

А. П. БОНДАРЕВ

«Каменный гость»
А. С. Пушкина

В синоптической панораме западноевропейских «бродячих сюжетов», каждый из которых воспроизводит тот или иной этап драматического перехода от Мифологии к Истории¹, испанская легенда о Дон Жуане сводит в конфликте природный архетип чувственной свободы с социальным архетипом необходимости.

Если кельтская легенда о Тристане и Изольде — «печальная повесть» о возвысившемся до любви «индивидуальном половом чувстве» (Энгельс), взрывающем изнутри феодальные нормы общности; если легенда о Гамлете в том виде, в каком она воссоздана в «Истории датчан» Саксона Грамматика, — хроника мести, осуществляемой во имя сохранения государственных институтов власти, поколебленных «надъюрисдикционным преступлением самоутверждающейся жизни» (Бахтин), то легенда о Дон Жуане — симбиоз архетипов природной и социальной мифологии.

Как природный индивид, Дон Жуан дает волю своей чувственности. Как социально-мифологический субъект, он по праву дворянского происхождения может позволить себе то, что недоступно представителям низших сословий. Интрига гротескного перехода от Мифологии к Истории осмысляется как поиск ответа на вопрос о границах эмпирической свободы аристократа, которому по земным меркам подвластно едва ли не все.

Если бы Дон Жуан был героем мифа, то есть «превосходил людей и их окружение по качеству» (Н. Фрай), он, как божество, не ведал бы пределов в осуществлении своих желаний (Зевс в греческой мифологии). Легенда же сделала его «зависимым от условий земного существования», но при этом не

сакральным героем эпоса, а профанным героем комедии (Тирсо де Молина).

Причину перманентно возобновляемого интереса к испанской легенде следует искать, по-видимому, в том, что каждая эпоха заново ставит вопрос о границах свободы человека стратифицированного общества (сословного, классового, индустриального), пользующегося преимуществами привилегированного положения. Каждое поколение, отыскивая свой вариант компромисса между свободой и необходимостью, воплощает его в соответствующей интерпретации легенды.

Развязка предопределена легендарной фавулой: игнорирующего социальные нормы Дон Жуана настигает неотвратимое возмездие от карающей руки статуи — авторитетного посланца «абсолютного прошлого», которое символически освящает незыблемость сложившегося status quo. Инвариант финала исключает свободу новаторских интерпретаций.

Зато взывающими к разработке *вариантами* остаются еще не выявленные историей *мотивировки* — дифференцированные социально-психические функции, образующие во взаимодействии друг с другом динамичный характер Дон Жуана.

Имплицируя логические (причинно-следственные) связи между отобранными событиями, поступками действующих лиц, «мотивами», «свойствами» характера, «пружинами» поведения, и эксплицируя (вербализуя) их в речах Дон Жуана и вовлеченных в интригу его судьбы персонажей, А. С. Пушкин создал в «Каменном госте» (1830) образ самозабвенно *любящего* героя. Направленная на *целое* личности увлекающих его воображение женщин любовь возводит выявленные его предшественниками социально-психоло-

гические функции к качественно новому единству.

Предшественники Пушкина поначалу просто рядоположали (прибегая к приему «нанизывания») легендарные мотивы.

Сочетание типологических «свойств» дона Хуана де Тенорьо, героя комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1616), достаточно произвольно. Чувственность, озорство, вспыльчивость бретера, безрассудная отвага, наивность и т. п. включаются как реакции на «набегающие» на него события, которые композиционно также можно было бы поменять местами без ущерба для «общей идеи», как можно переставлять новеллы в тематически неорганизованных ренессансных сборниках или главы-эпизоды ранних плутовских романов («Жизнь Ласарильо с Тормеса»). Концепция «озорства» не претерпела бы существенных изменений: дон Хуан во всех жизненных положениях останется испанцем, «озорником», обманщиком, не философом, хотя и отчаянным храбрецом.

По мере исторического усложнения образа героя свободный способ рядоположения свойств его характера, равно как и прием нанизывания следующих друг за другом эпизодов, уступают место ступенчатой организации — восходящей градации. Функции характера Дон Жуана выстраиваются иерархически. Таков герой высокой социальной комедии Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665).

Это уже не пассивный герой. Крепнущее в нем самосознание побуждает его ответственно совершать поступки, которые прежде навязывались ему авантюрными, то есть случайными, обстоятельствами.

Локализуя героя в социокультурном контексте французского абсолютизма, Мольер преобразует «озорство» в либертинаж, а легкомыслие — в гедонизм. В отличие от испанского прототипа, мольеровский Дон Жуан — вольнодумец, философ, толкователь материализма Пьера Гассенди, последовательный рационалист картезианского типа, атеист. Эта целокупность актуализиро-

ванных XVII веком «свойств» неотвратимо отдаляет его от «золотой середины» и направляет к той степени *крайности*, которая в исповедуемой Мольером этической системе неизменно объективируется как комическая.

