святую русскую литературу» (Т. Манн).

Вечные образы: словарь культуры

Герои: типы и сверхтипы

Уже известный нам Аристотель в «Поэтике» выделил две основные части трагедии – фабулу и характер (персонажа). Образ человека определяет структуру художественного произведения классической эпохи («романы без героев» пытаются сочинять лишь писатели-модернисты в XX веке).

Однако характер не в аристотелевском, а в современном смысле слова – как *противоречивый и развивающийся образ героя* – появился в литературе далеко не сразу. Долгое время она, опираясь на мифологические образы, создавала колоритные, но однозначные, одноплановые типы.

Различие типа и характера, с обычной для него простотой и ясностью, определил Пушкин, сравнив изображения скупца и лицемера у Шекспира и Мольера.

«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только; у Шекспира Шайлок (герой «Венецианского купца». – И. С.) скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен. У

Мольера лицемер (имеется в виду герой комедии «Тартюф, или Обманщик». – И. С.) волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело (персонаж драмы Шекспира «Мера за меру». – И. С.) – лицемер, потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» («Table talk» «Застольные разговоры», 1830).

Как типы, так и характеры иногда ожидает сходная – и счастливая для писателя – судьба. Они забывают о своем авторе, выходят за границы породившего их художественного мира и становятся обозначением фундаментальных, глубинных свойств человеческой личности. Тогда их называют *вечными, вековыми, мировыми, общечеловеческими, универсальными образами* или *сверхтипами*.

К ним обращаются другие писатели, по мотивам исходных произведений пишутся оперы и картины, ставятся спектакли и кинофильмы. Но самое главное, такие образы помогают понять окружающих нас людей, становятся *азбукой жизни*.

Это свойство вечных образов хорошо описал В. Г. Бе-

линский, подчеркнув их способность «переписывать» историю: «Для поэта не существуют дробные и случайные явления, но только одни идеалы или типические образы, которые относятся к явлениям действительности, как роды к видам, и которые, при всей своей индивидуальности и особенности, заключают в себе все общие, родовые приметы целого рода явлений в возможности, выражающих собою одну известную идею. И потому каждое лицо в художественном произведении есть представитель бесчисленного множества лиц одного рода, и потому-то мы говорим: этот человек настоящий Отелло, эта девушка совершенная Офелия. Такие имена, как Онегин, Ленский, Татьяна, Ольга, Заречный, Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Репетилов, Хлестова, Сквозник-Дмухановский, Бобчинский, Добчинский, Держиморда и прочие, – суть как бы не собственные, а нарицательные имена, общие характеристические названия известных явлений действительности. И потому-то в науке и искусстве действительность больше похожа на действительность, чем в самой действительности, – и художественное произведение, основанное на вымысле, выше всякой были, а исторический роман Вальтера Скотта, в отношении к нравам, обычаям, колориту и духу известной страны в известную эпоху, достовернее всякой истории» («Стихотворения М. Лермонтова», 1840).

Белинский перечисляет множество персонажей, преимущественно русских писателей, превратившихся в нарица-

тельные имена. Их точнее называть сверхтипами. Но далеко не все из них приобрели мировой характер, стали поистине универсальными. Число таких типов много меньше. Они возникают в ранние эпохи развития культуры: в фольклоре, в Античности, в эпоху Возрождения. Но даже если изначально эти образы имеют фольклорный характер, нужен конкретный автор, благодаря которому подобный герой включается в определенный сюжет, приобретает завершенность и наглядность.

Прежде чем стать *вечным*, герой, как и история народа, принадлежит поэту.

Царь Эдип: трагедия незнания

Царь Эдип – один из главных персонажей так называемого фиванского мифологического цикла, действие которого связано с городом Фивы. История Эдипа сложна, даже запутанна и начинается издалека.

Однажды царь Фив Лай отплатил страшной неблагодарностью за гостеприимство соседа, царя Пелопса. Лай похитил его сына и увез его в Фивы. Пелопс проклял неблагодарного, пожелав, чтобы Лай был наказан за свое вероломство смертью от руки собственного сына.

Однако Лай, женатый на Иокасте, долгое время был бездетен. Он отправился в Дельфы к богу Аполлону, чтобы узнать о причинах этого, и получил ответ от Аполлоновой жрицы-прорицательницы, пифии: «Исполнится проклятие Пелопса! У тебя будет сын, и ты погибнешь от его руки».

Лай испугался предсказания и попытался избежать его. Когда стало известно, что у него будет ребенок, он решил, что убьет сына сразу после рождения. Новорожденному прокололи сухожилия, и рабу было приказано отнести его в лес на растерзание зверям. Однако он пожалел младенца и передал пастуху, который отнес мальчика другому бездетному царю Полибу. Ребенок был назван Эдипом (буквально: *с опухшими ногами*) и воспитан в царской семье, как собственный сын.

Однажды на дружеской пирушке Эдипа называли приемышем. Полиб и его жена Мeroпа не раскрыли ему тайны, и он отправился за разъяснениями в Дельфы. Там Аполлон устами пифии повторил страшное предсказание: «Ты убьешь отца, женишься на своей матери, и от этого брака родятся дети, проклятые богами и ненавидимые людьми».

Эдип тоже пытается избежать его. Он не хочет возвращаться домой и отправляется куда глаза глядят, решаясь стать вечным скитальцем. Но совсем скоро на перекрестье трех дорог он встречает колесницу с каким-то богатым стариком и его слугами. Между путниками возникла ссора, Эдип ударил старика посохом, и тот умер. В схватке Эдипу удалось убить и всех слуг, кроме одного, которому удалось бежать.

После этого дорожного происшествия Эдип появился в Фивах, спас город от страшного чудовища, Сфинкса, разгадав его загадку («Кто утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?»), по желанию граждан был провозглашен царем, женился на вдове погибшего Лая Иокасте, имел четырех детей и мудро правил городом много лет.

Но однажды Аполлон наслал на город ужасную болезнь, и Креонт, брат Иокасты, отправившийся в Дельфы за очередным разъяснением, принес странное предсказание: «Граждане должны изгнать или даже казнить убийцу прежнего царя Лая». В заботах о судьбе города Эдип начинает расследование, поиски убийцы.

Софокл (около 496–406 до н. э.), один из трех великих греческих драматургов (ко времени написания пьесы ему было уже семьдесят пять лет), напоминает эти известные экспозиционные детали по ходу действия. Само же действие «Эдипа-царя» (429 до н. э.) строится почти как детектив, как напряженная разгадка предсказания Аполлона.

Сначала предсказатель Тиресий, несмотря на гнев царя, намекает на виновника постигших Фивы бед:

Хоть зорек ты, а бед своих не видишь —
Где обитаешь ты и с кем живешь.
Ты род свой знаешь? Невдомек тебе,
Что здесь и под землей родным ты недруг
И что вдвойне — за мать и за отца —
Наказан будешь горьким ты изгнанием.
Зришь ныне свет — но будешь видеть мрак.

(«Эдип-царь», перевод С. Шервинского)

Затем Креонт, Иокаста, вестник постепенно приближают Эдипа к разгадке. Наконец старый пастух, которому когда-то приказали отнести ребенка в лес, называет его истинных родителей.

Эдип приходит к страшному выводу: причина несчастий Фив в нем самом. Убитый им в давней дорожной ссоре старик — его отец Лай. Его жена Иокаста является одновременно и его матерью. Его дети родились в результате кровосмешения, инцеста (брака близких родственников).

В основе трагедии Софокла – вроде бы цепочка случайностей, за которыми проявляется последовательно разворачивающаяся закономерность, железная поступь судьбы. Пытаясь избежать известного ему предсказания, Эдип на самом деле осуществляет его. Родовое проклятие и божественная воля оказываются сильнее человеческих усилий, даже если этот человек – царь. Разгадав загадку Сфинкса о человеке вообще (ребенок ползает на четвереньках, в зрелости человек ходит на двух ногах, а в старости опирается на палку), Эдип разрешает загадку своей судьбы, когда уже ничего нельзя изменить.

Трагический финал неизбежен. Иокаста, не выдержав страшной правды, покончила с собой. Эдип же ослепляет себя, выкалывает глаза золотой застёжкой Иокасты. Это поступок сильного человека, настоящего героя.

Эдип не оправдывает себя незнанием или заслугами перед гражданами Фив. Он берет на себя ответственность за бессознательное преступление и свершает суд над собой. Как и положено в классической трагедии, завершает действие хор. Он обращается к зрителям, формулируя мораль, итог произошедшего:

О сограждане фиванцы! Вот пример для вас: Эдип,
И загадок разрешитель, и могущественный царь,
Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью глядел,
Он низвергнут в море бедствий, в бездну страшную упал!
Значит, смертным надо помнить о последнем нашем дне,

И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,
Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.

