
В. НЕПОМНЯЩИЙ

Симфония жизни

(О тетралогии Пушкина)

Пушкин-мыслитель был великой тайной своего века. Он околдовал людей, и они ошибались, думая, что околдованы лишь гармоничностью и чистотой. Открытие Пушкина-философа происходит сегодня, и происходит не случайно. Только в наше время появилась наука о Пушкине, только эта марксистская наука оказывается способной проникнуть в высший смысл его творчества. И именно поэтому за ней — большой долг. Эпоха, которая не могла еще осознать в Пушкине философа, естественно, не могла понять и по достоинству оценить «Маленькие трагедии». Но сейчас само время заставляя великую тетралогия Пушкина звучать в полную силу.

* * *

Ум Пушкина был не только равен его таланту. Это был ум в высшей степени аналитический. «Цыганы», эта романтическая поэма, «зараженная» реализмом, потому и обнажили, по словам Плеханова, ахиллесову пяту романтизма, что несли на себе печать углубленного и трезвого анализа действительности и ее противоречий. В «Цыганах» с большой силой проявилась тяга Пушкина к диалектическому анализу, к поискам причин и сущности явлений, *смысла жизни*. С течением времени поиски эти становятся все более тревожными. Стихотворению «Герой» предпослан эпиграф: «Что есть истина?» В мрачных «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» Пушкин обращается с вопросом к самой жизни:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

В 1829 году рождается одно из мудрейших и благороднейших созданий поэзии — стихотворение «Брожу ли я...», где неразрывно сплетены скорбь личности, которая смертна, и торжество ее разума, познавшего вечную преемственность и великую диалектику жизни. «Брожу ли я...» знаменует зрелость Пушкина-философа. Через год появляются «Маленькие трагедии».

Для Пушкина, ищущего смысла жизни, истина была не абстрактным, а социальным понятием. Именно поэтому так часто появляется у него тема Наполеона и наполеонизма, тема человека, которому «все можно», тема могучей личности и ее личного права — в конечном счете тема человека и общества, столь сильно звучащая и в лирике, и в «Пиковой даме», и в «Сцене из Фауста». Этот философский диалог, являющийся, в сущности, прологом к «Маленьким трагедиям», был написан в 1825 году. Вскоре появился известный список десяти тем: «Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный бес. Димитрий и Марина. Курбский».

Список лежит в бумагах нетронутым несколько лет. Эти годы, протекшие после поражения декабристов, были для Пушкина годами поисков, метаний и напряженных раздумий о том, «что есть истина». Он не только пытается доискаться подлинных причин декабрьской трагедии; он стремится проникнуть в сущность законов истории. Человек, написавший «Бориса Годунова», уже в 25-м году в понимании этих законов шагнул далеко вперед от декабристов. После декабря в трагедии, помимо исключения двух сцен, было сделано лишь одно существенное изменение — но какое! Крики народа: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» — были заменены ремаркой: «Народ безмолвствует».

Пушкин видел глубже и дальше декабристов потому, что не был уже романтиком, «просветителем», потому что не считал уже движущими силами истории абстрактные категории добра и зла. В записке «О народном воспитании» — этом недооцененном еще документе — он в завуалированной форме, с глубоко скрытой болью, говорит о причинах поражения декабристов: их оторванности от народа, романтизме, непонимании законов истории — «силы вещей», «необходимости». К мысли о безусловном существовании таких законов ведет все его размышления.

Новая эпоха с ее меркантилизмом, торжеством грубо материального начала внушала Пушкину чувство омерзения, тем более острого, что сам он с болью ощущал свою зависимость от того, что он ненавидел. В «Разговоре книгопродавца с поэтом» дается точная оценка этой эпохи:

Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет...
...Нам нужно злата, злата, злата,
Копите злато до конца!

Не случайно в эти годы так остро, так воинственно звучит тема

поэта и появляются «Поэт и толпа» и сонет «Поэту». Эти стихи были реакцией человеческой личности на оголтелое наступление мещанства, взнесенного на гребне крепнущего капитализма с его культом чистогана,— личности, издающей вопль ужаса и гнева:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!