Комедия Тирсо ближе к Возрождению, высокая социальная комедия Мольера — порождение классицизма. На дифференциацию, отбор и соотнесение свойств французского либертена влияют изменившиеся *время и место*. Иерархическая композиция эпизодов провоцирует все более кощунственные поступки Дон Жуана, которые, по мере развития сюжета, выстраиваются в парадигму нарастающих прегрешений.

Обращаясь к испанской легенде, А. С. Пушкин уже владел наработанной его предшественниками традицией усложнения взаимодействия черт характера Дон Жуана. Однако уровень зрелости, которого он достиг к осени 1830 года, требовал от него *конкретизации абстрактного понятия человек*, отвоенного поздним Просвещением и ранним романтизмом у идеологии абсолютизма, мыслящего категориями сословного общества, то есть *выводящими* человека из его среды.

Когда в драме Ф. Шиллера «Дон Карлос, Инфант испанский» (1787) Филипп II приходит к убеждению, что его придворные, преследующие лишь своекорыстные цели, не способны возвыситься до служения интересам общества, государства и империи, в сердце еще недавно казавшегося себе всемогущим правителя поселяется страстная тоска по *человеку*, бескорыстному другу, преданному единомышленнику.

Когда герой трагедии И. В. Гете «Эгмонт» (1788) объясняет смертный приговор, вынесенный ему герцогом Альбой, завистью и ненавистью к его, Эгмонта, человечности, он имеет в виду некое внесловное, внеполитическое и даже внесоциальное достоинство, которое с некоторых пор стало отличать людей новой генерации, поверяющих свою частную жизнь масштабами всего человечества: «Скажи ему, — обращается Эгмонт к Фердинанду, побочному сыну Альбы, — что человечество презирает победные отли-

чия, которых мелкая душонка добивается кознями и ложью».

Когда в ответ на обвинение храмовника-христианина в том, что он, Натан Мудрый, унижен уже самим фактом принадлежности к племени, самонадеянно провозгласившему себя избранным народом лучшего Бога во Вселенной, герой одноименной драмы Г. Э. Лессинга (1799) неожиданно смело заявляет, что даже *народ* для него — категория недостаточно всеобъемлющая, чтобы вместить идею человека. Здесь герой Лессинга превосхищает и сокровенную концепцию шеллингианского *абсолюта*, и теорию эмансипирующегося от социально-экономических определений человека как такового, изложенную К. Марксом в статье «К еврейскому вопросу».

Романтизм радикально преобразовал сложившееся в XVIII веке соотношение между субъектом и объектом, автором и героем, героем и событием. Если Просвещение *выводило* человека из условий его рождения, воспитания и образования, то романтизм *возводит* все содержание материально-предметного мира к абсолютной потенции творящего «я».

Литературный герой XVIII века, адаптируясь к социальности, применялся к обстоятельствам, которые признавал возвышающимися над собой и в приспособлении к которым усматривал необходимое условие своего жизненного самоутверждения и общественного признания. За эту установку, определявшую поведение героя романа «Ученические годы Вильгельма Мейстера», И. В. Гете подвергся критике Новалиса: «Гете — совершенно практический поэт, — писал Новалис. — В своих произведениях он — как англичанин в своих товарах — в высшей степени прост, мил, удобен и прочен»².

Принципиально иной взгляд на природу человека предлагает Иоганн Готтлиб Фихте. В речи «О достоинстве человека» (1794) Фихте преобразует отношение между индивидом и средой таким образом, что не индивида выводит из формирующей его среды, а среду рассматривает как результат творческой потенции индивидуального Я: «Фило-

софия учит нас все отыскивать в Я. Впервые через Я входит порядок и гармония в мертвую и бесформенную массу. <...> Разбейте ту хижину из праха земного, в которой он живет! По своему существованию он безусловно независим от всего, что вне его; он есть только через себя самого»³.

Иными словами, человек — не средство общественного благополучия, но цель самому себе. История его саморазвития превращается в историю культуры, понимаемую Фихте как процесс одухотворения мира.

Перспектива идеального (гармоничного) воссоединения в становящемся историческом человеке «абсолютного прошлого» и «абсолютного будущего» заворожала Фридриха Гельдерлина. В своем романе «Гиперион» он возвел шиллеровскую дихотомию «наивного» и «сентиментального» в универсально-индивидуальный принцип воспитания человека — свободного художника, творящего жизнь по законам красоты.

