

Л. В. Полякова

КОНЕЦ ГЕРОЯ — ВОЗРОЖДЕНИЕ ГЕРОЯ

(«ЖЕНИТЬБА ДОН-ЖУАНА» ВАСИЛИЯ ФЕДОРОВА)

К осмыслению проблем и художественных задач, поставленных автором «Женитьбы Дон-Жуана», располагает контекст современного литературного развития. Один из самых важных акцентов в художественных поисках советского поэта — необходимость на фоне интернационализирующейся действительности еще более пристального обращения к национальным традициям и сохранения веками выработавшихся и складывавшихся устоев и заветов. Этот акцент на разумном соотношении всемирного и национального начал в построении художественных концепций связан с воплощением принципа народности, который выражает себя в поэме Федорова крупномасштабно, влияя на всю структуру произведения, на его образы и характеры. Интернационализация художественных поисков и утверждение национальных, отечественных традиций — не противоборствующие силы единого творческого акта, а взаимобогащающие друг друга начала, наполняющие художественные идеи особым гуманистическим содержанием, утверждающие победу человечности бытия.

Федоров всегда и много размышлял о связях личности с обществом, о способности искусства преобразить и восславить мир гармонии и красоты, о народности художественных творений, отражающих, по словам Белинского, «исторически развившийся народный дух».¹ Вот и когда поэма была завершена,² на страницах «Литературной газеты» прозвучал диалог Василия Федорова и Ал. Михайлова, затронувший ряд вопросов современного поэтического развития в связи с проблемой народности.³ Поэт развернул целую программу своего подхода к категории народности в реалистическом искусстве, в котором само понятие «художественного совершенства» не только не нейтрально по отношению к народности, но вне народности попросту не существует. И, конечно, главным в состоявшемся обсуждении был вопрос о лирической исповеди, о самовыражающейся личности в поэзии, о человеческом характере в его отношении

к обществу как о ведущей составной части художественной концепции народного искусства.

«Иные... поэты словно забыли, что личность — явление общественное. Они углубляются в себя, анализируют свои душевные побуждения, а вводят своего лирического героя в большой мир — не вводят. Вот и получается герой — сам по себе, а мир — сам по себе». Поэт и критик выдвинули в центр диалога вопросы машинизации, нивелирования человеческого сознания в условиях капиталистической цивилизации. Поэзия, по мнению Федорова, «обязана» во весь голос говорить о той угрозе, которую таит в себе машинизация жизни, об угрозе унификации личности. «Мы идем к коммунизму, на знамени которого написано: совершенствование личности, всестороннее раскрытие ее индивидуальных качеств, — подчеркнул поэт. — А унификация личности, нивелировка ее находится со всем этим в вопиющем противоречии...»

Именно эти мысли Федорова нашли продолжение и художественное претворение в поэме «Женитьба Дон-Жуана». В основе сюжета — новые, небывалые похождения «старого» героя, на протяжении трех предшествующих столетий воплощавшего не только идею опасности унификации личности в буржуазном мире, но и дух морального бунта против этой унификации в обществе развращенном и лицемерном.

В 1979 году, давая интервью в связи с присуждением ему Государственной премии СССР и отвечая на вопрос: «Чем объяснить вашу тягу к поэме как к жанру?», Федоров сказал: «... главное — и это едино для любого поэтического жанра — в произведениях должны быть не рупоры идей и тенденций, а живые люди, с плотью и кровью, со всей изменчивостью души. Значит, — человек, через него, к нему! А в поэме привлекает емкость жанра, возможность объединить социальное и личное, возможность столкновения проблем, объемности характеров. Характер ведет, он диктует не только поступки, но и язык... Долго не мог найти подходящую форму для поэмы „Женитьба Дон-Жуана“, пока не нашел свою октаву, именно ту, что позволила мне свободно вести разговор и менять интонацию».⁴

В поисках возможности «объединить социальное и личное», защитить современного человека от опасности внедрения

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 631.

² В 1977 году она вышла отдельным изданием: Федоров Василий. Женитьба Дон-Жуана: Ироническая поэма в семи песнях. М., 1977. В 1978 году публиковалась в журнале «Москва».

³ Василий Федоров — Александр Михайлов: Полет ракеты и движение стиха: Диалог. — Лит. газ., 1976, 28 апр.

⁴ Федоров Василий. Рождение истин: (Интервью А. Ласкиной). — Лит. газ., 1979, 14 ноября.

ния духовного стандарта Федоров обратился, на этот раз, к давней литературной традиции, к персонажу с мировой известностью, соблазнителью и «разврату» «покорному ученику», «жертве страсти безнадежной», к герою, который, по меткому замечанию французского мифокритика Жана Руссе, принадлежит ныне всем и никому.⁵

«Я всегда исповедовал мысль: мировой державе — мировые сюжеты... — замечает Федоров в интервью корреспонденту «Нашего современника». — Наша поэзия не просто один из потоков мировой поэзии, а нечто большее». ⁶ Выразить свое отношение к «вечному» образу, пришедшему в художественную литературу из народных преданий, к севильскому дворянину, вместе с художником разных стран и эпох «решавшему» проблемы их национальной истории, но в то же время стоявшему как бы над эпохами и нациями, принадлежавшему всему человечеству в его стремительном историческом движении и обонянии, — для нашего современника, представителя литературы социалистического реализма не более как формальный прием, художественная условность, аллегория. Однако условность заглавного персонажа в поэме Федорова вполне реалистична, имеет четкие границы реального содержания, обусловленного жизнью человека XX столетия. Сочетание, сплав эпического обобщения, насыщенности жизненными коллизиями и злободневного определяют характер условности в «Женитьбе Дон-Жуана». Условность не сводится только к главному герою, она в поэме представлена многообразно, в формах чисто литературной полемики и художественного синтеза многовековых поисков человеческой мысли, выраженных в символах — «пророческих знаках», в образах всеведущей Музы и друга-поэта, знающего все о своем герое в любую минуту его жизни и даже способного опережать думы и действия персонажей, в широком использовании мифических мотивов, видений и т. д.

Привлекая разнообразный условный поэтический материал, поэт погружается в редную для него стихию, стихию метафорического воссоздания действительности, ее ведущих тенденций, самых прочных нитей, связывающих сегодняшний день с вчерашним и будущим, с русской национальной историей, с нравственными — главными в художественной концепции Федорова — устоями народа. Вспомним хотя бы «Аввакума» с его бесами или многократные обращения поэта к Диане и Венере, Парису и Елене. Вспомним метафорические преувеличения в сценах создания природой

человека в микропоэме «Человек» или фантастическую картину мести погибших «в битве многодневной» сенегальских полков из стихотворения «Сенегальцы», перечитаем антисизифову «Притчу» о Строителе и человеке, о смысле человеческого деяния и ответственности отдельной личности перед Храмом бытия. Условное и реальное органично сочетаются в поэтическом мире Федорова, где действуют свои законы, множество законов, и все же в роли определяющего, верховного — закон «тяготения любви», которое «вселенней, чем земное тяготенье». Не случайно некоторые условные картины «Женитьбы Дон-Жуана» возвращают нас к уже встречавшимся в творчестве поэта мотивам и образам, заставляют искать истоки поэтической мысли.