Пушкин употреблял точные слова. «Раб нужды, забот» могло быть сказано не о трудящемся человеке, а о том слое общества, который создал *культ* «печного горшка»,— о буржуазии. Он был в высшей степени прав, считая, что печной горшок, как воплощение мещанского мировоззрения, абсолютно несовместим с «бельведерским кумиром». Причем наибольшее возмущение вызывало то, что практичные люди, предпочитающие делать кумиром печной горшок, стараются и искусство использовать «практично».

Вместе с тем о господстве буржуазии, о капитализме Пушкин мог бы, вероятно, сказать нечто подобное тому, что было сказано им о феодализме: без него было бы хуже. Ибо капитализм — закономерный возникший и при всей своей мерзкой сущности необходимый на определенном этапе строй.

Так в размышлениях об истории родился «Скупой рыцарь».

Название первой из «Маленьких трагедий» — не просто парадокс. Оно говорит прежде всего об историческом переломе, о столкновении времен, когда меч отступает перед денежной мощью, когда в мир идет то, что еще не получило имени капитализма.

Как трагедия о золоте, «Скупой рыцарь» — всеобщая трагедия. Наступает новый век, в жилах которого течет отравленная золотом кровь. Там, где действует золото, ярче всего и ужаснее всего проявляются характеры (Жид; Альбер в III сцене). Как страшной силы кислота, оно вызывает бурные реакции и разъедает души людей. Золото — то, «на чем вертится мир». Как предстатели этого мира, Жид и Альбер сами по себе достаточно крупные личности; но даже рядом с ними поистине грандиозной выглядит полная мрачной поэзии фигура Барона. Сама история вызвала его к жизни. Альбер, развращенный противоестественными имущественными отношениями с отцом,— лишь его порождение. Жид — его alter ego — всем своим бытовым, земным обликом подтверждает несомненную и угрожающую реальность того явления, которое так величественно и обобщенно воплотилось в Бароне. Отношения Барона и Герцога — отношения вассала и сюзерена, но мертвый Барон страшен Герцогу. Сама гибель Барона открывает всесильному феодалу глаза, делает чутким его слух, и он слышит неумолимую поступь истории: перед ним не просто вассал, не просто человек, а предтеча «ужасного века», который наступает неотвратно.

В смерти Барона — ключ, который открывает тайну трагедии. Смерть эта говорит отнюдь не о слабости наступающего «желез-

ного», «жестокого» века, шаги которого, как Дон Гуан — шаги Командора, услышал Герцог, но о силе его. Силе настолько колоссальной, дьявольски сокрушительной, что она не вмещается даже в могучей личности Барона, и он гибнет от нее сам. Значит, новая эпоха, так жестоко поступившая со своим собственным посланцем, по-своему права, значит, Барон не удовлетворяет какому-то ее «идеалу»... Какому же?

В Бароне все сложно, все противоречиво, сам он — огромное противоречие, грандиозный парадокс. Поэтому название трагедии есть как бы «формула» Барона, выражающая и силу его, и слабость. Мошь духа, нечеловеческая целеустремленность придают Барону обаяние сильной, демонической личности, возвышающее его над всеми другими лицами трагедии, в том числе и над собратом его — Жидом. Жид силен своим низменным практицизмом, возведенным в философию. Барон неизмеримо выше его, потому что он *бескорыстен*. Стяжательство, когда-то бывшее для него средством для достижения богатства, а главное — независимости, стало своего рода «чистым искусством», в котором он ищет уже не просто независимость, но абсолютную сверхчеловеческую духовную свободу; и ему кажется, что он нашел ее в сознании того, что *все может*, в отождествлении силы золота со своей силой. Он не хочет и не может тратить свои деньги: «Ступайте, полно вам по свету рыскать, служа страстям и нуждам человека...» — ибо они для него вообще не средство *покупать*, а самодовлеющая величина, фетиш, бог, нечто высшее по сравнению с низменными «страстями и нуждами». И в этом — сила Барона, потому что именно это его качество предвосхищает собою черту новой эпохи, основывающей свое могущество на обожествлении денег, приписывающей капиталу и товару самостоятельную чудодейственную силу.