Отзываясь на эти события европейской духовной жизни, Пушкин понимал, что время ждет от него не очередной синтагматической реорганизации мотивов и генерируемых ими поступков (событий), а *качественного* переосмысления образа Дон Жуана. Вот почему главную свою задачу он видел в осуществлении *интерифоризации и релятивизации* психологических мотивов — установлении ценностных связей между ними. Аналогом текучих психических процессов послужила ему музыка, искусство синтагматическое, то есть, в отличие от изобразительного, реализующееся во времени, а не в пространстве.

Вживаясь в суть стоящей перед ним задачи и думая о путях ее решения, Пушкин еще 1 марта 1828 г. записал в альбом хозяйки петербургского салона, польской пианистки и композитора Марианны-Агаты Шимановской, терцет из «Каменного гостя»:

— Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь — мелодия...

Известно, что ближайшей к Пушкину обработкой легенды стала опера Моцарта. Из

либретто к ней, написанном аббатом да Понте (1787), Пушкин заимствовал реплику Лепорелло и вынес ее в эпиграф своей «Маленькой трагедии».

На взгляд Кьеркегора (изложенного в эссе «Дон Жуан», или Стадии непосредственно-эротического»), чувственность монарховского Дон Жуана — вызов католицизму: грех прелюбодеяния, как оборотная сторона аскетизма, сопровождается экстатическим переживанием торжества над попираемым запретом.

Музыкально-ритмическую составляющую оперного Дон Жуана (согласно А. Шопенгауэру, музыка — непосредственная «манифестация воли») Пушкин осложнил способностью развитой души «снимать» в аффекте подлинной страсти антиномию греха и святости⁴.

Музыкальная интерпретация любовного переживания как мелодично-гармоничной текучести стала новаторством Пушкина, оживила традицию, позволила создать *непосредственную*, и при этом далекую от наивности, целостность осовремененного им образа Дон Жуана.

Любовь, как всеобъемлющее чувство, способностью к которому Пушкин наделил своего героя, обогащаясь каждым мотивом в отдельности, *возвышает* их до своего единства. «Обретающий себя в другом» дон Гуан побеждает преследующее его ощущение «безосновности» (Ungründung — Я. Беме) жизни. Его любовь мистически восстанавливает разрушенное Историей «эпическое состояние мира» — субъектно-субъектные связи между «я» и «другим». Своим служением дон Гуан удерживает постоянно ускользающую от него самоочевидность собственного существования. В любви преодолевает он безраздельную власть тех социальных институтов, которые, в конечном счете, подчинили себе его литературных прототипов.

Испанца «ставят на место» законы сословного общества: упрочивающийся абсолютизм, ограничивающий роль средневековых кортесов. Француз сам виновен в наступающем его возмездии. Комизм порождаемых

им положений состоит в том, что он, как максималист, не до конца продумал свою позицию, не принял «золотой середины» — жизненного ориентира, который приходит на смену идеологии абсолютизма. Ведь некогда монолитное здание сословной иерархии давно уже идет трещинами: возрастает разрушительная роль денег; обесценивается знатность; возвышается честолюбивая посредственность. Конфликт между разоряющимся дворянством и титулованной буржуазией комически обыгрывается в пикаресках и авантюрно-бытовых романах, комедиях Мольера («Мещанин во дворянстве»), Реньяра («Игрок»), Лесажа («Криспин — соперник своего господина», «Тюркаре»), Гольдони («Трактирщица») и др. «Третий путь», пролагаемый бодрствующим сознанием между чванливым дворянством и вкрадчивым ростовщицеством, открывает внесословного (внутреннего) человека. Эмансипирующиеся от сословных, государственных и религиозных доминант *человеческие* свойства привлекают исследовательское внимание, вызывают к художественному воплощению.

Именно такого испытания на человечность, понятую как равновесное взаимодействие свойств, не выдерживает молюеровский Дон Жуан. Проблемнее своего испанского предшественника, он тем не менее остается героем «комедии испытания», поскольку *испытывается* (и выдерживает испытание!) на верность «философии наслаждения», тогда как должен был бы *перевоспитаться* насущными требованиями жизни, апеллирующими к пробуждающемуся в историческом индивиде «здравому смыслу».

Любовь пушкинского дон Гуана — переживание внесоциальное, последовательно бытийное (онтологическое). Она непосредственно адресуется женщине как таковой, отвлекаясь от опосредующих ее характеристик.

Прогуливаясь в обществе Лепорелло у Антониева монастыря, он, ценящий в женщине прежде всего женщину, замечает, что ставит последнюю крестьянку Андалусии выше тех кукольных красавиц, в обществе которых томился от скуки в изгнании.

Дон Гуан самозабвенно влюблен в «глаза и взгляд» и Инезы, и Лауры, встречи с которой жаждет ныне его восприимчивая душа. Он — поэт в прямом и переносном смысле: дон Карлос, выделяющийся в сонме поклонников восемнадцатилетней Лауры, возмущен тем, что слова только что исполненного Лаурой романса написаны дон Гуаном, убийцей его родного брата!