К жизни Эдипа Софокл вернулся еще раз, девяностолетним, в трагедии «Эдип в Колоне», поставленной уже после его смерти (401 г. до н. э.).

Несчастья делают слепого Эдипа настоящим мудрецом. «„Слепоте зрячести“ физически зрячего, но при этом внутренне духовно слепого Эдипа, преступника поневоле, противопоставляется „зрячесть слепоты“ <...> физически слепого, но при этом внутренне духовно прозревшего Эдипа в Колоне. <...> Трагедия „Эдип“ – трагедия слепоты и прозрения» (Я. Э. Голосовкер. «Логика мифа»).

Эдип странствует по Греции в сопровождении верной дочери Антигоны. Согласно новому предсказанию богов, он станет покровителем той страны, где его постигнет смерть. Вопреки желанию родственников, Эдип отказывается вернуться в Фивы и умирает в Колоне, близ Афин (родном городе Софокла).

Трагедия судьбы несчастного Эдипа в первой пьесе сменяется прославлением и оправданием царя в «Эдипе в Колоне». Но вечным образом стал именно первый, трагический Эдип.

«Царь Эдип» – *трагедия Судьбы, Рока* (у греков было специальное понятие «мойра», которое точнее всего переводят русским «доля») и одновременно трагедия *человеческо-*

го незнания. Эдип пытается избежать предсказания богов, но оказывается бессилён перед их волей.

Человек не может до конца знать разгадку своей судьбы, но все равно принимает ответственность за нее, за свои, пусть даже невольные, поступки и преступления.

«„Эдип-царь“ показал, что при всех обстоятельствах и даже перед лицом сурового наступления на него Рока человек всегда может сохранить свое величие и уважение к себе.

Трагическая угроза всесильна по отношению к его жизни, но она ничего не может сделать против его души, против силы его духа» (А. Боннар. «Греческая цивилизация», 1958–1962).

Такой Эдип существовал в истории культуры почти две с половиной тысячи лет, становясь предметом не только все новых объяснений и постановок пьесы Софокла, но и новых произведений по мотивам мифа. Пьесы об Эдипе писали древнеримский философ Сенека, французские классицист П. Корнель и просветитель Вольтер, английский поэт-романтик П. Шелли, русский драматург В. Озеров.

Однако в начале XX века этот вечный образ ждала неожиданная судьба. Один из самых известных психологов, Зигмунд Фрейд (1856–1939), превратил образ Эдипа в инструмент своей теории. Фрейд считал, что каждому ребенку в раннем детстве присущ *эдипов комплекс*: бессознательное влечение к родителю противоположного пола и агрессия, даже ненависть к родителю того же пола (позднее последовате-

ли Фрейда придумали для девочек термин, заимствованный из другого античного мифа, *комплекс Электры*, оставив имя Эдипа только за мальчиками). Потом это чувство исчезает, однако бессознательно влияет на всю последующую жизнь человека, прежде всего его любовные отношения (Фрейд вообще придавал огромное значение бессознательному в человеческой жизни, которое специалист может выявить только путем специальной работы, психоанализа).

Эдипов комплекс Фрейд обнаружил у другого знаменитого персонажа трагедии, ставшего вечным образом, – принца Гамлета У. Шекспира. «Гамлет способен на все, только не на месть человеку, который устранил его отца и занял его место у матери, человеку, воплотившему для него осуществление его вытесненных детских желаний. Ненависть, которая должна была бы побудить его к мести, заменяется у него самоупреками и даже угрызениями совести, которые говорят ему, что он сам, в буквальном смысле, не лучше, чем преступник, которого он должен покарать. Этим я лишь перевожу в сферу сознания то, что бессознательно дремлет в душе героя; если кто-нибудь назовет Гамлета истериком, то я сочту это лишь выводом из моего толкования» (З. Фрейд. «Толкование сновидений»).

Таким образом, трагический герой превращается у Фрейда в истерика, так и не преодолевшего детские комплексы. Фрейдизм стал в XX веке очень популярной теорией. Последователи видели в нем абсолютную истину и находили

Эдипов комплекс у многих литературных персонажей и пациентов психиатрических клиник. Однако другие ученые считают теорию Фрейда скорее его фантазией, не имеющей отношения ни к реальной психической жизни ребенка, ни тем более к сюжету трагедии Софокла и античного мифа. Психоаналитическое истолкование является лишь одним из возможных вариантов понимания вечного образа – и не самым убедительным.

Поэт С. М. Соловьев, племянник известного философа В. С. Соловьева, в начале XX века написал стихи, в которых сливаются греческий и крымский пейзажи, а вечный странник Эдип незаметно превращается в современного человека, снова и снова разгадывающего загадку своей судьбы.

Покоятся в молчанье строгом
Обломки первобытных глыб.
Когда-то по таким дорогам,
Быть может, странствовал Эдип.
Встает луна, как щит багровый,
И море дышит тяжело,
И ночь на Карадаг суровый
Простерла черное крыло.
Не ждет ли Сфинкс на перекрестке
Средь этих выжженных пустынь?
Колючи камни, травы жестки,
И пахнут мята и полынь.

(«Киммерия», 1926)

Комедия Данте: смелость изобретения

Главными событиями в богатой драматическими перипетиями жизни Данте Алигьери (1265–1321) стали любовь и изгнание.

Он родился во Флоренции. (В Средневековье и вплоть до XIX века Италия была раздроблена, делилась на мелкие города-государства, поэтому родиной итальянцы обычно считали именно город.) В девять лет (символический возраст: это трижды повторенная троица, число, отражающее порядок мироздания) Данте встретил восьмилетнюю девочку, Беатриче Портинари, о которой не известно ничего, кроме того, что рассказал сам поэт.

«Любовь воцарилась над моей душой, которая тотчас же была обручена ей, и обрела надо мной такую власть и такое могущество ради достоинств, которыми наделило ее мое воображение, что я принужден был исполнять все ее желания вполне» («Новая жизнь», 1295; перевод А. Эфроса).

Прошло целых девять лет до новой встречи, Беатриче вышла замуж, родила нескольких детей и умерла в 1290 году (ей было всего двадцать три года), но она осталась вечной любовью Данте и стала главной героиней его творчества.

В эпоху Данте Италию потрясала политическая борьба гибеллинов (сторонников германских императоров) и гвель-

фов (приверженцев власти папы римского). Гвельфы, в свою очередь, разделились на черных (сторонников твердой папской власти) и белых (настаивающих на самостоятельности города), причем черные гвельфы подозревали белых в симпатии к гибеллинам.

Данте оказался в партии белых гвельфов. После захвата власти во Флоренции черными гвельфами он был обвинен в должностных преступлениях и, покинув Флоренцию в 1301 году, больше не вернулся в родной город. Заочно он был приговорен к сожжению на костре и гордо отказался от публичного покаяния в городской церкви, которое было условием прощения и возвращения. Данте скитался по другим итальянским городам, жил в Вероне, Болонье, побывал в Париже, а умер и похоронен в маленькой Равенне. Приговор по эту городскую совет Флоренции отменил лишь в XXI веке.

Известный портрет «сурового Данта» (Пушкин) «с профилем орлиным» (Блок) недостоверен: на самом деле никто не знает, как выглядел Данте. Его облик рисуют на основе его произведений.

После смерти возлюбленной Данте тоже женился, у него родилось несколько детей (дочь называли Беатриче), но эпоху изгнания он провел в разлуке с женой, и она ни одним словом не упоминается в его сочинениях. «Владычицей его помыслов» навсегда осталась Беатриче. Ей было посвящено первое крупное произведение Данте, книга стихов с прозаическими комментариями «Новая жизнь» (1295). Ее образ

оказывается центральным и в главном произведении Данте, «Комедии» (1307–1321), которое поэт, к счастью, успел завершить незадолго до смерти.

В одном из писем Данте пояснил: в соответствии с традицией, комедией, в отличие от трагедии, называется всякое поэтическое произведение среднего стиля с устрашающим началом и благополучным концом, написанное на народном языке. Но для потомков эта характеристика отделилась от жанрового определения драмы и стала именем собственным, обозначением именно дантовского создания. Через два с лишним века, в 1555 году, венецианский издатель добавил в заглавие эпитет, который сросся с авторским определением.

«Последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени», – сказал о Данте Ф. Энгельс. «Божественная комедия» действительно оказалась произведением пограничным: опираясь на средневековые знания о мире, обобщая их в форме грандиозной *поэмы-энциклопедии*, ее автор, как это свойственно поэтам Нового времени, смело ломает каноны, глубоко и психологически противоречиво описывает свою душевную жизнь. Данте был «единственным из средневековых поэтов, овладевшим готовым сюжетом не с внешней литературной целью, а для выражения своего личного содержания» (А. Н. Веселовский).