В откликах на поэму уже была отмечена самая непосредственная связь «Женитьбы...» прежде всего с «Книгой любви». «Как бывало со мной и прежде, эта поэма явилась для меня полной неожиданностью», — пишет Василий Федоров в авторском вступлении к «Женитьбе Дон-Жуана». «Но так ли уж неожиданна она на самом деле? — спрашивал Виктор Кочетков. — Читатели, следящие за творчеством Василия Федорова, не могли не заметить особого пристрастия поэта к лирике любви, к тому миру человеческих чувств, которые он образно назвал „великим противостоянием сердец“». ⁷

Однако новая поэма Федорова не менее прочными нитями скреплена и с «Золотой жилой», «Проданной Венерой», «Бетховеном» и другими произведениями поэта, утверждающими в «великом противостоянии сердец» приоритет разумного сердца, способного подвигнуть человека на достижение нравственных высот, среди которых особым светом человечности озарена высота патриотизма. О ней, об этой высоте Федоров скажет особо: «Патриотизм — понятие не только политическое, но и глубоко нравственное. В него, например, входит добровольная обязанность — сохранять достоинство советского человека». ⁸ За такого человека, за такое сердце Федоров призывает вести бой (стихотворение «Сердца»):

Все испытав,
Мы знаем сами,
Что в дни психических атак
Сердца, не занятые нами,
Не мешкая, займет наш враг.
Займет, сводя все те же счеты,
Займет, засядет
Нас разя...
Сердца!
Да это же высоты,
Которых отдавать нельзя.

⁵ Rousset. Le mythe de Don Guan. Paris, 1978.

⁶ Наш современник, 1978, № 11, с. 177, 178.

⁷ Кочетков Виктор. От Рубенса к Рафаэлю. — Лит. газ., 1979, 5 сент., с. 4.

⁸ Наш современник, 1978, № 11, с. 177.

И все-таки крепче всего, непосредственное всего в творчестве Федорова «Женитьба Дон-Жуана», думается, связана с поэмой «Седьмое небо». «Романическая поэма» (так определяет ее автор), как и «Женитьба...», обращена в мир, «не мною созданный», «в огромный, до конца не познанный, страстями полный до краев», в мир XX века и в романтический мир героя, мечтавшего о Седьмом небе, о духовном совершенстве, Правде и Любви. Есть свое Седьмое небо и у Дон-Жуана, у героя с «вековой раной», — это стремление найти себя в Стране Советов, в обществе с совершенно необычными для испанского графда, «многовечного» «страсти пилли-грима», идеалами и законами. Это два стихотворных романа, два пронических («Женитьба...») в авторском подзаголовке названа «иронической поэмой», а суть авторского понимания иронии — «ирония — дитя печали» — формулируется в «Седьмом небе») лиро-эпических повествования, где художественное полотно ткется из философских обобщений и моральных сентенций, из лирики и сарказма, из гимна и сатиры, лирико-публицистических отступлений и авторских монологов. Обе поэмы сюжетно связаны с авиазаводом: там трудятся герои произведений. «Седьмое небо» завершается поэтическим апофеозом: «Людей крылатых стало больше!», в «Женитьбе...» к этим окрыленным людям присоединяется еще один герой — Дон-Жуан...

В сопоставлении условно-реалистических планов двух поэм особенно интересна фантастическая глава «Седьмого неба» «Земля и Вега», раздвигающая границы поэмого повествования за пределы века и страны, Земли, переносящая действие в космос, «на праздник основания звезды». В «стальном ковчеге» герои летят в мир «безбрежный и безгрешный», где «инопланетцы» не знают, что такое горе. Горин (от его лица ведется повествование) принимает «звездное причастье», «биотоки», чтоб говорить «о живущей на звезде». В конце концов посланец Земли за свое легкомыслие в обращении с вегианкой оказывается перед «непонятным звездным судом». Молодая жрица в ареопаге звездного суда объясняет Горину:

Мы судим всех,
Забывших о прекрасном,
Мы судим многих,
Кто в земном краю
Не из большой любви,
А из соблазна
Любил,
Страдал
И тратил жизнь свою ...
О сын Земли,
Мы судим чистотой!
О сын Земли,
Мы судим красотой!

Сын Земли был наказан старостью:
«Меня обидели, ославили, меня до вре-

меш состарили». И в таком виде, с «потухшим лицом», «глазами холодными, уставшими под жалкой вывеской бровей» он предстал «в кругу», где сидели женщины Земли, когда-то им любимые, а теперь смотрелившие на него с усмешкой. И Горин услышал «голос неземной»:

Сюда, чтоб суд тебя судил,
Могли явиться по условию
Лишь те, которым ты платил
Не настоящей любовью.
В покои судного дворца,
Согласно правил, были вхожи
Лишь те, чьи юные сердца
Ты в лучших чувствах обнадежил...

Так появился, наметился в «Седьмом небе» мотив донжуанства, который станет главным предметом художественного осмысления в «Женитьбе...». Появились и сцены суда, суда фантастического, «звездного», карающего Горина за донжуанство столь же фантастическим физическим наказанием — преждевременной старостью. Повторится суд, но судим теперь Дон-Жуан будет по советским законам, реальным и строгим, по законам социалистической нравственности. Не физическое наказание ждет Дон-Жуана, а нравственное, моральная расплата — смерть любимой женщины, матери его ребенка.

Встречаемся мы в «Седьмом небе» и с прообразом Аделаиды, той, которая «раз Жуана оскорбили, считала оскорбленной и себя». На «звездном» суде в главе «Земля и Вега» присутствует среди других дочерей Земли лишь одна, «из всех, в любви неопьяненных, из всех судивших» глядевшая на постаревшего своего возлюбленного по-прежнему «влюбленно», как в ту прощальную весну, когда она поклялась: «Когда ни позовешь — приду, куда ни позовешь — приду!» Теперь ее никто не звал — «примчалась на звезду». В новой поэме Федорова роль Аделаиды в судьбе героя станет не просто активной, а роковой. Это она пришлет Жуану записку с призывом: «Отмсти!!!», толкнет героя на драку с Вадимом, а потом будет плакать у гроба Наташи.

Реальные, земные очертания обретает в «Женитьбе» и условный образ той женщины, в которой слилось все, что нравилось Горину в других, которая в «Седьмом небе» была «придумана» им «в дни страдания», оставалась созданием мечты, душой и плотью посланца Земли. Звездана станет Наташей с ее конкретными земными переживаниями, с ее личной драмой.

Словом, мотив Дон-Жуана и его конца, наметившийся в «Седьмом небе», в «Женитьбе Дон-Жуана» получает свое укрупненное развитие и эпическое разрешение. Два произведения, созданных с промежутком в десять лет, составляющие своеобразную поэтическую диалогию,

контактируют в единой цепи мировидения поэта: через социальное к личному, через характер и личность человека — к человеку, через быт — к эпохальным обобщениям. «Тема века», какой она была в «Седьмом небе», не растворяясь в космических очертаниях Вселенной, становится в новой поэме Василия Федорова темой веков, под знаком которых живет, работает и любит, переживает свои трагедии вечный соблазнитель. Тема социальной «новизны», тема Страны Советов, новых условий нравственности находит оригинальное, масштабное, условно-реалистическое воплощение. «Настройке века» строка поэта крепит одно из самых основательных строкил — нравственное.