Женщины благодарны ему за эту ревнивую страстность, возвышающую их в собственных глазах. Лаура оставляет у себя на ночь дона Карлоса не в последнюю очередь потому, что своей властной порывистостью он напоминает ей дон Гуана.

Драпирующийся в облачение монастырского отшельника убийца дона Карлоса так ухаживает за доной Анной, что его животворящая влюбленность теплом солнечного луча согревает душу обойденной счастьем вдовы.

Не предусмотренная традиционной фавулой сцена любовного признания воскрешает в памяти амбивалентное признание Глостера леди Анне, а также эпизод с эфесской матроной из романа Петрония. Вдохновенные речи дон Гуана, как по волшебству, меняют направление мыслей и чувств доны Анны: союзником «соблазнителя» выступает само зыскующее любви женское сердце. Продолжая метафизическое соперничество с убитым им командором, дон Гуан искренне мечтает умереть и превратиться в прах, а не бесплотный дух, чтобы продлить свое пребывание в мире, освященным присутствием доны Анны.

Назвавшись доном Диего де Кальвадо и добившись согласия на новое свидание, дон Гуан признается Лепорелло: «Я счастлив, как ребенок!». Такой душевный порыв недоступен ни расчетливому соблазнителю литературы рококо, ни вертерианскому герою, ни байроническому демону. Новая страсть необходима Гуану как воздух, ибо вселяет уверенность, побуждает к дерзости, на правах высшей ценности мотивирует отданный Лепорелло безумный приказ пригласить статую командора в гости к доне Анне.

Обретающему в любви свою онтологическую сущность Гуану мало убедиться во взаимности вдовы убитого им дона Альвара (такое и в голову не могло прийти испанскому озорнику.) Его обостренному чувству бытия важно, чтобы она полюбила его как убийцу своего мужа. В борьбе за сокрушительную победу над социальными и нравственными устоями Гуан произносит монолог, инвертирующий религиозное соотношение морали и жизни, выводя этику из эстетики. Он внушает доне Анне (с тем большим успехом, что сам убежден в этом), что его страсть к ней превратила его, вчерашнего злодея, в праведника.

Где, на каком уровне пылкого признания желание соблазнителя верить собственным словам перерастает во внутреннюю, завораживающую своею искренностью убежденность? Этой виртуозной аргументацией Пушкин обязан авторам французского фривольного «романа антивоспитания»: Кребийону-сыну, маркизу д'Аржану, Шарлю Дюкло, Шодерло де Лакло, Луве де Кувре и др.

На провоцирующий вопрос недоверчивой доны Анны, сколько на его совести погубленных женщин, он, чувствуя подвох, в очередной раз убедительно подменяет мотивировку:

Ни одной доньне
Из них я не любил.

Похоже, так оно и есть, ибо каждое новое увлечение всякий раз перерастает в его душе в единственную и неповторимую любовь.

Предсмертные слова дона Гуана обращены не к статуе и не к «Небу», а к доне Анне, очередной, в глазах общественного мнения, любовной интриге соблазнителя, но для него — вечно длящейся, первой и последней любви.

«Дух музыки» («Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше), живущий в охваченном любовью сердце дон Гуана, претворяет романтический демонизм в правящую миром трагическую страсть. Не мстительную, как у Гофмана, и не невольную разрушительную, как у Байрона («Манфред»), а животворящую.

Генезис демонического донжуанизма следует искать в обернувшемся своею противоположностью эволюционизме. В очередной раз переосмыслив фабулу испанской легенды, Э. Т. А. Гофман выделил в качестве доминанты мстительную черту характера соблазителя. В новелле «Дон Жуан. Небывалый случай, происшедший с неким путешественником энтузиастом» (1813) образ героя предопределен музыкальным искусством, непосредственно манифестирующим «волю» — амбивалентный «жизненный порыв».

«Небывалый случай» воспроизводит впечатления, полученные героем-рассказчиком от оперы Моцарта «Дон Жуан», поставленной на сцене пражского оперного театра. Согласно интерпретации немецкого романтика, «вовсе не сладостное безумие» бросило донну Анну в объятия Дон Жуана, а «волшебство звуков» музыки Моцарта. Именно оно «вызвало у дочери командора неведомое ей доселе чувство всепоглощающей любви, принесшее ей смерть после гибели Дон Жуана»⁵. Таковы привносимые Гофманом мотивации, существенно «деконструирующие» либретто да Понте, в котором ни слова не сказано ни о любви Анны к Дон Жуану, ни о ее смерти.

Переосмыслению подвергается и образ оперного героя: Дон Жуан не соблазнитель и не рефлектирующий гедонист, а движимый мстительным чувством богоборец, сменивший лирического героя раннего романтизма («Генрих фон Офтердинген» Новалиса).