В основе композиции поэмы – характерная для Средневековья тема странствия души по загробному миру, который,

согласно доктрине католической церкви, делится на ад, чистилище и рай (в православии вера в чистилище отсутствует).

Однако в эту аллегорическую картину Данте с первых же строк вписывает самого себя.

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несу!

Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще.

(«Ад», песнь первая; перевод М. Л. Лозинского)

Так мог бы начать элегию какой-нибудь романтический поэт. Но Данте так начинает грандиозную поэму, в которой традиционные образы, аллегории и символы сочетаются с конкретным изображением пейзажей и персонажей, в том числе обстоятельств собственной жизни.

Спутником Данте, его проводником по аду и чистилищу становится знаменитый древнеримский поэт Вергилий, автор эпической поэмы «Энеида», продолжающей традиции

гомеровской «Илиады». Однако на пороге рая он исчезает, уступая место другому проводнику (заметим: это происходит в *тридцатой песни* «Чистилища»).

Возникшая с завешенным челом
Средь ангельского празднества – стояла,
Ко мне чрез реку обратясь лицом. <...>

«Взгляни смелей! Да, да, я – Беатриче.
Как соизволил ты взойти сюда,
Где обитают счастье и величье?»

Беатриче проводит поэта по девяти сферам рая к созерцанию высшего неизреченного Света, который тем не менее тоже надо описать. «Божественная комедия» оканчивается стихом, в котором концентрируется содержание этого грандиозного сооружения, поэмы-собора.

И тут в мой разум грянул блеск с высот,
Неся свершенье всех его усилий.

Здесь изнемог высокий духа взлет;
Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,

Любовь, что движет солнце и светила.

(«Рай», *песнь тридцать третья*)

В поэме Данте (эту подсказку дал он сам), во многих ее образах, обычно видят *прямой, буквальный и переносный, аллегорический* смыслы.

Любовь, о которой говорится в последней строфе, тоже многозначна. Любовь к женщине, которую Данте пронес через всю жизнь, превращается в конечном счете в философское понятие, Божественную любовь, *любовь как основу мироздания*. «Беатриче, в одно и то же время, и чувство, и идея, и воспоминание, и принцип, объединившиеся в одном образе» (А. Н. Веселовский).

Вся логика поэмы Данте ведет к финалу, к последнему стиху. Но на следующие поколения наибольшее впечатление произвели не картины Божественного света, а *Дантов ад* с предупреждением на вратах: «*Входящие, оставьте упованья*» (в другом, более раннем переводе Д. Мина: «*Оставь надежду, всяк сюда входящий*»).

Ад оказался самым населенным местом поэмы. Там очутились разные грешники: сладострастники и чревоугодники, скупцы и расточители, еретики и насильники, воры, лицемеры, предатели, включая самого страшного – предавшего Христа Иуду. Но там же, в аду, помещены неверная жена и ее любимый (знаменитая история Франчески и Паоло), политические противники Данте, античные поэты и философы, язычники, не знавшие Христа (они оказались в самом легком, первом круге, вместе с некрещеными младенцами).

Пейзажи ада, картины разнообразных мучений (здесь

Данте опирался на мощную традицию средневековых странствий и видений) поражали читателей, многие верили, что поэт действительно побывал на том свете. Однако материал для этих страшных изображений Данте черпал из того, что видел вокруг, читал и знал о человеческой истории. «Загробный мир не противопоставляется реальной жизни, а продолжает ее, отражает существующие в ней отношения» (С. С. Мокульский. «Данте»).

Уже средь новых пыток я опять,
Средь новых жертв, куда ни обратиться,
Куда ни посмотреть, куда ни стать.

Я в третьем круге, там, где дождь струится,
Проклятый, вечный, грузный, ледяной;
Всегда такой же, он все так же длится.

Тяжелый град, и снег, и мокрый гной
Пронизывают воздух непроглядный;
Земля смердит под жидкой пеленой.

Трехзевый Цербер, хищный и громадный,
Собачьим лаем лает на народ,
Который вязнет в этой топи смрадной.

Его глаза багровы, вздут живот,
Жир в черной бороде, когтисты руки;
Он мучит души, кожу с мясом рвет.

(«Ад», песнь шестая)

Поразительны не только разнообразие, но и единство дантовского замысла, его продуманность – от отдельного слова и детали до общей структуры (не забудем, что работа над поэмой шла почти полтора десятилетия). В основе композиции лежат «Божественная» цифра три и производная от нее девятка. «Весь загробный мир очутился законченным зданием, архитектура которого рассчитана во всех подробностях, определения пространства и времени отличаются математической и астрономической точностью; имя Христа рифмуется только с самим собой и не упоминается вовсе, равно как и имя Марии, в обители грешников. Во всем сознательная, таинственная символика <...>; число три и его производное, девять, царят невозбранно: трехстрочная строфа (терцина), три кантики Комедии; за вычетом первой, вводной песни на Ад, Чистилище и Рай приходится по 33 песни, и каждая из кантик кончается тем же словом: звезды (stelle); три символических жены, три цвета, в которые облечена Беатриче, три символических зверя, три пасти Люцифера и столько же грешников, им пожираемых; тройственное распределение Ада с девятью кругами и т. д.; девять уступов Чистилища и девять небесных сфер. <...> И все это соединяется с другой, на этот раз поэтической последовательностью, которая заставляет нас любоваться скульптурной определенностью Ада, живописными, сознательно бледными тонами Чи-

стилища и геометрическими очертаниями Рая, переходящими в гармонию небес» (А. Н. Веселовский. «Данте Алигьери»).

А. С. Пушкин говорил о характерной для Данте «смелости изобретения» и замечал, что «единый план „Ада“ есть уже плод высокого гения».

Через сто лет другой поэт, О. Э. Мандельштам, написал книгу «Разговор о Данте» (1933), в которой, определяя «Божественную комедию» как «кристаллографическую фигуру, то есть тело», с восхищением и ужасом восклицал: «Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник» (на самом деле стихов в поэме даже больше – 14 233).

Вечным в истории культуры стал не какой-то конкретный персонаж дантовского создания, а сам образ великого флорентинца, создавшего грандиозную Книгу, универсальную Комедию человеческой жизни, от которой уже неотделим эпитет «Божественная».

Через шестьсот лет русский поэт, оказавшись у гробницы Данте, написал монолог от его лица, представил его нашим современником, размышляющим о том же несовершенстве мира, предательстве, любви, жизни и смерти.

Мне мачехой Флоренция была,
Я пожелал покоиться в Равенне.
Не говори, прохожий, о измене,
Пусть даже смерть клеймит ее дела.

Над белой усыпальницей моей
Воркует голубь, сладостная птица,
Но родина и до сих пор мне снится,
И до сих пор я верен только ей.

Разбитой лютни не берут в поход,
Она мертва среди родного стана.
Зачем же ты, печаль моя, Тоскана,
Целуешь мой осиротевший рот?

А голубь рвется с крыши и летит,
Как будто опасается кого-то,
И злая тень чужого самолета
Свои круги над городом чертит.

Так бей, звонарь, в свои колокола!
Не забывай, что мир в кровавой пене!
Я пожелал покоиться в Равенне,
Но и Равенна мне не помогла.

(Н. Заболоцкий. «У гробницы Данте», 1958)

Гамлет и Дон Кихот: мысль и действие

Важной эпохой создания вечных образов, мастерской культуры стала эпоха Возрождения. Два персонажа, странствия которых по векам продолжают, появились одновременно, в самом начале XVII века.

В 1601 году английский драматург Уильям (Вильям) Шекспир (1564–1616) написал, а лондонский театр «Глобус» поставил трагедию «Гамлет». Шекспир, конечно, не подозревал, что его, сына перчаточника из маленького городка Стратфорда, будут называть Великим Бардом, самым известным драматургом всех времен и народов и одновременно сомневаться в его творческих способностях, подыскивая для знаменитых драм других, более подходящих авторов – от аристократа лорда Рэтленда до знаменитого философа Ф. Бэкона (любопытно, что в первой постановке пьесы Шекспир играл роль Призрака).

«Гамлет» – самая известная пьеса мировой драматургии, количество постановок, переводов и объяснений которой не поддается исчислению.

Впервые историческую легенду о жившем в IX веке принце Амлете рассказал старинный датский летописец Саксон Грамматик (1200). Почти через четыреста лет она привлекла внимание французского писателя Ф. де Бельфоре («Тра-

гические истории», 1580), а затем стала сюжетом несохранившейся анонимной трагедии соотечественника Шекспира (1589).

Однако мало ли было в древности несчастных наследников и кровавых историй! Вряд ли кто-либо серьезно заинтересовался бы этим смутным историческим персонажем, если бы не Шекспир. Гамлет стал вечным образом благодаря не историку, а поэту.