Виктор Кочетков справедливо подметил внутреннюю полемичность как одну из особенностей поэзии автора, его творческой манеры. Действительно, даже если ограничить рамки сопоставления «Женитьбы...» только поэмой «Седьмое небо», мы и тут должны констатировать авторский спор с самим собой: иначе, может быть, не сменился бы «вегетский» суд, вынесший физическое наказание герою, на нравственное порицание, на наказание личной трагедией Дон-Жуана в новой поэме. Однако полемический характер «Женитьбы...» Федорова не исчерпывается только, так сказать, самодискуссией. Поэт ведет полемику гораздо более основательную — со своими предшественниками, с представителями разных литературных эпох и с современниками, в том числе и творящими в иных социальных условиях. Именно эта полемика ярче всего характеризует творческую платформу Федорова как художника социалистического реализма, представляющего ныне поэзию, которая, вспомним уже цитировавшиеся его слова, «не просто один из потоков мировой поэзии, а нечто большее», самая прогрессивная и самая гуманистическая линия в мировом искусстве.

Литературная традиция, связанная с образом Дон-Жуана в мировой литературе, как известно, богатая. К нему обращались Тирсо де Молина и Мольер, Гофман и Пушкин, Жорж Санд и Байрон, Христиан Дитрих Граббе, А. К. Толстой, Шоу, Блок и др. Связывая с этим героем свои творческие поиски и некоторые современные авторы, хотя справедливости ради следует отметить, что случаи обращения к нему в современной литературе довольно редки. Это делает поэму нашего соотечественника еще более привлекательной для критических оценок.

Из литературных обработок народной легенды в структурно-композиционном отношении Федоров более всего, думаю, приближает свою поэму к байроновскому «Дон-Жуану». Она построена по тому же принципу «эпической» поэмы, как определял свое произведение Байрон, по принципу романа в стихах, где бытовая

тема становится основой создания социально-философских обобщений, а обращение к легендарному герою — способом раскрытия злободневных проблем современности. В четвертой песне поэмы Байрон уточнял специфику жанра своего «Дон-Жуана», называя его «жанр ирон-сатирический», что прямо отзывается в подзаголовке федоровского произведения — «ироническая поэма». То же архитектурное оформление произведения в «песнях»-главах, та же, хотя и со своими особенностями, стихотворная форма октавы. Как и Байрон, Федоров не следует литературной и мифологической традиции, смело порывает с ней: в поэме не только Жуан преследует женщин, но и они его. Имя федоровской героини Аделаиды, спасительницы Дон-Жуана, сходно с байроновской Аделиной, вздумавшей «спасти» его, «безотлагательно женить». Байрон собирался женить своего соблазнителя, у него же появился и мотив чадолюбия Дон-Жуана, спасшего ребенка.

Эта прямая, не скрытая перекличка с произведением выдающегося английского поэта вовсе не случайна, если вспомнить судьбу байроновского героя. Поэму Байрон завершить не успел, однако в письме к своему издателю он сообщал, что Жуан окончит свою жизнь в революционном Париже. Дон-Жуан Байрона в результате своей вынужденной одиссеи попадает, как известно, в Россию, вместе с войсками Суворова штурмует Изамаил, и Суворов, отмечая героизм Жуана, именно его посылает к Екатерине II с донесением о победе «Сих воинов великого народа, Чьи имена не выговорить сроду!».

Федоров продолжает «революционную», русскую линию героя Байрона, приводит его в страну, прошедшую через революцию и строящую социализм, делает участником великих преобразований, ставших знаком новой эры человечества. И Дон-Жуан, этот всемирный образ-символ нестабильности моральных ценностей прошлых эпох, преодолевая в себе пережитки прошлого, поставленный перед выбором между правом личности и правом коллектива, нравственно перерождается, сигнализируя тем самым о предстоящих социально-духовных катаклизмах всего человечества, одну из частей которого он до сих пор олицетворял в художественной литературе.

Однако в столь решительном повороте судьбы мирового соблазнителя, до сих пор, по словам современного поэта, «менявшего только школы, а не класс», Федоров не мог игнорировать русскую национальную традицию в трактовке образа Дон-Жуана, и прежде всего пушкинскую. Если с байроновским героем Дон-Жуана Федорова сближают черты характера (совестливость, гуманность, честность, решительность, готовность к подвигу), если сближение с произведением английского поэта идет и через

формальные, прежде всего жанровые сходства, то пушкинская линия в поэме современного автора продолжается в жизненном исходе приключений героя, в разрешении его судьбы, в неизбежности наказания.

«Маленькая трагедия» Пушкина «Каменный гость» создавалась одновременно с завершением автором «Евгения Онегина», романа, в идейно-художественном отношении во многом близкого «Дон-Жуану» Байрона. Написанные в жанре социально-бытового стихотворного романа, оба произведения стали плодом «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» авторов, обратившихся к самым глужчим вопросам современной Англии и России. Оба поэта собирались привести своих героев в прогрессивный лагерь эпохи: Байрон — к французским революционерам (сюжет, напомним, связан с событиями XVIII века), Пушкин Онегина — к декабристам. Не случайно наш современник Федоров, наглядно демонстрируя связь своей поэмы с байроновской, намекнет нам на сходство героя и с пушкинским Онегиным:

Жуан глаза, приопуская веки,
Трагически закрыл на этот раз.
— Вы хороши... Я недостойн вас!..
И прочее... Ну, словом, как Онегин...

Насколько близок Пушкин к Байрону в «Евгении Онегине», настолько не похож на него в «Каменном госте». Пушкинский «Каменный гость» — острейшая полемика с Байроном. Эта полемика уже в заглавии трагедии: «Каменный гость» обозначает ведущую идею произведения — идею наказания, мотив командора. «Каменный гость», статуя супруга Анны, — воплощение наказания, страха героя, возмездия за причиненные Дон Гуаном обиды, за прайдство своеволия. В финале трагедии страх, ужас, отчаяние испытывает герой при виде вошедшей статуи.

Пушкинский Гуан труслив: трусость обнаружила себя не только в конце трагедии, но еще раньше, в сцене первой встречи со статуей, когда Лепорелло, а затем и сам Гуан приглашают прийти ее «и стать на стороже в дверях». Уже тогда статуя мстила герою за оскорбленную им память вдовы об убитом им же, Гуаном, муже: статуя кивала головой, пугая Гуана и его слугу. Герой терял ту свободу духа, о которой потом скажет Блок в стихотворении «Шаги командора»: «Что теперь твоя постылая свобода, Страх познавший Дон-Жуан?». Кривистое своеволие — порок, а порок должен быть наказан.

Мольеру, для того чтобы наказать своего Дон-Жуана, обрушить на него гром и молнии, вызвать Командора и поглотить разверзшейся землей, надо было «переродить» его: из сложного и противоречивого характера, не лишенно-

го достоинств, способного говорить от имени своей эпохи, сделать человека-маску, приспособляющегося к «порокам своего века», ханжу и смиренного святошу, отвратительного до омерзения. Ничего подобного нет у Пушкина, он не использует прием предельного снижения образа. За мерзость и потерю человеческого облика легко наказать. Пушкин оставляет героя таким, каким он жил в народных легендах: соблазнитель, не знающий моральных границ. За это карает он своего «испанского гранда».