Тут-то и настагает Барона роковое противоречие. Как бы ни была величественна и трагична его фигура, каким бы сверхчеловеком он ни казался, его могучая страсть к золоту, его одухотворенная любовь к шести сундукам есть не что иное, как поклонение огромному, обожествленному, возведенному в абсолют «печному горшку». И если в I сцене за увертливым и трусливым ростовщиком Соломоном вставала лишь огромная тень Барона, то в III сцене Соломон заговорил вдруг устами самого Барона, унизившегося до жалкой лжи и клеветы. Золотой монумент, воздвигнутый Бароном в честь самого себя, вставшего выше «страстей и нужд человека», разваливается на куски при первом же толчке, когда сын называет его лжецом в присутствии Герцога:

Я лгу! и перед нашим государем!..
...иль уж не рыцарь я?

«Иль уж не рыцарь я?» Барон вдруг понял, что его могущество, ценность его личности — иллюзия. Он понял, что *не может ничего*. Он с ужасом обнаружил, что он — не только не «сверхчеловек»,

но *даже не рыцарь!* Дрожащей рукой он силится ухватиться за соломинку, спасти свою честь — бросает перчатку сыну...

Истощенный многолетними лишениями, он гибнет от потрясения, вызванного тем, что родной сын смертельно оскорбил его и показал всю бездну его падения с рыцарских — человеческих духовных высот. Если бы Барон полностью удовлетворял «идеалу» новой эпохи, не было бы не только смерти, но и самого потрясения. Не было бы и вызова на поединок, ибо страсть к золоту победила бы чувство оскорбленного достоинства: ведь Барон боится смерти именно потому, что она разлучит его с золотом. И вдруг обнаружилось, что не только «печной горшок», которому он поклонялся, не только золото, которому он так истово служил много лет, но и высокое человеческое чувство — чувство чести — является для него реальной ценностью! Барон, сам того не желая, поклонился «бельведерскому кумиру» и изменил себе, изменил идеалу «железного века», непростительно, с его точки зрения, смалодушничав. Он наивно пожелал совместить в себе бесчеловечное с человеческим, став Скупым, остаться Рыцарем — и погиб под тяжестью жестокой альтернативы: или золото, или человеческое достоинство; третьего не дано. Если быть бесчеловечным рыцарем наживы, то надо уж быть им до конца, надо доводить до конца и ложь и клевету и извлекать из них выгоду. Барон не смог этого сделать, в нем проснулся человек, и за это новая эпоха подмяла его под себя, раздавила и, унося с собой его богатство, покатила дальше под вопль: «Ключи, ключи мои!»

Подлинная и мнимая ценность человеческой личности, человеческое и «сверхчеловеческое», несовместимость двух начал, борющихся в Бароне, и еще много, много мыслей объединяется в этой трагедии пафосом одной огромной темы. История! Ее поступь неотвратима, ее рука тяжела, «необходимость», «сила вещей» непобедима. Поэтому гибнет Барон — самая мощная личность в трагедии, и смертью своей утверждает победу нового строя и одновременно предрекает ему гибель. В «Скупом рыцаре» — этой «Человеческой комедии» в двухстах стихах — начала и концы, рождение, жизнь и смерть капитализма. Строй, основавший свое могущество на силе денег, как скорпион, умерщвляет сам себя. Ибо такова «сила вещей», «необходимость». Растеряв все моральные ценности, соединив материальное могущество с духовным ничтожеством, он породит в конце концов реакцию, которой ничего не сможет противопоставить: духовное преимущество будет на стороне противника, а грубая материальная сила не может властвовать бесконечно.

В «Скупом рыцаре» нет того ужаса, с которым Поэт восклицает: «Подите прочь...»; здесь — взгляд философа на общество, которое само себе копает могилу. Но есть здесь и боль за величие человека, втоптанное в грязь, — боль, побуждающая Поэта горько сказать себе: «Ты царь: живи один».

Тот, кто поймет эти слова как апологию поэта-жреца, поймет их превратно. О месте художника в жизни Пушкин еще скажет

во весь голос в одном из величайших мировых шедевров — «Моцарте и Сальери».