Поначалу Дон Жуан Гофмана — «любимейшее детище природы», устремленное к идеалу. Однако «враг рода человеческого» вложил в его душу пагубное заблуждение, что еще в этой земной жизни можно достичь счастья. И вот, «неизменно надеясь обрести воплощение своего идеала, Дон Жуан дошел до того, что вся земная жизнь стала казаться ему тусклой и мелкой». Тогда он принялся мстить и жизни, неспособной вместить всю безграничность его романтических притязаний, и своему возвышенному идеалу, т. е. стал демоном: «Соблазнить чью-то любимую невесту, сокрушительным, причиняю-

щим неисцелимое зло ударом погубить счастье любящей четы — вот в чем видел он величайшее торжество над враждебной ему властью, расширяющее тесные пределы жизни, торжество над природой, над Творцом».

Однако после того как романтикам (не без подсказки Гете, пророчески изобразившего в «Фаусте» безысходность романтического идеала, безоглядное стремление к которому погубило прекрасного юношу Эвфориона, плод любви античной Елены и средневекового Фауста) открылась трагикомическая зависимость героя от обстоятельств, перспектива интерпретации Дон Жуана в демоническом ключе оказалась исчерпанной. Это почувствовал Байрон.

Его поэма (1818–1823) — развернутая полемика с романтизмом, в процессе которой эпос превратился в роман, а герой — из лирического в прозаического. В байроновском «романе в стихах» Дон Жуан не демон, подобный Манфреду, Каину или Люциферу, а безусый юноша, почти подросток, на которого события «набегают», а он пассивно «позволяет им сбыться» (Т. Манн).

Возможность снижения образа героя посредством перевода его в другой жанровый регистр была творчески воспринята Пушкиным. В письме к П. А. Вяземскому от 4 декабря 1823 года автор «Евгения Онегина» сообщил: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница! Вроде “Дон Жуана”»⁶.

«Дьявольская разница» заключалась в том, что роман в стихах сводил в очной ставке лироэпику романтизма с романной прозой, пародируя эпикю с позиции лирики, а лирику — с позиции романа.

Развенчание героя осуществляется Байроном в процессе *романизации* жанровых признаков поэмы. Лирический автор всякий раз воспроизводит их для того, чтобы тут же продемонстрировать неспособность эпикоромантической формы освоить усложнившееся жизненное содержание. В третьей строфе Песни четвертой Байрон противопоставляет развенчанному «вымыслу» правду «литературы документа».

Лирические отступления выливаются в романную пародию на поэму. Уже в первом приближении бросается в глаза, как далеко ушел английский поэт от живущего в архетипе легенды демонизма. Герой Байрона — наивный юнец, вовлекаемый в авантюрно-бытовые приключения плененными очарованием его молодости женщинами: двадцатитрехлетней Юлией, подругой его матери, гречанкой Гайде, дочерью пирата и контрабандиста, турчанкой Гюльбеей, заприметившей Дон Жуана в толпе невольников, наложницами серала турецкого паши, русской императрицей Екатериной, англичанкой Аделиной... Под пером Байрона складывалось нечто среднее между эпическим «антигероем» и героем испанской пикарески.

В поэме правит бал бытовая, а не героическая авантюренность. Ей соответствует свободная повествовательная манера. Фабула, сюжет и стиль складываются на глазах читателя как непрерывное отступление от главной темы. Непрерывные внутри- и внетекстовые ассоциации не позволяют увязшему в экспозиции автору даже «начать», хотя написано уже 12 песен.

«Чайльд Гарольд» написан еще вполне романтической «спенсеровой строфой» (4 + 3 + 2). «Дон Жуан» написан октавой, состоящей из шестистишия с двумя тройками чередующихся рифм (абабаб) и заключительного двестишия с неожиданной парной рифмовкой (сс). Один из переводчиков Байрона, Г. Шенгели, изучавший просодию поэмы, сделал интересное наблюдение: «...Октава, благодаря трудностям с рифмовкой, неизбежно «болтлива»; поэт, закрепляя непослушную «третью рифму», вынужден разбрасываться, заговаривать о том, о другом»⁷.

В «Дон Жуане» с виртуозным мастерством используется «болтливость» октавы, нарушающая последовательное развитие фабулы. Склонная к отступлениям от темы, перебоям ритма, «болтливая октава» подчиняется ассоциативному мышлению, привносит ощущение чего-то несерьезного, преходящего, мимолетного.