Чрезвычайно интересны высказывания о пушкинском Дон Гуане Белинского. Великий критик, как известно, очень высоко оценил «Каменного гостя», назвал трагедию «перлом созданий Пушкина», «богачейшим, роскошнейшим алмазом в его поэтическом венке». Однако финал пьесы не удовлетворил взыскательный эстетический вкус критика, хотя Белинский и понимал, что Пушкин в своей интерпретации легендарного сюжета «был связан преданием и оперою Моцарта». «Это фантастическое основание поэмы на вмешательстве статуй производит неприятный эффект, потому что не возбуждает того ужаса, который обязано бы возбуждать. В наше время статуи не боятся, и внешних развязок, *deus ex machina*, не любят... А драма непременно должна была, — писал Белинский, — разрешиться трагически — гибелью Дона Хуана; иначе она была бы веселою повестью — не больше, и была бы лишена идеи, лежащей в ее основании».⁹ И далее приведем высказывание критика, ярко выявляющее его позицию: «Дон Хуан посвятил свою жизнь наслаждению любовью, не отдаваясь, однако ж, ни одной женщине исключительно. Это путь ложный. Не говоря уже о том, что мужчине невозможно наполнить всю жизнь свою одною любовью, — его одностороннее стремление не могло не обратиться в безнравственную крайность, потому что, для удовлетворения ее, он должен был губить женщин, по их положению в обществе, — и он сделал себе из этого ремесло. Оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собою наказание, разумеется, нравственное же. Самым естественным наказанием Дону Хуану могла бы быть истинная страсть к женщине, которая или не разделяла бы этой страсти, или сделалась бы ее жертвою».¹⁰ Повторим: «Оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собою наказание, разумеется, нравственное же». Так складывалась своя, в пределах русской литературы и критики, традиция художественного освоения мотива испанского народного предания, давшего мировому искусству

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., 1955, т. 7, с. 575.

¹⁰ Там же.

вечный сюжет. Очищение, катарсис возможны только в результате глубокого нравственного переживания, равного опущению трагедии.

Здесь будет уместным вспомнить и опыт другого великого русского поэта, Лермонтова, поиски и открытия которого тоже весьма активно осмысливаются автором «Женитьбы Дон-Жуана». Лермонтов наделяет сильной человеческой страстью Демона, до той поры лишь сеявшего зло. «Немая» душа Демона испытывает тоску любви, «ее волнение». «Слезой жаркою, как пламень, нечеловеческой слезой» Демон прожжет камень возле кельи Тамары. Это были признаки «возрождения»:

И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора...

Но злодеяния Демона должны быть наказаны, и наказаны они земной и сильной страстью, которой он воспылал к Тамаре, погубленной им и отдавшей душу Ангелу. Ангел и вершит суд над Демоном:

Исчезни, мрачный дух сомненья! —
Посланник неба отвечал: —
Довольно ты торжествовал;
Но час суда теперь настал —
И благо божие решенье!

Традиционные, устоявшиеся демонические черты увидит в своем герое Василий Федоров, так же накажет его трагедией духа, хотя и оставит прямую возможность окончательного и бескомпромиссного возрождения. Не случайно, видимо, в судьбе Наташи мы узнаем судьбу Тамары, смерть которой принес горячо любящий Демон. В описании заболевания Наташи и самочувствия Тамары перед гибелью есть сходные интонации.

В русской литературе, в том числе и современной, одна из мощнейших, так сказать, коренных идей — идея именно трагического нравственного возмездия за совершенную безнравственность. Вспомним хотя бы Андрея Гуськова из повести Валентина Распутина «Живи и помни», гибель его Настены. В этой традиции работает и автор поэмы «Женитьба Дон-Жуана».

К своему герою, обновленному, подпавшему над самим собой, к такому, каким видим его в конце поэмы, Федоров вел нас по длинным и крутым дорогам исканий, обретений и потерь Дон-Жуана, максимально используя возможности поэмого жанра. Драма и фарс, миф и детектив, сатира и трагедия, романс и тюремная песня, свадебный обряд и публицистика, легкая мелодрама и истинно великие страсти, дидактика и философские этюды, сцены жизни авиационного завода, заботы тещи, смерть, бесшабашная бравада беспечной моло-

достью, рождение сына и вместе с ним нового героя — все связано диалектическим взаимопроникновением, создает художественную иллюзию достоверности, доподлинности, реалистичности. Неизбежна расплата героя, и он ее получает сполна. Терпеливо и последовательно ведет поэт Жуана по линии ужесточения наказания, от первой неудачи при встрече с Аделаидой, через столкновение с «коварной невинностью» Наташи Кузьминой, ставшей его женой, через сцену жестокой драки с обесчестившим семейный союз молодых возлюбленных Вадимом Гордеевым к государственному правосудию, покаравшему Жуана советским законом, и, наконец, к нравственному правосудию, к смерти Наташи, любимой женщины и матери родившегося мальчика.

Тот конец героя, который в пушкинской трагедии только намечался в восклицании Гуана: «О, Дона Анна!» (эти слова Федоров взял в качестве эпиграфа к последней песне поэмы), в поэме нашего современника нашел свое развитие и трагическое разрешение. Герой, «сжегший все мосты на переправах страсти», воспылал «истинной страстью», которая, вспомним Белинского, и стала «самым естественным наказанием» Дон-Жуана. «О, Наташа!..» федоровского Жуана у постели умирающей любимой женщины — это уже крик из бездны глубоко страдающей души: «Лишь страсть ценна», «влюбленный — бог».

Пушкинское начало в осмыслении Федоровым мирового образа, на мой взгляд, выражается и еще в одном мотиве — в столкновении с Дон-Жуаном другого мифического героя с международной известностью — Фауста. Ничего общего не имеет герой «Сцены из Фауста» Пушкина с Фаустом как воплощением духа творчества, деяния, силы разума у Гете или, скажем, с Фаустом Христиана Дитриха Граббе в его трагедии «Дон Жуан и Фауст» (1829), где два начала, деяние и культ наслаждения, столкнулись в непримиримом конфликте. Пушкинский Фауст познал счастье погрузиться «в пучину темную науки», в буйство шумное вечернего похмелья, когда благосклонных дев веселья «розами венчал». «Ты с жизни взял возможную дань, А был ли счастлив?» — говорит ему Мефистофель. И Фауст в ответ произносит программный монолог:

Перестань,
Не растравляй мне язвы тайной.
В глубоком знанье жизни нет —
Я проклял знаний ложный свет,
А слава... луч ее случайный
Неуловим. Мирская честь
Бессмысленна, как сон... Но есть
Прямое благо: сочетанье
Двух душ...

Пушкинское «В глубоком знанье жизни нет» — это не перечеркивание гетев-

ской веры в разум человека, а одухотворение ее идеей вечного торжества природного начала, с которым связано рождение жизни и ее продолжение.

Не однажды Василий Федоров декларировал в своем творчестве непреходящую ценность любовного союза, как, например, в стихотворении «По главной суги»:

По главной суги
Жизнь проста:
Ее уста...
Его уста...

Этот мотив не упрощал взаимоотношений лирических героев, не выхолащивал человеческие страсти. Наоборот, именно он, этот мотив испытания человека высшим проявлением нравственности — способностью любить, — в поэзии Федорова обрел всеобъемлющий, масштабный характер. Любовь как индикатор состояния мира: «И по тому, как людям любиться, здоровье мира узнают» — это уже не формула личного счастья, а формула земного бытия, «большой урок». В «Женитьбе...» Федоров напишет:

Пустой мотив любовного страданья
Стал для меня
Мотивом мирозданья.

В 1952 году создает, а в 1961 году уточняет свою версию мирового сюжета Макс Фриш в пьесе «Дон Жуан, или Любовь к геометрии». Сравнение поэмы Федорова и пьесы Фриша интересно не только в плане выявления новых художественных интерпретаций вечного сюжета, хотя, безусловно, и этот, так сказать, типологический аспект требует к себе самого пристального внимания: каковы идейно-художественные акценты образа в литературе XX столетия? Принципиально важно отметить дифференциацию творческих поисков, их направления у двух писателей-современников, представителей разных национальных традиций и творческих методов.