В «Моцарте и Сальери» Пушкин обращается к вырастающей из «Скупого рыцаря» теме высшего духовного начала в человеке, к «бельведерскому кумиру». Это *трагедия творчества*, ибо вопросы творчества являются в ней вопросами жизни и смерти.

Сальери — не завистник от природы, он не лжет, когда говорит, что «никогда он зависти не знал»; иначе Моцарт был бы не первой его жертвой: несладко пришлось бы и Глюку, за которым, однако, Сальери «пошел... бодро», признав его более великим музыкантом и своим учителем. И если зависть, чувство столь же мелкое и ничтожное, сколь и *вторичное* (как «скупость» Барона по отношению к его страсти — стяжательству), могла возникнуть у Сальери и стать чувством трагическим, значит, у этой зависти была великая причина.

Снова, как и следовало ожидать, перед нами переломная эпоха, когда мысль и творчество человека освобождаются от пут сухого рационализма, все более обращаясь к действительности. Сальери — эта мощная, мрачная, страстная личность — рационалист до мозга костей. «Все впечатленья бытия» он пропускает сквозь фильтр своего разума, и они выходят оттуда четко и беспримесно распределенными по полкам непреложных для него метафизических законов. Его возмущение игрой слепого скрипача облечено в яркую и категоричную форму, заключающую в себе не только эмоцию, но чуть ли не эстетическую программу. Это Барон искусства. Как подвал для Барона, так музыка для Сальери — храм, капище, где приносятся жертвы, где поклоняются божеству. Как Барон завоевал право считать себя всемогущим, так и Сальери выстрадал право называть себя жрецом, избранником искусства. Уйдя целиком в музыку, видя в ней единственное, что достойно любви и преклонения, а в себе — ее жреца и поверенного, он (как и Барон) приходит к преклонению перед самим собой — идеальным представителем «искусства для искусства». Отвергнув жизнь ради музыки, он изменил жизни, а значит — и музыке. Он любит уже не музыку; он возлюбил себя в искусстве. Он не понимает, что для художника нет ничего страшнее, и не без самолюбования говорит: «...мало жизнь люблю». Жизни, людей для него, как и для Барона, не существует. Такие, как слепой, — низшие твари, заслуживающие только окрика: «Пошел, старик». Сам же он — существо высшего порядка. Порочность Сальери-художника и его социальная порочность оказываются двумя сторонами одной медали.

Поскольку для Сальери сам он — высший и единственный объект внимания, то свой опыт он тотчас же возводит во всеобщий принцип, в незыблемый закон. Это индивидуалистический кодекс «чистого искусства», нарушить который способен только безумец. Главное положение этого кодекса: вне искусства не существует ничего, достойного внимания. Сальери — вообще метафизик: ему

точно известно, что в искусстве нужно, а что не нужно, что можно, чего нельзя, что — так, что — не так.

И тут совершается трагедия. Здание, выстроенное Сальери кирпич по кирпичу в течение многих лет, начинает потрясать безумец, у которого *все — не так!* В подвал, где хранятся сокровища, накопленные Сальери и делающие его великим, ворвался узурпатор или, как возопил бы Барон,

Безумец, расточитель молодой!..
...Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит —
Он расточит... А по какому праву?

Да, по какому праву?! Вот какой вопрос мучит Сальери! Это не жалкая зависть, нет, но бунт:

— О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья.
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

«...правды нет — и выше». Весь Моцарт — само его существование — есть надругательство над самыми заветными святынями Сальери; весь он — воплощенное опровержение стройной схоластической догмы о художнике-жреце. Уже в I сцене Моцарт наносит Сальери страшный удар и сам подвигает его к преступлению: он дерзко попирает музыку, слушая игру нищего, а затем играет великий шедевр... Гений, который *не может, не должен* быть гением! В этом преступное нарушение законов, нелепая ошибка природы. Ошибку нужно исправить, поколебленный порядок — восстановить. Иначе погибла музыка, а с нею — ее жрец и служитель. Ведь музыка — это Сальери и ему подобные, а Моцарт — случайность; «как некий херувим, он несколько занес нам песен райских...».