Формально «Гамлет» принадлежит к так называемым *трагедиям мести*. В первой английской трагедии «Горбодук» (1561) ее закон был сформулирован участвующим в действии хором: «...Кровь требует крови, а на смерть следует ответить смертью, ибо так в этом по справедливости установленном вечном мироздании справедливо потребовал Юпитер».

Гамлет узнает о злодейском убийстве отца, слышит завешание Призрака («Отмсти за подлое его убийство») и сразу же формулирует свою задачу: «А теперь девиз мой: / „Прощай, прощай и помни обо мне“. / Я в том клянусь» (акт 1, сцена 5; здесь и далее перевод Б. Л. Пастернака).

Мысль о мести постоянно преследует героя, но он сомневается, постоянно упрекает себя и медлит, медлит...

«О мщенье! / Ну и осел я, нечего сказать! / Я сын отца убитого. Мне небо / Сказало: встань и отомсти. А я, / Я изощряюсь в жалких восклицаньях / И сквернословьем душу отвожу, / Как судомойка!» (акт 2, сцена 2).

«Все мне уликой служит, все торопит / Ускорить месть» (акт 4, сцена 4).

На этом мучительном пути Гамлет случайно убивает повинного лишь в верности новому королю отца любимой девушки Полония, посылает на смерть друзей-предателей Гильденстерна и Розенкранца, переживает гибель Офелии и лишь в финале, почти случайно, после очередного злодеяния, отравления матери, добирается до короля.

Действие трагедии между узнаванием героя о злодействе и его местью заполнено *мыслью Гамлета*.

Гамлет – один из тех ренессансных гуманистов, которые верили в величие человека и возможность его гармонии с миром. «Какое чудо природы человек! Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям! Поступками как близок к ангелам! Почти равен Богу – разумением! Краса вселенной! Венец всего живущего!» (акт 2, сцена 2).

Эти слова могли бы стать одним из девизов, лозунгов эпохи Возрождения. Но они произносятся человеком, который уже не столько верит, сколько сомневается в этом. «Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!» – восклицает Гамлет после того, что он узнал от Призрака (акт 1, сцена 5).

Чуть позднее, в полемике с Розенкранцем, взгляд Гамлета становится более мрачным:

«Гамлет. Дания – тюрьма.

Розенкранц. Тогда весь мир – тюрьма.

Гамлет. И притом образцовая, со множеством арестантских, темниц и подземелий, из которых Дания – наихудшее» (акт 2, сцена 2).

Вершиной размышлений героя становится монолог в середине пьесы.

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль
Смиряться под ударами судьбы,
Иль надо оказать сопротивление
И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ними? Умереть. Забыться
И знать, что этим обрываешь цепь
Сердечных мук и тысячи лишений,
Присущих телу. Это ли не цель
Желанная? Скончаться. Сном забыться.
Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ.
Какие сны в том смертном сне приснятся,
Когда покров земного чувства снят?
Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет
Несчастьям нашим жизнь на столько лет.
А то кто снес бы униженья века,
Неправду угнетателя, вельмож

Заносчивость, отринутое чувство,
Нескорый суд и более всего
Насмешки недостойных над достойным,
Когда так просто сводит все концы

Удар кинжала! Кто бы согласился,
Кряхтя, под ношей жизненной плестись,
Когда бы неизвестность после смерти,
Боязнь страны, откуда ни один
Не возвращался, не склоняла воли
Мириться лучше со знакомым злом,
Чем бегством к незнакомому стремиться!
Так всех нас в трусов превращает мысль
И вянет, как цветок, решимость наша
В бесплодье умственного тупика.
Так погибают замыслы с размахом,
Вначале обещавшие успех,
От долгих отлагательств.

(Акт 3, сцена 1)

Выходом из тюрьмы жизни может быть смерть, самоубийство, но человек не решается на него только потому, что посмертная неизвестность пугает его еще больше. (Шекспир, в отличие от Данте, не рассматривает тему загробного путешествия, воскресения и воздаяния.)

Так всех нас в трусов превращает мысль – одна из формул, имеющих общее значение для шекспировской пьесы.

Комментарием к гамлетовской ситуации считается знаменитый 66-й сонет Шекспира, где тоже идет речь о бегстве от зла мира в смерть, но выходом из этого безнадежного тупика оказываются любовь или дружба. Иногда в постановках пьесы сонет становится еще одним монологом Гамлета.

Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живетсЯ богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,

И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня.

(Перевод Б. Пастернака)

Для человека с «сердцем редкостным» (последние слова Горацио о Гамлете) месть и убийство, принцип «кровь требует крови» не восстанавливает справедливости мироздания, а обнаруживает его глубокую дисгармонию.

За четыреста лет существования пьесы было предложено множество объяснений медлительности героя, задержки его мести.

Если Шекспир написал *трагедию воли*, тогда Гамлет – глубоко *мыслящий человек со слабой волей*, падающий под тяжестью взятого на себя дела мести. Ключевой в таком понимании трагедии становится мысль из монолога о смерти:

«Так трусами нас делает раздумье» (перевод М. Л. Лозинского).

Если же перед нами *трагедия борьбы*, тогда герой – *стоический, безнадежный борец* с катастрофически изменившимся временем, когда на смену старым доблестям короля-отца приходят пошлость, ложь, предательство Клавдия и его придворных. Эту тему наиболее отчетливо выражает уже приводившаяся фраза, которая в переводе А. Радловой передается наглядной – болезненно-анатомической – метафорой: «Век вывихнут. О злобный жребий мой! / Век должен вправить я своей рукой».

Б. Л. Пастернак в «Заметках переводчика» (1946–1956) назвал пьесу «драмой долга и самоотречения», «драмой высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения». Таким же сложным, совмещающим в себе шекспировского героя, Иисуса Христа и лирического героя современности предстал персонаж стихотворения «Гамлет» (1946), открывающего стихотворную часть романа Пастернака «Доктор Живаго».

Похожего Гамлета представил позднее поэт Д. С. Самойлов.

Врут про Гамлета,
Что он нерешителен.
Он решителен, груб и умен,
Но, когда клинок занесен,
Гамлет медлит быть разрушителем

И глядит в перископ времен. <...>

Гамлет медлит.

И этот миг

Удивителен и велик.

(«Оправдание Гамлета», 1 декабря 1963 г.)

Наконец, если пьесу прочесть как *трагедию Времени*, убивающего человека, то герой – *разочарованный скептик*, который не столько борется со злом мира, сколько ужасается течению времени, меняющего и постепенно уничтожающего всех окружающих: Александра Македонского, любимого шута, его самого. «Что мешает вообразить судьбу Александра праха шаг за шагом, вплоть до последнего, когда он идет на затычку пивной бочки? <...> Примерно так: Александр умер, Александра похоронили, Александр стал прахом, прах – земля, из земли добывают глину». Почему глине, в которую он обратился, не оказаться в обмазке пивной бочки?

Истлевшим Цезарем от стужи

Задельвают дом снаружи.

Пред кем весь мир лежал в пыли,

Торчит затычкою в щели.

(Акт 5, сцена 1)

В любом случае шекспировская пьеса оказывается не тра-

гедией мести, а *трагедией мысли*.

Почти одновременно с «Гамлетом», но не в Англии, а в Испании, появился роман, в котором был создан иной – прямо противоположный – человеческий тип, тоже превратившийся в вечный образ.

Эсхил и Шекспир в силу природы драмы как жанра не могли подробно показать пространство и время, хронотоп, в котором действуют их персонажи. Их усилия были сосредоточены на разворачивании фабулы и характеристике персонажей. Данте, последний поэт Средневековья и первый – Нового времени, развернул панораму того света, в которой можно лишь угадывать современную ему Италию.

«Дон Кихот» (1605–1615) Мигеля де Сервантеса (1547–1616) – один из первых *реалистических романов* Нового времени. Приключения главного героя, драма его жизни разворачивается на широком фоне современной жизни, которую так хорошо, на своем печальном опыте, познал автор (он плавал и воевал, был в плену у пиратов и трижды сидел в тюрьме, служил торговым агентом и сборщиком податей). «Сервантес создал для нас поэзию Испании XVII века...» – заметил испанский философ Х. Ортега-и-Гассет («Размышления о „Дон Кихоте“»).

Эта открытая Сервантесом родная страна существует и сегодня: равнина Ла-Манчи, каменистые *дороги Дон Кихота*, виноградники, ветряные мельницы (сегодня они носят имена персонажей Сервантеса), маленький городок Толедо

и родная деревня Дульсинеи Тобосо.

В романе, как подсчитали исследователи, 669 персонажей, но в центре оказывается лишь один, именем которого названа книга.