«Болтливость октавы» проявляется в многочисленных коннотациях, скрытых и явных ссылок на древних и новых авторов: Горация, Вергилия, Теренция, Шекспира, Шеридана, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Бэкона и многих других. Цитаты на латинском немецком, итальянском, испанском и др. языках сменяют друг друга, перемежаются слухами, сплетнями, анекдотами. Преобладание авторского сюжетного слова над фабульной самостоятельностью события — резкая форма художественной полемики с линейной (хронологической) композицией. Нарочитые отступления от темы — *новый способ построения образа героя*, жизнь которого невозможно «изолировать» от его окружения. Отступления — вербальные свидетельства разрушения дистанции между эпическим автором и романным героем. Автор и герой уравниваются в жанровых (но не в ценностных) правах. Поэтому «отбор и соотношение» элементов действительности затрудняется потенциальной значимостью всех без исключения событий и деталей, ибо все наделено смыслом в этом мире «без начала и конца» (А. Блок), «бесконечном лабиринте сцеплений» (Л. Толстой), все связано со всем множеством опосредований, любой «второстепенный» персонаж готов превратиться в «главного», если направить на него луч авторского внимания.

Заимствовав у Байрона общую направленность антиромантической интенции, включавшей организованную систему внутри- и внетекстовых соотношенностей, диалог автора с читателем, отступления, анжамбемены и даже специфическую «болтливость» разговорного четырехстопного ямба, «самого распространенного метра русской силлаботоники» (М. А. Гаспаров), Пушкин почувствовал главное — ограниченность *пародийного уклонения от положительного решения проблемы выхода из романтизма*. Пародия в «Евгении Онегине», не снимая остроты «проблемы человека», усложняет ее, релятивизируя социально-психологические составляющие конфликта, то есть выявляет смысловые связи, обеспечивающие

достоверное единство исторического характера.

В статье «Болдинская осень (VIII глава «Евгения Онегина»)» Анна Ахматова, отмечая влияние, которое оказал на Пушкина роман Бенжамена Констан «Адольф», пишет: «Для осуществления своей задачи Пушкин воспользовался антибайроновским героем Адольфом (три цитаты совпадают). Поэтому Гуан похож на Онегина — вернее, оба они похожи на Адольфа, *т. е. на Пушкина*» (выделено нами. — А. Б.)⁸.

В подтверждение своего наблюдения, А. Ахматова сопоставляет три тематически близкие цитаты из «Адольфа», «Онегина» и «Каменного гостя».

1. Адольф: «Je n'espere rien, je ne demande rien, je ne veux que vous voir; mais il doit vous voir s'il faut que je vive».

2. Онегин: «Я знаю: век уж мой измерен,
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я».

3. Гуан: «Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден».

Действительно, роман Бенжамена Констан «Адольф» (опубл. в 1816) оказался для Пушкина подлинным открытием и ближайшим ориентиром в поисках ответа на вопрос о том, что представляет собой герой нового типа и какими должны быть способы его художественной объективации.

В 1830 г. в разделе «Смесь» первого номера «Литературной газеты» А. С. Пушкин поместил свой отклик на готовящийся к изданию перевод романа «Адольф», выполненный П. А. Вяземским. Он проиллюстрировал цитатой из «Евгения Онегина» новаторское значение французского шедевра: «Адольф» принадлежит к числу двух или трех романов,

В которых отразился век,
И современный человек...».

А в заключение заметил: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо

кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы»⁹.

Терминологическим словосочетанием «метафизический язык» Пушкин обозначает отвлеченные философские понятия, к которым часто прибегает Констан для определения сложных противоречивых душевных состояний¹⁰.

Есть основания полагать, что осенью 1830 г., размышляя о возможностях творчески продуктивного синтеза рационализма и романтизма, способного *реалистически* осмыслить противоречивый характер человека постреволюционной эпохи, Пушкин вступал в период своего «веймарского (болдинского) классицизма».

Интуиции Пушкина нашли научное подтверждение в позднейших филологических изысканиях. В разделе «Эпоха романтизма» многотомной «Истории французского языка» Ф. Брюно заметил о романе Бенжамена Констан: «Являясь романтическим по содержанию, роман об Адольфе представляется нам сегодня в целом классическим по форме и языку»¹¹.

Перспектива творчески продуктивного преодоления антиномии конкретизирующего рационализма (аналитической психологии) и обобщающего (абстрагирующего) романтизма была подсказана Пушкину успешными литературными опытами Бенжамена Констан и мадам де Сталь. В трактате «О Германии» (1810), подытоживая опыт полуторавековой полемики европейских философских школ, писательница пришла к выводу, что положительное разрешение противоречий «спекулятивной» и «экспериментальной» философии возможно в направлении, намеченном И. Кантом: «Строгими и безупречными предстают не только моральные принципы Канта (учение о «категорическом императиве». — А. Б.) — этого следовало ожидать от непреклонности его философии. Главное заключается в том, что

он связывает *правду сердца с истиной суждения* (выделено нами. — А. Б.) и находит особое удовлетворение в том, чтобы абстрактным учением о природе разума поддерживать самые ясные и глубокие чувства»¹².