Как и Барон, задающий вопрос о «праве» других, Сальери ни минуты не сомневается в собственной правоте, в своем праве на убийство, он берет на себя ответственность решать судьбу человека и судьбы музыки. Самое важное — и самое жуткое — здесь то, что гениально заметил еще Белинский: Сальери любит свою жертву, любит со всей силой, со всей нежностью, на которые способна его страстная натура. Ибо что такое Вольфганг Моцарт, как не сама музыка? Стоит только прислушаться: сколько суровой, стыдливой нежности в словах Сальери: «Ах, Моцарт, Моцарт! Когда же мне не до тебя? Садись: я слушаю». Тут-то и заложено неизбежное противоречие: любя и понимая Моцарта-композитора, Сальери не понимает, не принимает, не в силах принять Моцарта-человека. И, быть может, ужаснейшее в преступлении Сальери то, что, убивая Моцарта во имя «долга» перед искусством, во имя мертвой догмы, он проявляет дикое изуверство, насилию

свое живое чувство к другу, топча свою любовь к нему. Идеология «жрецов», смертоносный индивидуализм отравили душу Сальери страшным ядом: трудно представить себе что-либо более извращенное, более противоречащее человечности, всегда бывшей знаменем искусства, чем Сальери, плачущий, слушая игру *мертвого уже Моцарта*. Он оплакивает не столько друга, сколько свою любовь к нему и торопит «еще наполнить звуками мне душу», пока не наступила смерть! Убийца, плачущий, слушая музыку убитого! В этом — апогей изуверства и бесчеловечности.

Услышав Реквием, Сальери, наконец, понимает, что то, что он совершил, называется злодейством. Но он не раскаивается. Убив друга, он делает *практический вывод*: значит, я не гений? И это наполняет его ужасом; как и Барон, он понимает: сокровища, накопленные им,— мастерство, знание, убежденность в своей исключительности — не сделали его счастливее и свободнее. Жизнь и подвиг пошли прахом.

Но как ни страшна трагедия Сальери, страшнее и глубже трагедия Моцарта. Вопреки убеждению аристократа и формалиста Сальери, Моцарт — вовсе не праздный гуляка. «Мне было б жаль расстаться с моей работой» — это наивное, застенчивое признание, сделанное между прочим, открывает нам душу труженика, влюбленного в свой труд. Моцарт *пишет* музыку, может быть, быстрее и «легче», чем Сальери, не только потому, что он гениален и смел, а Сальери зауряден и погряз в традициях, но потому, что Моцарту *есть что писать*. Вся его жизнь — от «праздных гуляний» и игры с сыном до святых часов сосредоточения за роялем и нотным листом — единый творческий процесс. Моцарт черпает музыку из жизни, в которой он — свой, а Сальери — чужой. Потому-то так радостно и забавно Моцарту слышать свою музыку на улице, ставшею достоянием даже нищего. Сама жизнь, которую он любит, учит его, что *художник должен творить добро*. И потому если Сальери умен, то Моцарт истинно мудр, и в его репликах о гении и злодействе, о «низкой жизни» больше мудрости, чем во всех философствованиях Сальери. «Низкая жизнь», которую Сальери презирает, — почва, которая питает искусство, и счастье таких, как Моцарт, что именно им она даровала право быть «счастливыми», которых мало. Но если бы все занялись искусством и перестали заботиться о нуждах «низкой жизни», «тогда б не мог и мир существовать»; это, может быть, и обидно и горько, но это пока так... А мир, жизнь, люди — самое дорогое для Моцарта.

Моцарт, в конце жизни полунищий, обремененный заботами о семье, когда-то «вундеркинд», вознесенный обществом, любящим сенсации, а теперь зрелый мастер, отвергнутый и, в сущности, презираемый этим самым обществом, напоминает Пушкина в последние годы жизни. Человек высокого и тонкого интеллекта, он подвергается непрестанному материальному и моральному давлению со стороны общества, которое безуспешно пытается сделать из него своего раба, лишить его творческой свободы. Все

в этом обществе, включая Сальери, пытаются учить гения, каким должно быть искусство. Это настоящая трагедия, но Моцарт мужественно переносит ее только потому, что его взгляд на мир светел и человечен.

Но неотступно преследует его Черный Человек с его пророческим заказом. Что это? Мистика? Случайное совпадение?