Завязка фабулы проста и носит иронический, комедийный характер (считается, что роман Сервантеса вообще начинался как пародия). Некий бедный худородный испанский дворянин, Дон Кихот из Ла-Манчи, начитавшись рыцарских романов, избирает себе в Прекрасные Дамы грубую крестьянку Альдонсу, переименованную в Дульсинею, и отправляется в путь совершать подвиги в ее честь.

Спутником высокого и худого Рыцаря печального образа становится простодушный, неунывающий толстяк – крестьянин Санчо Панса. Расчетливый, хитрый, «земной» практик Санчо Панса часто возвращает далекого от жизни, «книжного» рыцаря на землю.

«— Помолчи, – сказал Дон Кихот. – Где ты видел или читал, чтобы странствующего рыцаря привлекали к суду за кровопролития, сколько бы он их ни учинил?

– Насчет кровопролития я ничего не слыхал и отродясь ни на ком не пробовал, – отвечал Санчо. – Знаю только, что тех, кто затевает на больших дорогах драки, Святое братство по головке не гладит, остальное меня не касается.

– Не горюй, друг мой, – сказал Дон Кихот, – я тебя вырву из рук халдеев, не то что из рук Братства. Но скажи мне по совести: встречал ли ты где-нибудь в известных нам странах

более отважного рыцаря, чем я? Читал ли ты в книгах, чтобы какой-нибудь рыцарь смелее, чем я, нападал, мужественнее оборонялся, искуснее наносил удары, стремительнее опрокидывал врага?

— По правде сказать, я за всю свою жизнь не прочел ни одной книги, потому как не умею ни читать, ни писать, — признался Санчо. — Но могу побиться об заклад, что никогда в жизни не служил я такому храброму господину, как вы, ваша милость, — вот только дай Бог, чтобы вам не пришлось расплачиваться за вашу храбрость в одном малоприятном месте» (т. 1, гл. X).

Но Санчо Панса до конца верен хозяину, сердцем понимая его тягу к справедливости и добру. «Будь я с головой, давно бы я бросил моего господина. Но такая уж, видно, моя судьба и горькая доля, иначе не могу, должен я его сопровождать, и все тут: мы с ним из одного села, он меня кормил, я его люблю, он это ценит, даже ослят мне подарил, а главное, я человек верный, так что, кроме могилы, никто нас с ним разлучить не может» (т. 2, гл. XXXIII).

Весь огромный двухтомный роман, как утверждал В. В. Набоков, можно разделить на сорок эпизодов, которые строятся по определенной схеме. Дон Кихот, путая реальность и свое воображение, вступает в бой с противниками за честь Прекрасной Дамы. Он воюет с купцами и стадом овец, разгоняет похоронную процессию и освобождает каторжников. Вершиной его безумно-героической деятель-

ности становится сражение с ветряными мельницами (т. 1, гл. VIII), которые рыцарь принимает за великанов. (Благодаря Сервантесу и этому эпизоду в мировой культурный фонд вошел фразеологизм *сражаться с ветряными мельницами*, то есть *бороться с воображаемыми врагами; бесцельно тратить силы*.)

Набоков сравнил сражения героя с теннисным матчем и подвел итог побед и поражений Дон Кихота – 20: 20. Однако большинство поражений героя – реальные: его часто избивают, обманывают, его щиплют дамы и царапают коты, он едва не тонет в реке и возвращается домой в деревянной клетке. Победы же героя главным образом духовные, относятся к области человеческих отношений: он примиряет людей, прекращает драки, помогает влюбленным, то есть вносит в мир частички добра.

Врагом Дон Кихота в конечном счете оказывается грубая, неподатливая, не подчиняющаяся его воображению реальность.

Многие эпизоды романа имеют комический характер: смех вызывают и неудачи Дон Кихота, и рассуждения неунывающего Санчо Пансы. Но постепенно интонация повествования меняется. Рыцарь печального образа превращается в настоящего рыцаря, одинокого защитника справедливости и добра. Смех, юмор сменяются пониманием и состраданием.

Роман оканчивается возвращением домой и смертью героя. Перед смертью Дон Кихот отрекается от рыцарских ро-

манов, составляет завещание и придумывает для себя новое имя: «Поздравьте меня, дорогие мои: я уже не Дон Кихот Ламанчский, а Алонсо Кихано, за свой нрав и обычай прозванный Добрым» (т. 2, гл. LXXIV).

Последний разговор Дон Кихота и Санчо Пансы – замечательное сочетание юмора и патетики, характерное для всего романа. Оруженосец как может утешает своего господина, но тот понимает, что его жизнь кончается, и подводит итоги.

«Тут он обратился к Санчо и сказал:

– Прости, друг мой, что из-за меня ты также прослыл сумасшедшим и, как и я, впал в заблуждение и поверил, что были на свете странствующие рыцари и существуют якобы и поныне.

– Ах! – со слезами воскликнул Санчо. – Не умирайте, государь мой, послушайтесь моего совета: живите много-много лет, потому величайшее безумие со стороны человека – взять да ни с того ни с сего и помереть, когда никто тебя не убивал и никто не сживал со свету, кроме разве одной тоски. Полно вам в постели валяться, вставайте-ка, одевайтесь пастухом – и пошли в поле, как у нас было решено: глядишь, где-нибудь за кустом отыщем расколдованную сеньору Дульсинею, а уж это на что бы лучше! Если же вы умираете от огорчения, что вас одолели, то свалите все на меня: дескать, вы упали с Росинанта, оттого что я плохо подтянул подпругу, да и потом вашей милости известно из рыцарских книг, что это самая обыкновенная вещь, когда один рыцарь сбрасыва-

ет другого наземь: сегодня его одолели, а завтра — он. <...>

— Полно, сеньоры, — молвил Дон Кихот, — новым птицам на старые гнезда не садиться. Я был сумасшедшим, а теперь я здоров, я был Дон Кихотом Ламанчским, а ныне, повторяю, я — Алонсо Кихано Добрый» (т. 2, гл. LXXIV).

Даже в финальной трогательной главе Сервантес не может удержаться от литературной игры. Уже в начале второго тома Дон Кихот представал читателем тома первого и высказывал свое мнение о нем. И в финале книги он снова вспоминает о своем создателе: «Прошу <...> господ душеприказчиков, если им когда-нибудь доведется познакомиться с сочинителем книги, известной под названием Второй части подвигов Дон Кихота Ламанчского, передать ему покорнейшую мою просьбу простить меня за то, что я неумышленно дал ему повод написать такие нелепые вещи, какими полна его книга, ибо, отходя в мир иной, я испытываю угрызения совести, что послужил для этого побудительною причиною». Уходя в мир иной, Дон Кихот передает поклон своему создателю.

«Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него; ему суждено было действовать, мне — описывать; мы с ним составляем чрезвычайно дружную пару...» — завершает Сервантес этот роман автора и героя.

Их ожидала разная судьба. Вскоре после смерти Сервантеса его могила затерялась, и сегодня в Мадриде можно увидеть лишь монастырь, под основанием которого она находилась. Рукописи романа тоже не сохранились.

Читатели не поверили версии о сумасшествии героя и позабыли о рыцарских романах, с которых начались приключения Дон Кихота. Герой Сервантеса сошел со страниц книги и вместе с Санчо Пансой, Альдонсой-Дульсинеей Тобоской, клячей Росинантом стал известен даже тем, кто никогда не был в Испании и даже не читал «Дон Кихота».

Одним из самых страстных почитателей книги Сервантеса был Ф. М. Достоевский. Задумывая роман «Идиот» (1868), он говорил, что хочет «изобразить положительно прекрасного человека», каким является Дон Кихот. Через несколько лет он выразился более возвышенно: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочинения*. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: „Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?“ – то человек мог бы молча подать „Дон Кихота“: „Вот мое заключение о жизни и – можете ли вы за него осудить меня?“» («Дневник писателя». 1876. Март).

Превращение Дон Кихота из героя романа в вечный образ хорошо описал В. В. Набоков: «Перед нами интересный феномен: литературный герой постепенно теряет связь с породившей его книгой, покидает отечество, письменный стол своего создателя и место своих скитаний – Испанию. Поэтому сегодня Дон Кихот более велик, чем при своем появлении на свет. Три с половиной столетия он скакал по джунглям и

тундре человеческого мышления – и приумножил свою силу и достоинство. Мы перестали над ним смеяться. Его герб – милосердие, его знамя – красота. Он выступает в защиту благородства, страдания, чистоты, бескорыстия и галантности. Пародия превратилась в образец» («Лекции о Дон Кихоте»).

Как вечный образ Дон Кихот скоро сравнялся со своим современником Гамлетом. На их сопоставлении и противопоставлении построено множество работ, произведений и размышлений. Появились особые понятия *гамлетизм* и *донкихотство* (в XIX веке говорили *донкишотство*).