Современный прогрессивный писатель Швейцарии Макс Фриш, обнажая кризис души, процессы нивелирования и отчуждения личности в буржуазном мире (вспомним аналогичные размышления Василия Федорова об опасности унификации личности в условиях капиталистической цивилизации), в своей комедии (так сам автор определяет жанр произведения) наделяет героя трезвым, рационалистичным складом ума и души. И это на первых порах очень помогает Дон Жуану: командор Севильи Дон Гонсало, отец Анны, объявляет Жуана женихом Анны, кавалером Испанского Креста и героем Кордовы: Дон Жуан «отличился» тем, что измерил длину вражеской крепости в Кордове, что создало о нем легенду как о смелом герое, пробравшемся к вражеской крепости.

И только сам Дон Жуан знает, что никакого геройства он не совершал: ему помогли точные геометрические расчеты.

В примечаниях к пьесе Фриш уточняет: «Его (Дон Жуана, — Л. П.) неверность объясняется не сверхъестественной страстью, а страхом перед самообманом, страхом потерять свое лицо... Его сарказм лишь проявление стыдливой меланхолии, до которой, кроме неба, никому не должно быть дела... „Дон Жуан“ — его роль... маска и сущность не тождественны...»¹¹ Герой Фриша не живет, а играет роли, меняя маски. Он знает цену минуте благоговения перед точностью познания: «где все ясно и прозрачно» — там начинается откровение. Человеческие же взаимоотношения запрограммировать невозможно, они сложны и не поддаются геометрическим операциям. Жуан советует своему другу Родеригу: «Не бросайся в бездну души своей или любой другой, — лучше оставься на голубой зеркальной глади, наподобие мошкеры, пляшущей над водой. Наслаждайся жизнью». Рядом с Жуаном одни жертвы: он убивает отца Анны, соблазняет невесту Родеригу, Анна утопилась («Вот пледу твоих забав», — говорит ему отец Диего), умирает Родеригу, умирает и отец. Дон Жуан ни о чем не сожалеет, даже о преждевременной смерти отца.

Начиная с четвертого акта в пьесе действует обанкротившийся материально и духовно Дон Жуан. Герцогиня Рондская говорит ему: «Ты всю жизнь любил самого себя, но ни разу себя не нашел... эпизод поглотил всю твою жизнь». И сам герой чувствует свое банкротство: «Я уже вижу приближение целой эпохи — пустой и никчемной, как я, но смелой от сознания своей беззаказности. То будет поколение насмешников, возмнивших себя Дон Жуанами, людей мелко тщеславных, в погоне за модой презирающих все и вся, людей и недалеких и безнадёжно глухых». «... Я духовно устал», — говорит Дон Жуан епископу и создает о себе миф как о богохульнике, о своем низвержении в ад. А вот авторское толкование конца героя: «Доведенный до отчаяния невозможностью существовать в своей роли, причём невозможность эта проявляется не метафизически, а в обыкновенной скуке, Дон Жуан — теперь уже сам — инсценирует легенду о своем низвержении в ад»; это «лишь единственный способ выражения его действительного, внутреннего безысходно-подлинного конца».¹²

Итак, Фриш, занятый проблемами расщепления личности в буржуазном обществе, создает Дон Жуана XX века: влюбленного в шахматы и геометрию, бескопечно духовно опустошенного, со

¹¹ Фриш Макс. Пьесы. М., 1970, с. 503, 505, 506.

¹² Там же. с. 510.

спектаклем в душе, который он разыгрывает и перед окружающими.

Иной герой у Василия Федорова, советского художника, не просто констатирующего опасность механизации человека, но протестующего против нивелирования человеческой личности от имени коммунизма, «на знамени которого написано: совершенствование личности...». В поэме нашего соотечественника, использующего, как и Фриш, традиционный образ мировой литературы, выступающего в защиту цельного характера, нетрудно усмотреть прямую полемику с пьесой швейцарского писателя. При этом Федоров выделяет детали, наиболее ярко позволяющие ему заявить о себе как о представителе литературы, утверждающей бытие как такое «действие», которое не механизмирует, не унифицирует человеческую личность, а, наоборот, способствует раскрытию ее индивидуальности, неповторимости.

«Обращение к классическим образам мировой литературы было давней традицией русской поэзии. В наше время, — уточняет свой замысел Федоров, — мне видится в этом особый смысл. Современный буржуазно-коммерческий мир, на мой взгляд, уже не способен дать новую жизнь ни Фаусту, ни Дон-Жуану. В мире, где любовь запросто продается и покупается, было бы странным создавать образ художника страстей, по сути, занятого поиском прекрасного...»¹³ Не дал новой жизни Дон Жуану и Фриш. Это можно сделать только путем развенчания мифа о герое непостоянным, с непрочными нравственными критериями, наделенном незаурядными способностями к мимикрии, к смене масок и ролей и приводящем в восторг публику, как пишет швейцарский писатель, своей «грациозностью», «танцевальной основой движений», «аристократизмом духа». Опираясь на завоевания литературы социалистического реализма и национальные традиции русской литературы в решении нравственных вопросов бытия, в том числе и в оценке донжуанства, Василий Федоров создает совершенно нового, возрожденного литературного героя, живущего в соответствии с законами и моралью нового для него общества. Смена общественного окружения, социального климата — вот та действительная основа, на которой вырастет новый герой.

В отличие от Фриша современный советский поэт снимет с Дон-Жуана его маски, усвоенные за века роли, освободит от необходимости играть, разыгрывать, мистифицировать. Дон-Жуан Федорова тоже «технар», конструктор, но его профессионализм в поэме не главное. Герой — рядовой труженник, каких тысячи, и, как тысячи, он способен на открытие прекрасного в самых тривиальных жизненных ситуациях, в себе са-

мом, когда, например, осуществляет заказ пачальника колонии на изготовление кресел. Дон Жуан Фриша бунтует против навязанной ему по традиции роли репетицией новой игры. В желании снять одну маску герой надевает другую. Федоровский Дон-Жуан — живая человеческая личность, с трудом преодолевающая в себе наслонение прошлых веков, трагически осознавшая свои пороки. О возрождении человечности и начале новой жизни свидетельствует любовное отношение Жуана к родившемуся сыну. Фришевский же герой при известии, что Миранда ждет ребенка, атакован мыслями об агрессивности и антагонизме полов, о том, что его собственный пол накинул ему на шею петлю. Дисгармония, конфликтность интеллекта и природных начал — одна из причин комичности положения героя Фриша. «Женщина всегда напоминает мне о смерти. Особенно цветущая женщина», — объясняет он патологичность своего мироощущения.

«Новый», фришевский Дон Жуан — старый, прежний герой, только сменивший платье. Писатель предлагает «лишь единственный способ выражения его действительного, внутреннего безысходно-подлинного конца» — «обыкновенную скуку». Это и его наказание.