Творчески воспринимая достижения Константина и Сталь, Пушкин применял их к построению образа такого героя, жизненная драма которого, оставаясь его интимно-личным переживанием, символизировала бы конфликт магистральных социально-исторических сил эпохи. На этом этапе творческого пути он решал те же задачи, которые стояли перед другим великим французским писателем-реалистом — Стендалем¹³.

Будущее литературы виделось Стендалю в растворении романтической всеобщности в конкретике исторического события. При этом художественное освоение беспрецедентности исторического события и подключение его к традиции мыслилось в процессе извлечения из события скрытого в нем смысла.

Ранний реализм Стендаля аналитически эксплицирует смысловые взаимосвязи душевных и социальных процессов в их конкретно-исторической обусловленности. Синтезируя достижения исторического романа Вальтера Скотта и традицию французской аналитической прозы, восходящую к творчеству Мари Мадлен де Лафайет, он эксплицирует взаимодействие психических и социальных процессов. В статье «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» Стендаль выявил два типа романного дискурса: «Эти два имени обозначают два противоположных типа романа. Описывать ли одежду и героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?»¹⁴. И хотя высказался в пользу французской аналитико-психологической прозы, его романы представляют собой синтез анализа и описания — анализ душевных переживаний и описание их текучести, отсылающей к необратимой длительности исторических процессов. «Малое время» жизни его героев онтогенетически вос-

производит «большое время» европейской истории.

Сводя единичное и всеобщее, Стендаль выявляет закономерное в частном, а частное рассматривает как *движущую силу* исторического процесса.

В трактате «Расин и Шекспир» (1823; 1825), вынесенный в заглавие союз «и», выполняет одновременно противительные и соединительные функции. Противопоставление Расина Шекспиру указывало на полемику романтиков с классиками. В более широком контексте за этим противопоставлением скрывалось противоречие природного и социального. Соединительная функция союза претворила оппозицию в коррелятивную пару.

По убеждению Стендаля, который занял в этом споре подлинно новаторскую позицию, Расин и Шекспир — в равной мере романтики. Ведь романтик не столько следует образцам, «правилам», сколько постигает дух времени и выражает его в своем произведении: «Я, не колеблясь, утверждаю, что Расин был романтиком: он дал маркизам при дворе Людовика XIV изображение страстей, смягченное модным в то время чрезвычайным достоинством, из-за которого какой-нибудь герцог 1670 года даже в минуту самых нежных излиятий родительской любви называл своего сына не иначе, как «сударь»¹⁵. Понятие «романтизма» утрачивает здесь свое узко хронологическое значение как обозначение литературного направления первой трети XIX века и наполняется «реалистическим» содержанием.

Пути выхода из тупика двух альтернативно-монологических направлений — рационализма и романтизма, в свою очередь осложненного двумя разновидностями (лирическим и демоническим), Пушкин видел в такой романизации лирической темы, которая вела бы к углублению сознания и соответствующему расширению сферы охвата действительности. Конкретно-историческое снятие антиномии лиризма и демонизма осуществлено Пушкиным в поэме «Медный всадник», где лирический герой Евгений

предстанет жертвой Истории, творимой разрушительно-созидательной деятельностью Петра I.

В «Медном всаднике» Пушкин сведет в едином историческом событии (наводнении 7 ноября 1824 г.) частную жизнь Евгения и реформаторские новации Петра. Петр объективируется Пушкиным как символ амбивалентной Истории, разрушающей мифологическую традицию (а вместе с ней и несостоявшуюся идиллию Евгения и Параша — национальных прототипов Филемона и Бавкиды), и созидающей историческое будущее России.

Драматизация «проблемы человека» (Бубер), вызванная «инволюционными» социально-историческими процессами XIX–XX веков, порождает антагонистическую поляризацию индивида и общества, что приводит к кризису «принципа символизации» в построении образа героя испанской легенды. Низведение человека до технической функции обслуживания потребностей производства пробуждает рождающийся в недрах души стихийный протест, который и направляет избирательный интерес интерпретатора — определяет отбор «семантических составляющих» легендарной фабулы. Стихотворение Ш. Бодлера «Дон Жуан в аду» (1843), опубликованное в 1846 г. как полемический ответ воинствующему католицизму под названием «Нераскавшийся», актуализирует тираноборческую черту характера гордого испанца. Не вдохновляли ли Бодлера величественные полотна Э. Делакруа «Ладья Данте» и «Кораблекрушение Дон Жуана», гравюра С. Герена «Дон Жуан в аду»?