Одним из самых значительных опытов сравнительной характеристики стали речь и написанная по ее мотивам статья И. С. Тургенева. В ней русский писатель понял датского принца, созданного англичанином, и испанского рыцаря предельно широко, как две вечные и неотделимые друг от друга противоположности человеческой природы: бесстрашную скептическую *мысль* и тоже бесстрашное, доходящее до безрассудства *действие*.

«И вот, с одной стороны стоят Гамлеты, мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность; а с другой – полубезумные Дон Кихоты, которые потому только и приносят пользу и двигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какою они ее видят. Невольно рождаются вопросы: неужели же надо быть сума-

сшедшим, чтобы верить в истину? и неужели же ум, овладевший собою, по тому самому лишается всей своей силы?

Далеко бы повело нас даже поверхностное обсуждение этих вопросов.

Ограничимся замечанием, что в этом разъединении, в этом дуализме, о котором мы упомянули, мы должны признать коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал...» («Гамлет и Дон Кихот», 1860).

В литературе XIX века Гамлет и Дон Кихот стали и русскими типами. Они не раз вспоминаются при чтении Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Чехова.

Многоликий Дон Жуан: парадоксы любви

Дон Жуан (Хуан, Джованни) – что можно понять уже из его титула, – как и Дон Кихот, родился в Испании и оказался почти ровесником Рыцаря печального образа. (Приставка *дон* происходит от латинского слова *dominus*, господин, и относится к лицам благородного, дворянского звания.)

Впервые он появился в драме испанского драматурга Тирсо де Молины (1571–1648) «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630), опиравшегося, однако, на большой фольклорный материал: легенды об оживших статуях, повесах-рыцарях и Божьей каре за богохульство. В других переводах основное свойство этого Дона выявлено более четко: распутник, обольститель.

Герой комедии соблазняет нескольких женщин, обещает одной из них, что при отказе на ней жениться Бог покарает его рукой мертвеца, но нарушает клятву. Потом, оказавшись на кладбище, он приглашает на ужин статую, стоящую на могиле когда-то убитого им старика-командора, отца еще одной обманутой женщины. Командор принимает приглашение и в свою очередь зовет Дон Жуана к себе.

И здесь страшное предсказание сбывается. В кладбищенской часовне одетые в черное слуги-призраки угощают Дон Жуана скорпионами и змеями, поят уксусом и желчью, а за-

тем командор просит подать ему руку. Дон Жуан бесстрашно протягивает ее, чувствует чудовищное жжение, просит каменную статую об исповеди и отпущении грехов. Но – поздно. «Вышний приговор гласит: „По поступкам и возмездье!“» – произносит командор (перевод Ю. Корнеева). Сразу после этой реплики-приговора гробница вместе в два Донами, Дон Гонсало и Дон Жуаном, под удары грома проваливается в преисподнюю.

Уже в этой пьесе возник странный любовный треугольник: Дон Жуан – женщина-вдова – ожившая статуя. Образ Дон Жуана оказался неоднозначным: он предстал и смельчаком, и остроумцем, и циником, и богохульником. Но эти черты подчинялись главной: в пьесе был создан образ *страстного любовника*, обольстителя, перед обаянием которого не может устоять ни одна женщина.

Естественно, такой герой увлек многих. Уже в XVII веке Дон Жуан начинает странствия по разным странам и даже видам искусства, превратившись в вечный образ. Свою версию сюжета предлагает французский комедиограф Ж.-Б. Мольер (1665). Он привлекает австрийского композитора В. А. Моцарта, создавшего одну из самых популярных опер «Наказанный распутник, или Дон Джованни» (1787).

Рассказ (скорее, даже очерк) немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан» (1813) опирается на впечатление от музыки Моцарта. Близкий автору личный повествователь присутствует на представлении оперы Моцарта, по-

том участвует в ее обсуждении, а ночью приходит в пустой театр, чтобы еще раз насладиться впечатлением от звучащей здесь музыки.

Сначала Гофман пересказывает традиционный сюжет, который представляется банальным и отчасти даже смешным. «Если смотреть на поэму („Дон Жуана“) с чисто повествовательной точки зрения, не вкладывая в нее более глубокого смысла, покажется непостижимым, как мог Моцарт задумать и сочинить к ней такую музыку. Кутила, приверженный к вину и женщинам, из озорства приглашающий на свою разгульную пирушку каменного истукана вместо старика-отца, которого он заколол, защищая собственную жизнь, – право же, в этом маловато поэзии, и, по чести говоря, подобная личность не стоит того, чтобы подземные духи остановили на нем свой выбор как на особо редкостном экземпляре для адской коллекции; чтобы каменный истукан по внушению своего просветленного духа поторопился сойти с коня, дабы подвинуть грешника к покаянию, прежде чем для него пробьет последний час, и, наконец, чтобы дьявол выслал самых ловких из своих подручных доставить его в преисподнюю, нагромоздив при этом как можно больше ужасов» (перевод Н. Касаткиной).

Романтически настроенный рассказчик видит в истории Дон Жуана совсем иной смысл: «Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что ему давала право его телесная и душевная организация, а неутолимая жгучая жажда,

от которой бурливо бежит по жилам кровь, побуждала его неустанно и алчно набрасываться на все соблазны здешнего мира, напрасно чая найти в них удовлетворение. <...> Без устали стремясь от прекрасной женщины к прекраснейшей; с пламенным сладострастием до пресыщения, до губительного дурмана наслаждаясь ее прелестями; неизменно досадуя на неудачный выбор; неизменно надеясь обрести воплощение своего идеала, Дон Жуан дошел до того, что вся земная жизнь стала ему казаться тусклой и мелкой».

В незавершенной поэме английского поэта-романтика Дж. Г. Байрона «Дон Жуан» (1824) герой претерпевает новую трансформацию. Он становится не активным действующим лицом, а путешественником, наблюдателем, который не столько охотится за женщинами, сколько избегает их. В своих странствиях герой Байрона попадает и в Россию, он пользуется успехом при дворе Екатерины II.

Притом Жуан настолько был приятен,
Настолько гордо-скромен, так сказать,
Себя умел так ловко показать он,
Так он умел покорность проявлять,
Умел он быть и весел и занятен,
Умел он тактом шутки умерять,
Людей на откровенность вызывая,
А собственные замыслы скрывая.

(«Дон Жуан», песнь 15, строфа 82; перевод Т. Гнедич)

Байроновская поэма о молодом человеке, герое времени, послужила одним из образцов для пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин». Но вечный любовник превратился в хандрящего русского дворянина. Однако после завершения романа Пушкину понадобился не только тип байроновского романа, но и его герой.

Немецкий романтик Гофман превратил Дон Жуана в философа, пресыщенного земными радостями и стремящегося к недостижимому небесному идеалу; русский поэт, напротив, обнаружил в Дон Жуане глубокую человеческую сущность.

В «Каменном госте» (1830) А. С. Пушкина, входящем в цикл «Маленьких трагедий», сохраняются все признаки традиционного сюжета: влюбленные в героя женщины, свидание с вдовой убитого на дуэли командора, приглашение на ужин его статуи, страшная гибель. Но Пушкин резко меняет главную черту Дон Жуана. Его Дон Гуан оказывается не обаятельным повесой, циником и богохульником (эти мотивы поэт практически не использует), а впервые глубоко полюбившим человеком, готовым на любые жертвы ради возникшего чувства.

При знакомстве с прекрасной Доной Анной он сначала выдает себя за другого человека, а потом называет свое имя и признается в убийстве мужа, потому что хочет, чтобы женщина любила не какого-то самозванца, а именно его. Любовь мгновенно меняет, преображает героя.

У ног твоих жду только приказанья,
Вели – умру; вели – дышать я буду
Лишь для тебя... <...>

На совести усталой много зла,
Быть может, тяготеет. Так, разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры, как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

В этой маленькой трагедии герой наказывается не за цинизм или богохульство, а за измену своей сущности. Неверный любовник в конце трагедии предстает верным и пылким влюбленным. И погибает Дон Гуан смело, с именем любимой женщины на устах: «Я гибну – кончено – о Дона Анна!»

Главную мысль пушкинской маленькой трагедии так объяснял И. А. Бунин: «Новое слово, которое сказал Пушкин в своем „Дон Жуане“, заключается в том, что он освободил его от всего случайного. На протяжении всей драмы Дон Жуан Пушкина, в отличие от всех других, говорит только о любви. <...> Он <Пушкин> хотел сказать, что для него не имели значения, как для других, политические и философские мысли Дон Жуана. Что могут существовать, и с правом на счастье,

люди, живущие для любви, для одной лишь любви; однако отнюдь не для одной только любви в „высоком“ смысле, и еще менее любви к ближнему» («Русский Дон Жуан»).