Иначе решит судьбу своего героя Василий Федоров. Он поместит его не в условную «театрализованную Севилью», как у Фриша, не в «эпоху красивых костюмов», когда «пальмы звенят на ветру, как шпаги о каменные ступени», а предпримет рискованную, но решительную меру: изолирует Дон-Жуана от общества, его породившего, заставит жить по новым законам, искать дорогу не только к «себе самому», а и к людям. Федоров привел Дон-Жуана в Страну Советов, в край суровый, но гостеприимный, в Сибирь, что «вся в кипучей стройке, вся в переделке». Она может и Жуану «подняться над самим собой»: «В новизне новой и страсть». Советский поэт раскрыл перед читателем великие возможности мощного воздействия на отдельного человека перестроенного на новых гуманистических началах мира, мира социализма с его нравственными требованиями и законами. В единстве активной личности и активного бытия видит художники социалистического реализма жизнедеятельность и целеустремленность современной эпохи.

В поэме «Женитьба Дон-Жуана» действует, мучается, любит и негодует не только сам Дон-Жуан. Идет борьба за героя. В ней, в этой борьбе, самое активное лицо — автор. Он сам герой произведения. Причем герой настолько активный, что вначале трудно понять, кто центральный персонаж — Жуан или автор, радующийся и огорчающийся вместе с ним, пигмалион, творящий свой эпический сказ про «обрусевшего испан-

¹³ Лит. газ., 1978, 11 янв.

ца». Автор говорит от своего лица, об авторе говорят герои, он сам действует, помогает другим. И только начиная с четвертой песни сюжет поведет явно Дон-Жуан, а седьмая, последняя, откроется исповедальным монологом Жуана, обращенным к поэту:

Мой друг поэт,
Ты думаешь, что я,
Я, Дон-Жуан, лишь выдумка твоя,
Лишь тени тень, живущая фиктивно?
Не лести себе, хоть и приятна лесть,
Не ошибись, пойми — я был, я есть
Вполне осознанно и объективно,
Иначе бы любые испытанья
Не принесли такого мне страданья.

Мой друг поэт,
Не тщишь из доброты
Вообразать, что по несчастью ты
Влюбил меня, женил, толкнул к разбою.
Нет, милый, нет, сквозь радость и беду
Не ты меня, а я тебя веду,
Тащу тебя три года за собою...

Рядом с Жуаном — не слуга, живущий по принципам жуановской прихоти, а верный и строгий друг, сослуживец, требовательный наставник. Автор при Жуане — и Сганарель-философ, и Мефистофель — дух сомнения, и общественный защитник». Но он еще и судья, бескомпромиссный и беспощадный. Он не только помогает и подсказывает герою, но и безжалостно карает его. Сюжет поэмы без прямо выраженного в тексте участия автора не состоялся бы. Об особой роли автора в поэме свидетельствует он сам:

Я сам
И пассажир
И машинист,
Сам для себя даю гудки и свист,
Сам провожу ремонтные работы,
Сам разгружаю грузы и грузу,
Сам стрелочник, состав перевожу,
Когда приходит время поворота...

Открыто выражая отношение к своим героям, к проблемам, решением которых занят, воспевая человеческие поступки или откровенно высмеивая их, автор закрепляет в поэме свою конструктивную роль, роль *эпического поэта*, объединяющего в цельную картину множество эпизодов, событий, ситуаций, героев и о созданиях своей художественной фантазии говорящего как о собственных переживаниях, получающего, наконец, объективное право включать в произведение свои собственные чувства и размышления.

Арсенал художественных средств и способов раскрытия авторской позиции в «Женитьбе...» богат и разнообразен. И особенно существенно в идейно-композиционном отношении обращение Федорова к народному творчеству, укрепляющему общий национальный колорит

произведения. Народная мудрость пословиц и поговорок, живой юмор и шутка нравственно здорового человека из народа, народные песни, в том числе коллыбельная мужская (редкая в фольклоре) песня, свадебный обряд и т. д. — все это не просто антураж в поэтике поэмы, а свидетельство народности мировосприятия автора, смотрящего на мир сквозь призму русского народного творчества и его идейно-художественных оценок. Элементы фольклора в «Женитьбе Дон-Жуана» согревают поэму лучами национальной стихии, проникающими в глубь характеров, а не скользящими по поверхности. Такой народный настрой создают уже первые два эпиграфа произведения: «У бога мертвых нет...» и русская пословица «У нашей свахи так: хожено, так слажено, а расхлебывайте сами!». Начиная с третьей песни поэмы следуют эпиграфы из Байрона, Есенина, Лермонтова, Пушкина, встретится и поговорка «Дракою горя не поправишь» в качестве эпиграфа к пятой песне, но до конца поэмы господствует настрой первоначальных главок с их установкой на национальный элемент, выраженный в поэме Федорова настолько ярко, что его можно считать «устойчивым ядром эпического содержания и изображения» (Гегель) в произведении.

В масштабном поэтическом полотно поэмы множество лирических и публицистических отступлений. Роль таких микротекстов самая разнообразная: сатирически окрашенные — о вещах и вещизме, полные грусти — о первой любви и родительском доме, глубоко философичные — о семье, о человеческой мысли. Рассказ о собственном творчестве и об особенностях своей октавы, страстные патриотические монологи о родном языке, о русской народной песне и свадьбе, о рабочем классе — все они, взятые в контексте, усиливают лирическое звучание произведения, выражают прямые авторские оценки, а вместе с тем становятся одним из средств эпического обобщения, создания полной и цельной картины современного бытия человека.

Социально-бытовой колорит поэмы, картины повседневности, преобладающие в сюжете, соответствуют характеру главного героя, формирующего свои обобщенные жизненные позиции преимущественно в бытовых ситуациях и перипетиях. Авторские отступления максимално, насколько это возможно в поэтическом произведении, в поэме, раскрывают перед Дон-Жуаном окружающий мир в переплетении великого и низменного, прекрасного и ничтожного, поэзии и прозы жизни, демонстрируют перспективность и плодотворность совмещения в одном поэтическом произведении мирозданческих проблем с приземленно-бытовыми. Путь «от героя и полубога к человеку», как характеризует эволюцию Жуана сам поэт, проложен не через преодоление каких-то исключи-

тельных преград и препятствий, а через постижение им азбуки и мудрости повседневной жизни, через преодоление повседневных трудностей, но таких, которые в силу индивидуального их восприятия и индивидуального к ним отношения героев получают драматическое или даже трагическое разрешение.

«На малых отрезках эпохи заметить рождение в человеке чего-то нового достаточно трудно, — говорит Федоров в связи с замыслом «Женитьбы...». — Но и в привычном есть новое. В одном случае это более углубленное понимание своей неповторимости, а значит, более высокое чувство ответственности перед людьми; в другом — осознанность трагедии века, которая проявляется в огромной полярности Благородства и Низости. Только в этих двух плоскостях таится множество вариантов конкретизации новых черт в человеке. Каков он, как он любит, как радуется и страдает, как работает, в конечном счете — зачем¹⁴ он пришел в этот мир?»¹⁴ Жуану, пришедшему к нам из других веков, предстоит столкнуться с огромной полярностью Благородства и Низости, самому, ценой собственной трагедии оценить людей и их поступки, по справедливости оценить и себя.

Грань малого и великого, микро- и макровопросов и поисков их осмысления в поэме не четкая, подвижная. Для художника не существует мелочей. В любви действуют законы «Большие», как писал он в «Седьмом небе», «а правят Малые в быту». Найти способы поэтического уравнивания, подключения к единой цепи художественного бытия перипетий земной жизни Федорову-поэту помогает авторская ирония.