А. Камю («Миф о Сизифе», 1942), давая ответ на вопрос о «смысле Истории» (Ясперс), проблематизированной Второй мировой войной, редуцирует многозначность человеческого образа героя испанской легенды к «абсурдной» функции соблазнителя. Камю превращает обретенного «предельную ясность» сознания Дон Жуана в «стоического гедониста», возвышающегося в своем понимании над участью жертвы эстеziологической катастрофы: «Да, он заурядный со-

блазнитель, с тем единственным отличием, что осознал это, а потому абсурден». Перед лицом устрашающего образа мира, преисполненный, подобно Сизифу, презрения к своему «человеческому уделу» (Паскаль), Дон Жуан может жить лишь монотонно длящимся настоящим (т. е., как сказал бы Гегель, в «дурной бесконечности»), до старости «исчерпывая свои жизненные возможности». Он «исповедует этику количества, в противоположность святому, устремленному к качеству. Абсурдному человеку свойственно неверие в глубокий смысл вещей»¹⁶.

Отвлекаясь от других промежуточных рецепций испанской легенды, укажем на доминирующую тенденцию в ее интерпретации: наработанная классической культурой многозначность образа Дон Жуана распадается на враждующие психические функции. Инволюционный процесс упрощения многоуровневого конфликта достигает такого предела, за которым фабула испанской легенды покидает пределы искусства и начинает восприниматься как психопатологический казус — этиологический материал для аналитической психологии. Выявленный А. Адлером «комплекс Дон Жуана» — диагноз диссоциации сознания индивида, неспособного адаптироваться к условиям роботизации производственной и социальной деятельности.

Согласно наблюдениям Адлера, «донжуанизм» выродился в патологический способ компенсации мужской неполноценности: «У Дон Жуана такое повторение (исповедание «этики количества». — А. Камю) нужно понимать как усиливающийся протест, то есть как компенсацию чувства неполноценности». «Индивидуальная психология» Адлера квалифицирует донжуанизм как «мягкую» форму компенсации на фоне мощной дискредитирующей тенденции защитного аппарата. Сам психотерапевт имел возможность наблюдать этот феномен у одного своего пациента с явно выраженными симптомами слабоумия: «Однажды он показал на свору собак и с многозначительной миной сказал, что все это известные, прекрасные дамы...»¹⁷.

На фоне предпринятого нами ретроспективного экскурса, пушкинский дон Гуан предстает *реалистически свободным героем*. Порождаемые его поступками события — результат творческого взаимодействия апофатических (психических) и алеаторических (социальных) процессов. К пушкинской версии легенды в полной мере применимо определение, данное Гегелем драматургическому наследию Шекспира: она исполнена «величайшей жизненности». Полнота содержания, охватываемая понятием *жизненности*, раскрывается навстречу современному восприятию в диалогической соотнесенности с предшествовавшими и последующими литературными интерпретациями.

В «Маленькой трагедии» Пушкина непротиворечиво встречаются, более того, — отождествляются мифология и история, традиция и новаторство, фабула и сюжет, когда сюжет, эксплицировав все потенциальное богатство фабульного содержания, порождает символ. «Маленькая трагедия» символична в той мере, в какой полностью отвечает этой универсальной эстетической категории, требующей, «чтобы предмет абсолютного художественного изображения был столь же конкретным и подобным лишь себе, как образ, и все же столь же обобщенным и осмысленным, как понятие»¹⁸.

¹ Подробнее см.: Бондарев А. П. Мифология и история как коррелятивная пара // Вопросы филологии. № 1. М., 1999. С. 55–63.

² Новалис. Генрих фон Офтердинген. М., 2003. С. 218.

³ Фихте И. Г. О достоинстве человека // Фихте. Сочинения. Работы 1792–1801 гг. М., 1995. С. 476–477.

⁴ В Scene I «Моцарта и Сальери» (26 октября 1830) музыка характеризуется как «гармония», доступная математическому (алгебраическому) выражению («Поверил / Я алгеброй гармонию»). Следовательно, «мелодия» любви гармонируется музыкальным искусством.

⁵ Бэлза И. Ф. Музыка в жизни и творчестве Гофмана // Гофман Э. Т. А. Избранные произведения. М., 1989. С. 16.

⁶ Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 34.

⁷ Байрон Д. Г. Дон Жуан. М., 1947. С. 530.

⁸ Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 168.

⁹ Пушкин-критик. С. 180.

¹⁰ Подробнее см.: Бондарев А. П. «Адольф» Бенжамена Констанана и традиции эпохи Просвещения в раннем французском романтизме: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1980.

¹¹ Bruneau F. Histoire de la langue française. P., 1966, T. 12. P. 127–128.

¹² M-me de Stael. De l'Allemagne. T. 1–2. P.: Flammarion. T. 2. P. 157.

¹³ В письме к Е. М. Хитрово (май 1831) Пушкин выражает восторг романом Стендаля «Красное и черное».

¹⁴ Стендаль. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1959. Т. 7. С. 316.

¹⁵ Там же. С. 27.

¹⁶ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М., 1990. С. 272–273.

¹⁷ Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. М., 2002. С. 132.

¹⁸ Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 228.