Пушкинский герой оказался поэтом подлинной, высокой поэтической любви к женщине. На эту его сущность наслаиваются самые разнообразные качества, вплоть до любви к геометрии («Дон Жуан, или Любовь к геометрии» называется пьеса швейцарского драматурга XX века М. Фриша).

«Мировая культура знает Дон Жуана гедониста и Дон Жуана бунтаря, Дон Жуана циничного и Дон Жуана сентиментального, Дон Жуана закоренелого грешника и Дон Жуана раскаявшегося, Дон Жуана губителя женщин и Дон Жуана влюбляющегося. Есть Дон Жуаны – теоретики донжуанства. И есть Дон Жуаны стихийные, живущие так, как хочется, послушные своим страстям, порывам и прихотям» (В. Е. Багно. «Дон Хуан и Дон Кихот»).

Толпы многоликих Дон Жуанов, названных своим именем или скрывшихся под национальными псевдонимами, как и полагается вечным образам, продолжают бродить по книжным страницам.

Доктор Фауст: драма познания

Фауст, подобно царю Эдипу или Дон Жуану, родился из легенд, народных преданий. В XVI веке появилась история о «знаменитом чародее и чернокнижнике», который «на некий срок подписал договор с дьяволом», Мефистофелем, вел с ним долгие беседы о том, как сотворен и устроен ад, как «быть приятным Богу и людям». Этот вопрос был запоздалым: Мефистофель отвечал, что договором с ним, подписанным кровью, Фауст «потерял лучшее свое сокровище и драгоценность – Царство Божие».

Фауст имеет и реального прототипа: доктор Иоганн Фауст действительно жил в Германии, однако о нем почти ничего не известно. *Вечного Фауста* создал великий Гёте. Закоренелый, наказанный по заслугам грешник превратился у Гёте в сложный образ-концепцию.

Трагедия (авторское определение жанра) «Фауст» стала главным делом жизни И. В. Гёте (1749–1832). Он задумал книгу еще в юности и работал над ней около шестидесяти лет. Первая часть была опубликована в 1806 году, вторая часть – в 1825–1831 годах. Таким образом, даже непосредственная работа над «Фаустом» продолжалась четверть века.

Гёте часто сравнивают с творцами эпохи Возрождения. Он родился в эпоху Просвещения, а умер уже во время, когда развивался реализм, привычной стала научная и даже ли-

тературная специализация. Гёте же занимался и наукой (он создал оригинальную теорию цвета), и философией, и государственной деятельностью. В литературе он прославился и как лирический поэт, и как прозаик, и как драматург, и как теоретик искусства. Многие особенности его таланта отразились в «Фаусте».

Подобно «Комедии» Данте, Гёте создавал универсальную трагедию.

Два ее пролога происходят в театре и на небесах. Среди ее героев – Бог и дьявол, духи и ангелы, ведьмы и блуждающие огни, немецкие студенты и ученые, влюбленная девушка Маргарита и любящие друг друга старики Филемон и Бавкида. В изображении и размышлении Гёте хотел охватить весь мир. Но центром этой многоцветной, движущейся панорамы оказывается центральный персонаж, доктор Фауст.

В первом театральном прологе поэт заявляет о своей власти над миром и историей.

Созвучный миру строй души его —
Вот этой тайной власти существо.

<...>

Кто подвиги венчает? Кто защита
Богам под сенью олимпийских рощ?
Что это? – Человеческая мощь,
В поэте выступившая открыто.

(«Театральное вступление»; здесь и далее перевод

Б. Л. Пастернака)

Здесь же, в заключительном монологе директора театра, появляется и очень важная метафора (она есть и у Шекспира): *мир – театр*.

В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.

Но, в отличие от «Божественной комедии», следующая сцена разворачивается вовсе не в аду, а на небесах. Во втором прологе формулируется главная проблема трагедии. Бог и дьявол, который явился к нему «на прием», спорят о земном миропорядке, о природе человека, и Фауст становится для них объектом эксперимента.

Господь

Опять ты за свое?
Лишь жалобы да вечное нытье?
Так на земле все для тебя не так?

Мефистофель

Да, Господи, там беспросветный мрак,
И человеку бедному так худо,
Что даже я щажу его покуда.

Господь

Ты знаешь Фауста?

Мефистофель

Он доктор?

Господь

Он мой раб.

Мефистофель

Да, странно этот эскулап
Справляет вам повинность Божью,
И чем он сыт, никто не знает тоже.
Он рвется в бой, и любит брать преграды,
И видит цель, манящую вдали,
И требует у неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли,
И век ему с душой не будет сладу,
К чему бы поиски ни привели.

Господь

Он служит мне, и это налицо,
И выбьется из мрака мне в угоду.
Когда садовник сажит деревцо,
Плод наперед известен садоводу.

Мефистофель

Поспоримте! Увидите воочью,

У вас я сумасброда отобью,
Немного взявши в выучку свою.
Но дайте мне на это полномочья.

Господь

Они тебе даны. Ты можешь гнать,
Пока он жив, его по всем уступам.
Кто ищет, вынужден блуждать.

(«Пролог на небе»)

Бог уверен: человек движется из мрака к свету, искания Фауста в конце концов приведут его к истине. Мефистофель собирается запутать его на этом пути, подчинить злой воле, лишить Господней благодати и, в конце концов, овладеть душой Фауста.

С этой целью он и отправляется на землю, сначала появляясь перед Фаустом в виде черного пуделя. Он выбрал нужный момент. Фауст переживает кризис, испытывает разочарование в науке, которой он занимался всю жизнь, но так и не узнал главной истины.

Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.

Однако я при этом всем
Был и остался дураком.

<...>

Пергаменты не утоляют жажды.
Ключ мудрости не на страницах книг.
Кто к тайнам жизни рвется мыслью каждой,
В своей душе находит их родник.

(«Ночь»)

Чуть позднее Мефистофель словно угадывает, подхватывает и развивает мысли Фауста: «Теория, мой друг, суха, / Но зеленеет жизни древо» («Рабочая комната Фауста»).

Тем не менее, возвращаясь после прогулки с найденным пуделем, Фауст открывает Библию и начинает переводить первую фразу книги Бытия.

«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек?
Ведь я так высоко не ставлю слова,
Чтоб думать, что оно всему основа.
«В начале мысль была». Вот перевод.
Он ближе этот стих передает.
Подумаю, однако, чтобы сразу
Не погубить работы первой фразой.
Могла ли мысль в создание жизнь вдохнуть?
«Была в начале сила». Вот в чем суть.
Но после небольшого колебания
Я отклоняю это толкование.

Я был опять, как вижу, с толку сбит:
«В начале было дело», – стих гласит.

(«Рабочая комната Фауста»)

В этом состоянии кризиса Фауст заключает договор с дьяволом на условиях «отложенной продажи». Мефистофель будет исполнять любое желание Фауста, предложит ему все жизненные искушения и удовольствия, но сможет получить душу доктора, как только тот почувствует пресыщение и захочет остановить личное время:

Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» —
Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.
Тогда вступает в силу наша сделка,
Тогда ты волен, – я закабален.
Тогда пусть станет часовая стрелка,
По мне раздастся похоронный звон.

(«Рабочая комната Фауста»)

После заключения сделки Фауст бросается в море жизни. Но ему кажутся скучными развлечения и радости простонародья (глава «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге»), он отказывается и «жить без размаху», погрязнуть в обыденности, возделывая свое поле или сад (к этой мудрости приходил герой философской повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм», 1759), даже визит на кухню ведьмы оставляет его равнодуш-

ным. Однако волшебное зелье ведьмы возвращает герою молодость.

Кульминация первой части «Фауста» – история любви. Герой юношески влюбляется в Маргариту (Гретхен), соблазняет ее и погружает девушку и ее семью в череду бедствий. Философская фабула приобретает здесь черты мрачного «готического» романа: от яда гибнет мать Маргариты, Фауст убивает ее брата и бежит из города. Во время шабаша ведьм, Вальпургиевой ночи, к Фаусту является призрак Гретхен, в нем пробуждается совесть, и он требует от дьявола спасения женщины, которая оказалась в тюрьме за убийство рожденного ею ребенка. На вороных конях прилетев в тюрьму и словив засов, Фауст предлагает любимой побег, но Маргарита (в этой сцене она похожа на безумную Офелию из «Гамлета») отказывается и в ожидании казни подчиняет себя Божьей воле.

Финал первой части строится как продолжение спора Бога и дьявола в «Прологе на небесах». «Она / Осуждена на муки!» – радостно восклицает Мефистофель. «Спасена!» – звучит «голос свыше».