Ирония в поэме Федорова «Женитьба Дон-Жуана», так сказать, многофункциональна. Она одно из средств типизации героя, создания его характера. Тут речь должна идти не только о Дон-Жуане, а и о других образах, в том числе и о таком малопримечательном, на первый взгляд, но по-особому значительном в идейно-композиционном отношении, как образ Авдотьи Худокормовой, дававшей показания на суде с «дефектиком правосознания»: «Когда она давала показания, ей виделся ее драчливый зять». Ирония — и способ приобщения отпрыска испанских грандов к будничной, повседневной жизни, отрезвления героя, снятия с него романтического ореола и в конечном итоге — средство утверждения идеи трагического очищения. Нравственная трагедия, которую переживает на пути к «подвигу постоянства» федоровский Дон-Жуан, попавший в комичное положение: нести расплату за несодянные грехи как «правопреемнику прежних доныжуанов», снимать «родимые пятна», — это

трагедия ироничная, полная не только авторского сочувствия, но и сарказма. Однако сарказм этот особого свойства. Он — как «зеркало перед человеком, и не такое, — подчеркивал характер сатиры в литературе социалистического реализма А. В. Луначарский, — заглянув в которое, он испугался бы и начал бы искать гвоздь и веревку, а такое, взглянув в которое, он увидит, что ему нужно помыться и побриться».¹⁵ Ирония в поэме Федорова — это еще и пафос произведения, общая его идея, путь утверждения народного отношения к жизненным ситуациям, народная оценка их. «У нас у всех много иронии, — говорил Гоголь в связи с характеристикой русской литературы. — Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительней, часто там, где видимо страдает душа и не расположена вовсе к веселости. Глубина этой самобытной иронии еще пред нами не разоблачилась, потому что, воспитываясь всеми европейскими воспитаньями, мы и тут отделились от родного корня... Трудно найти русского человека, в котором бы не соединялось, вместе с уменьем пред чем-нибудь истинно возблагодарить, свойство — над чем-нибудь истинно посмеяться».¹⁶

Федоров явно учитывает и продолжает опыт русской классической прозаической поэмы, «смешных героических поээм». «Елисей, или Раздраженный Вах» В. Майкова, комическая опера «Мельник колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова (на связь с ней указывают прежде всего многочисленные песни Жуана) и другие произведения этого плана с их установкой на слияние национального духа с демократичностью находят отражение в поэме «Женитьба Дон-Жуана», где осуществляется процесс приобщения к народным основам существования и мироотношения человека из дворян. Современный автор использует и способность прозаического поэтического повествования создавать эпические обобщения на основе подчеркнуто повседневного жизненного материала, где сочетается героическое и комическое, ироническое и трагическое, где торжествует народная нравственность, противопоставленная морально несовместимым с обликом человека из народа нормам жизненного поведения, где сцены примитивного, намеренно сниженного противоборства не снимают обобщенно эпического звучания произведения (так было в поэме Майкова в сцене драки между валдайцами и зимогорцами: впрочем, тут возможно сопоставление и с опытом античного эпоса — например, со сценой драки женихов в «Одиссее»).

¹⁵ Луначарский А. В. Статьи о советской литературе. М., 1958, с. 245.

¹⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 395.

¹⁴ Федоров Василий. Мерой Красоты. — Советская Россия, 1978, 19 марта.

«В подзаголовке поэма названа про-
нической, — уточняет в предисловии к
одному из изданий «Женитьбы...» ав-
тор, — не для оправдания шутивости,
насмешливости, даже сарказма ее от-
дельных мест. Ирония в ней, на мой
взгляд, носит структурный характер.
Со многих явлений она должна снимать
элемент привычности, обнаруживать
в этой привычности и комическое и тра-
гическое даже в их соседстве. Ирония
вообще обладает пластикой тональных
переходов».¹⁷ Ироничное авторское от-
ношение адресовано прежде всего заглав-
ному образу и его поступкам.

Макс Фриш, объясняя свою интер-
претацию мифа о Дон Жуане, заметил:
«Мне кажется, что любая попытка пред-
ставить Дон Жуана в становлении,
в развитии возможна лишь за счет по-
тери самого образа — это будет не под-
линный Дон Жуан, а человек, который
по тем или иным причинам входит в его
роль».¹⁸ И мы уже знаем, как фришев-
ский герой действительно играет роли
Дон Жуана. Именно развивающегося,
подвергающегося самым мучительным
испытаниям человека показывает совет-
ский поэт, развенчивая миф о неизле-
чимости «вековой раны» Дон-Жуана.
Рождение нового героя стало возмож-
ным только в процессе преодоления им
старых и новых духовных барьеров. Гер-
ой в движении — и это принципиаль-
нейшая позиция представителя литера-
туры социалистического реализма, при-
чем в движении, которое предполагает
не новую стадию деградации Дон-Жуа-
на, а его совершенствование, человече-
ское преображение, пусть и ценой же-
стоких жертв.

Герой с большим трудом преодоле-
вает в себе «довольно сложный комплекс
Дон-Жуана. Когда пороки управляют
нами, Мы ж думаем, что управляем
сами». На протяжении веков складыва-
лись пороки Дон-Жуана, на протяжении
веков, постепенно и неотвратимо, вызре-
вает и возмездие за эти пороки. Для
федоровского Жуана возмездие — пре-
жде всего Вадим как порождение самого
Жуана, как метафорическое обозначение
его пороков. Вадим — травестированный
Дон-Жуан, и Жуан понимает это: «Что
породил, то сам же и убью». Федоров
прямо заявляет своему герою, что Ва-
дима, «собравшего твое хламье», поро-
дил он сам:

О, донжуанство без душевных граций —
Подлейшее из поздних генераций,
Оно теперь возмездие твое!

Вадим — карикатурный образ нового
Дон-Жуана, начисто лишенный каких бы

то ни было положительных черт и Жуа-
на федоровского, и героя прошлых сто-
летий. В своих поступках Вадим отвра-
тителен: «Подлец и лжец, играющий на
вере, Невинных заставляющий страдать».
Поэт дает яркую портретную характе-
ристику этому «Дон-Жуану», лишенному
страсти, но наделенному холодным ра-
счетом, «единоличнику», живущему по
принципу «все для меня» (вариант фри-
шевского Жуана). Если за свои пороки
Дон-Жуан получит нравственное нака-
зание, горькое осознание личной траге-
дии и вместе с тем возможность для
возрождения, то Вадим не способен
к перерождению. След нравственного
преступления останется на лице Вадима,
будет виден, как говорят, невооружен-
ным глазом. Вадим понес «эстетический
урон» — и это возмездие красавцу, самое
сильное наказание; другого он осознать
не в силах.

Встреча с Вадимом — это лишь пер-
вый жизненный урок Жуана, первое на-
поминание о готовящейся расплате за
когда-то совершенные безнравственные
поступки. Потом последуют другие уро-
ки, еще более поучительные и тяжкие
и одновременно обновляющие испанско-
го дворянина.

Современник Федорова Макс Фриш
в примечаниях к своей пьесе «Дон
Жуан, или Любовь к геометрии» заме-
тил: «Невозможно представить себе Дон
Жуана, кончившего тюрьмой. Его тюр-
ма — весь мир, или, другими словами,
Дон Жуан нам интересен лишь постоль-
ку, поскольку он в состоянии избежать
нашего осуждения, ведь он — метеор, он
стремительное падение, которого он во-
все не жаждет...»¹⁹ И на этот раз Фе-
доров не согласится с собратом по перу,
устроит суд Дон-Жуану, отправит в ис-
правительную колонию. Тут, рядом с «во-
ром-патриотом», «иезуитиком-клеветни-
ком», «неким замом», отравляющим во-
ды большой реки, рядом с ними, «слу-
гами» не страсти, а корысти, «позорно
павшими», «по-разному, но что-то кра-
вшими», требовательно заговорит чувство
человеческого достоинства, и Жуан «гор-
до и категорично» скажет:

Не разбойник,
Не вор,
Не ябеда,
Я не вашего поля ягода!

Это новый урок, и Жуан воспримет
его как должное. Он проявит себя в ге-
роическом поступке — в сцене тушения
пожара. Именно здесь, в исправительной
колонии, получит письмо из дома с ри-
сунком цветка рукой сына, с надписью
на обороте «От Феди», — сигнал к кар-
динальным переменам в жизни героя.

Сцены в исправительной колонии
нужны автору не для усиления быто-

¹⁷ Федоров Василий. Женитьба Дон-
Жуана: Ироническая поэма в семи пес-
нях. — Роман-газета, 1978, № 18, с. 62.

¹⁸ Фриш Макс. Указ. соч., с. 505.

¹⁹ Там же, с. 508.

визма, а, скорее, для укрепления заявленной о себе с первых страниц нравственной содержательности фабулы произведения. Это кульминационные сцены; они призваны подчеркнуть социально-историческую конкретность социалистической нравственности и ее законов и одновременно — готовность героя к обновляющим переменам.

К сценам в тюрьме вела современного поэта, видимо, еще и логика мировой литературно-художественной традиции. Как известно, сюжеты Дон-Жуана, линии донжуанства (они намечены еще в «Одиссее») в мировой литературе развиваются синхронно с мотивами Аида, подземелья, провала, где происходят или должны произойти и наказание и очищение героя. Камера, тюрьма в поэме Федорова — логическое развитие этих мотивов. Но Аид Федорова лишен всякого волшебства, в нем нет таинственных теней, серого тумана; все зримо, реалистично. Поэт своим иронично-отрицательным отношением срывает пороки, «заключенные» им в камеру, и тут ему не нужны никакие условности искусства.

Поэма Федорова — не очередная опись походов вечного Дон-Жуана, не пассивное созерцание его стремительного, как метеор, падения, а решительная, беспощадная борьба за человека с хорошими задатками (вспомним, как сочувлив герой в обращении с Аделаидой — «как отступить, ее не обижая?», как нежен с Наташей, доверчив в отношениях с поэтом, как любят его в заводском коллективе). И Жуан получает еще один урок, третий и самый жестокий, непоправимо трагический — смерть Наташи. Именно в связи с ним появится авторский афоризм:

Большой урок,
Не подчиняясь срокам,
Для всех времен становится уроком.

Бытовая драма, ставшая истинной трагедией, трагедией здорового, но осложненного старыми предрассудками духа, позволяет автору ставить вопросы о ценности человеческой личности и ее возможностях, о пределах и гранях земного наслаждения. И тут Федоров вспоминает миф о Фазтоне:

Да будет вечен
Миф о Фазтоне,
О том, как в небе солнечные кони
Летели так, что небосвод дрожал,
Так, что прошли запретную границу,
А юный бог, стоявший в колеснице,
Тех солнечных коней не удержал.
Пределов нет!.. Они еще рванулись,
Но в тот же миг
О молнию загнулись.

«Чем оправдать перед лицом природы свое существование на земле?» — вот «коренной из коренных вопросов». И Федоров, отвергая холодность души,

оберегая истинную, «зрячую» страсть, не ищет для своих героев легких жизненных путей, подвергает их тяжелейшим испытаниям, сравнивает человека с самолетом, которому утяжеляют крыло во избежание вибрации:

А может, если посмотреть не узко,
И человеку
Легче под нагрузкой?

«Для самооправдания душе необходимы испытания» — тезис очень важный в нравственном поэтическом кодексе Федорова, по-своему и на новом социальном материале следующего завету Достоевского: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу...»²⁰ Федоров разведал миф о вечном соблазнителе с его вечными пороками, сделал героя равным среди людей, пусть и не легкой ценой, лишил преимуществ исключительности.

Активная жизненная позиция художника социалистического реализма предопределила подход к жизни героя как к процессу становления личности, а не ее разрушения. Формирование личности Дон-Жуана в поэме Федорова — это совершенно особая сфера и форма бытия героя, не мимикрия, расщепление или конформизм, как в произведениях, посвященных Дон-Жуану в буржуазном обществе, а социализация личности, активное усвоение ею социально-нравственного опыта народа. Вечный соблазнитель попал в условия, о которых В. И. Ленин, по воспоминаниям К. Цеткин, говорил: «Новые ценности выкристаллизовываются медленно, с борьбой. Взгляды на отношения человека к человеку, на отношения мужчины к женщине революционизируются, революционизируются и чувства и мысли. Между правом личности и правом коллектива, а значит и обязанностями личности, проводятся новые разграничения. Это медленный и часто очень болезненный процесс исчезновения и зарождения».²¹ Право личности и право коллектива, общества, обязанности человека и его ответственность — этих нравственных понятий не знал предшественник федоровского Дон-Жуана.

Поэма Василия Федорова не свободна от недостатков. Вяло развивается характер Наташи, затянуты иные сцены и эпизоды, поэту порой изменяет художественный вкус. Эти просчеты снижают общее впечатление от произведения. И тем не менее «Женитьба Дон-Жуана» — бесспорно крупное явление литературной жизни наших дней. Она свидетельствует о масштабности творческого замысла поэта в разрешении эпической

²⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1883, т. 1, с. 373.

²¹ В кн.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. М., 1970, т. 5, с. 43.

идей «трагических узлов», завязанных на судьбе отдельного человека, на котором скрещиваются все противоречия современности. «Само разделение мира на два лагеря уже чревато множеством драм и трагедий. Мы не прочитаем их в человеке, если не будем на него смотреть как на мировую величину»,²² — писал Федоров еще в начале 70-х годов. Богатейший опыт мировой литературы — от Гомера до наших дней — осмыслен современным советским поэтом. Учтя разные художественные версии «вечного» образа, Федоров создал свой тип положительного героя. Жуан нравственно здоров, честен и правдив, готов отстаивать свои представления о долге, он творец новой для бывших Дон-Жуанов морали. Но это герой с перспективой совершенствования, его характер не завершен и деятельность не закончена. Другой герой поэмы, автор, долго боролся за своего Жуана, учил, воспитывал, судил, наказывал, очищал его душу. Позитивная нравственно-философская и гуманистическая программа поэмы сконцентрирована в Жуане, но прошедшем через чистилище авторского активного к нему отношения. Это тот самый случай, о котором говорил Л. Толстой: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение

составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету».²³ Именно нравственное отношение автора к своему персонажу является ведущей идеей поэмы. Созданный воображением Федорова образ — это и тип характера человека, и тип человеческого поведения, которое в условиях нравственных законов социалистического общества теряет плюралистический смысл и ставит человека перед необходимостью моральной расплаты. Это *созидание* героя, возрождение путем прямого авторского вмешательства в его жизнь на правах друга и, что особенно характерно для позиции советского поэта, на правах соратника по труду. Приобщение вечного соблазителя к коллективистским началам Страны Советов — путь развенчания индивидуализма, на протяжении многих веков формировавшегося как «вечный» порок человечества.

²² Федоров В. С. Наше время такое...: О поэзии и поэтах. М., 1973, с. 65.

²³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1951, т. 30, с. 18—19.