Гёте сочиняет не психологический роман, а философскую драму. Во второй части «Фауста» герой предстает не кающимся грешником, а человеком, который проявляет себя теперь уже не в личной жизни, а на общественном поприще. Здесь Фауст оказывается при дворе императора, потом – в таинственной пещере, потом – в глубокой древности, откуда

приводит мифологическую Елену Прекрасную. Рожденный от их брака сын вскоре умирает. А Фауст получает от императора земли на берегу моря и начинает осушать их, чтобы построить общество всеобщей гармонии и счастья. Ожидая завершения работ, снова постаревший и ослепший Фауст произносит наконец магическую, давно ожидаемую Мефистофелем фразу.

Вот мысль, которой весь я предан,
Итог всего, что ум скопил.
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.

Так именно, вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя.
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они».
И, это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.

(«Большой двор перед дворцом»)

После этих слов Фауст умирает. Однако торжество Мефистофеля оказывается недолгим. Появляющиеся ангелы отби-

вают душу Фауста у бесов и уносят на небеса. Трагедия на самом деле оканчивается апофеозом: души Фауста и Маргариты встречаются и вместе они воспаряют к престолу Богоматери.

Ангелы, которые «парят в высшей атмосфере, неся бессмертную сущность Фауста», объясняют мотивы Божьего прощения:

Спасен высокий дух от зла
Произведеньем Божиим:
«Чья жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем».

Фауст спасен благодаря своему вечному движению, покою, страсти к познанию и действию. Слова «остановись, мгновенье» были его минутной слабостью, а не жизненным девизом. Смысл человеческой жизни, *конечный вывод мудрости земной* формулируется для Гёте прямо противоположным образом: «Лишь тот, кем бой за жизнь изведен, / Жизнь и свободу заслужил» (перевод Н. А. Холодковского).

Образ, созданный Гёте, вступает в диалог с другими вечными образами. Фауст объединяет черты Гамлета и Дон Кихота. Подобно датскому принцу, он обнимает мир мыслью. Как и Рыцарь печального образа, он действует, активно вмешивается в жизнь, пытаясь изменить ее к лучшему.

Оригинальный взгляд на трагедию Гёте и драму Фауста предложил испанский философ (он замечательно писал и о

Дон Кихоте) Х. Ортега-и-Гассет в статье, написанной к столетию со дня смерти Гёте. «Обыкновенно трагедию видели в том, что на человека обрушивалась чудовищная внешняя судьба и с неумолимой жестокостью погребала под собой несчастную жертву. Однако трагедия Фауста <...> – нечто совершенно противоположное: <...> вся драма – в том, что человек отправляется искать свою внутреннюю судьбу, являя миру образ одинокого странника, которому так и не суждено встретиться с собственной жизнью. В первом случае жизнь встречает проблемы, здесь же проблема – сама жизнь» («В поисках Гёте», 1932).

Такой взгляд помогает нам вспомнить еще один вечный образ. Судьба Эдипа демонстрировала ограниченность человеческого познания на фоне божественного всезнания, история Фауста показывает его безграничность, освященную благословением Бога.

Фауст как вечный образ – это *действующий мыслитель*, человек, стремящийся познать и преобразовать мир. Драма познания бесконечна, для этого не хватает человеческой жизни.

Не только образ гётевского Фауста превратился в вечный. Многие мысли и стихи из «Фауста» стали крылатыми словами. Немецкий писатель XX века Т. Манн, автор созданного под влиянием Гёте романа «Доктор Фаустус» (1947), услышал на представлении «Фауста» реплику простодушного соседа об авторе: «Ну и облегчил же он себе задачу! Пишет

одними цитатами». Прежде чем стать цитатами, они были мыслями Гёте.

По мотивам Гёте французский композитор Шарль Гуно сочинил оперу «Фауст» (1859), которая тоже стала знаменитой, навсегда вошла в мировой музыкальный репертуар.

Фауст, как и другие вечные образы, быстро нашел пристанище в России. Замечательную «Сцену из Фауста» (1825), жанрово примыкающую к «Маленьким трагедиям», написал А. С. Пушкин. Он, наряду с Шекспиром и Данте, приписывал Гёте «смелость изобретения» и сопоставлял его главную книгу с великим произведением, одним из символов Античности: «„Фауст“ есть величайшее создание поэтического духа: он служит представителем новейшей поэзии, точно как „Илиада“ служит памятником классической древности» («О трагедиях Байрона», 1827).

С чтением книги Гёте связан сюжет тургеневской повести «Фауст» (1856). Роман о русском Фаусте мечтал написать Ф. М. Достоевский, и отблески этого замысла остались в «Братьях Карамазовых» (1880).

Позднее, уже в XX веке, М. А. Булгаков сделает эпиграфом к роману «Мастер и Маргарита» (1929–1940) обмен репликами между Фаустом и Мефистофелем: «...так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...» Воланд, вариация Мефистофеля, станет одним из главных героев романа.

Вторая часть «Фауста», как и дантовские «Чистилище» и

«Рай», пользуется меньшей популярностью, чем первая. Она важна для понимания концепции Гёте, но отличается аллегоризмом и символизмом, а не страстностью и «вкусностью» изображения жизни, как часть первая.

Оптимизм Гёте, его идея *единства познания и действия* как смысла человеческой жизни и истории позднее не раз подвергались сомнению. Казалось, что эта вера слишком простодушна и страсть к познанию, воплощенная в науке, толкает человечество к гибели от страшного оружия или экспериментов с природой. Однако другие люди видят в той же науке единственное спасение от голода и болезней.

Чей *вывод мудрости земной* точнее? Вечный «Фауст» продолжает ставить вечные вопросы.

...И другие: вечные спутники

Д. С. Мережковский метафорически называл великих писателей вечными спутниками. Противостоящий судьбе и мужественно принимающий на себя вину Эдип, страдающий от разрыва времен мыслитель Гамлет, деятельный Дон Кихот, мыслящий деятель Фауст, страстный Дон Жуан стали живыми героями, *вечными спутниками* человечества.

Русская литература быстро усваивала и присваивала вечные образы. Одновременно она продолжала подобную работу, создавая типы пусть и не универсальные, но важные для нашей культуры (их можно называть национальными типами или сверхтипами). Иногда они были вариациями типов всемирных (как лишний человек – вариация Гамлета). В других случаях они выросли из особенностей русской жизни и русской истории.

Эти типы распределяются между авторами неравномерно. Создателями многих сверхтипов были Грибоедов, Гоголь или Салтыков-Щедрин. Один писатель предлагал даже составить гоголевскую периодическую таблицу типов, подобную таблице Менделеева.

Но таких сверхтипов мало у Чехова, почти нет у Достоевского и Льва Толстого. Этих писателей больше интересовали характеры, индивидуальные особенности, а не общие свойства человека.

Разные способы изображения человека существуют в литературе, дополняя друг друга. В общий культурный словарь мировых образов входят и русские страницы. Задача литературы заключается также в том, чтобы она пусть медленно, но пополняла словарь вечных или национальных образов. Иначе мы перестанем понимать друг друга.

«Каждый человек есть немножко Дон Кихот...» – заметил Белинский.

Через сто лет А. А. Ахматова написала стихотворение, в котором Дон Жуан и Фауст сталкиваются на улице, меняют ролями и оказываются похожими на очень знакомых людей совсем иной эпохи.

«...ты пьян,
И все равно пора нах хауз...»
Состарившийся Дон Жуан
И вновь помолодевший Фауст
Столкнулись у моих дверей —
Из кабака и со свиданья!..
Иль это было лишь ветвей
Под черным ветром колыханье,
Зеленой магией лучей,
Как ядом, залитых, и все же —
На двух знакомых мне людей
До отвращения похожих?

(«Гости», 1 ноября 1943 г.)

Точно так же многие – пусть на мгновение – предстают

Гамлетами, Дон Жуанами, Чацкими или Хлестаковыми. Мы часто оказываемся персонажами, статьями словаря культуры, даже не подозревая об этом.

История: от призвания до восстания

Река времен: кто произвел великое государство?

«Надобно твердо держаться вот какого положения: время не поддается такому расследованию, как все остальные свойства предметов...» Этим словам древнегреческого философа Эпикура более двух тысяч лет.

Однако время – настолько непонятный, загадочный, волнующий всех предмет, что попытки не только «расследовать» его, но и найти наглядное поэтическое определение бесконечны. В конце XVIII века немецкий ученый Ф. Страсс придумал оригинальную карту-картину «Река времен». Откуда-то сверху, из облака, с Божественных высот, изливаются водные струи, разделяющиеся на отдельные рукава-русла. Эти символические реки, как и реальные, сливаются, расходятся, исчезают. Каждый рукав – история какого-то государства – членится на столетия и заполняется датами царствований и важнейших событий.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.