Нет, не совпадение. Именно в это тяжелое для Моцарта время именитому шутнику пришла низкая мысль поэксплуатировать композитора, нанять его за деньги. В Черном Человеке воплотилась та безликая сила, которая душит Моцарта, душила Пушкина в этом обществе, где художник — подручный наемник, раб и шут, в этом обществе, которое ненавидит все новое, не терпит гениев, потому что они на сотню голов выше его, потому что они не продаются. Сальери — плоть от плоти этого самодовольного, высокомерного, косного общества. Оно убивает Моцарта его рукой.

Пушкин одержал великую победу уже одним тем, что художественно *выразил* эстетическую программу реализма, основные положения которой двадцать с лишним лет спустя сформулировал Чернышевский: прекрасное есть жизнь; действительность выше искусства. Пушкину удалось совершить чудо: в образе Сальери он облек в плоть *теорию, догму*, социальный и эстетический предрасудок, в образе Моцарта — саму жизнь, само искусство. То, что ему ненавистно в искусстве и жизни, он сокрушает, доведя это до мыслимой крайности, смело превратив бесчеловечную теорию в бесчеловечное деяние. А казалось бы, что общего между возвышенным жрецом чистого искусства и убийцей?

В «Моцарте и Сальери» — разрешение великих эстетических вопросов об отношениях действительности и искусства, художника и жизни, мастерства и формализма; на этом фундаменте и поныне стоит наше искусство.

Так же как из социальной (скажем условно) темы «Скупого рыцаря» исходит эстетическая в основе своей тема «Моцарта и Сальери», так «Моцартом и Сальери» рождается тема этическая в «Каменном госте».

Здесь опять перелом, стык эпох. В «каменной» Испании, где кавалеры, будущие инквизиторы, духовные близнецы Барона, проповедуют мертвящую, извращенную, ханжески-аскетическую философию («Ты молода... и будешь молода еще лет пять иль шесть» — монолог Карлоса), где жены плачут на могилах нелюбимых мужей, бессознательно фарисействуя, — в этом мире появляется искрометный человек Ренессанса, волокита и забияка, безбожник и дуэлянт, поэт и воин, не признающий над собой никаких законов, кроме своей собственной буйной природы, захлеб пьющий жизнь, не задумываясь, чем она кончится. На его совести действительно «много зла», ибо, не ценя свою жизнь, он ни в грош не ставит и чужую; заботясь лишь о своей свободе и чести, нарушает чужую свободу и оскорбляет чужую честь. Но он обаятелен, пылок и не-

посредствен, как дитя («Я счастлив, как ребенок!»), умен и красноречив, не верит ни в сон, ни в чох, но лишь в свою счастливую звезду. Его занятие — любовь, его бог — свобода.

Существовало, да и теперь еще существует мнение об особой «извращенности» Дон Гуана, декадентском его пристрастии ко всему темному, «кладбищенскому», противоестественному: полуживая Инеза с ее «помертвелыми» губами; любовные ласки в двух шагах от трупа Карлоса; свидания на кладбище, приглашение Статуи Командора на свидание с Анной и т. п. Более того, эта черта распространяется иногда... на самого Пушкина, якобы тяготившего к мертвечине и болезненности, например, в стихах из «Осени» о «чахоточной девае», которая «нам порою нравится».

Мнение о такой «извращенности» само представляется невероятно извращенным. Пушкин совершил великое: он сумел представить жизнь как огромный, диалектически противоречивый и в то же время единый процесс. В его лирике, в «Евгении Онегине» и более всего в «Маленьких трагедиях» жизнь на каждом шагу сталкивается и соседствует со смертью; они борются и взаимодействуют. У Пушкина смерть часто подает свой голос; но все дело в том, что «глагол времен, металла звон», «страшный глас» которого «смущал» Державина, Пушкина не смущает, потому что «у гробового входа младая будет жизнь играть...»: жизнь и смерть неразделимы, одно не существует без другого. Этот вечный закон вечной материи Пушкин познал и выразил. В частых соседствах жизни и смерти, светлого и мрачного, здорового и болезненного, в противоречивых чувствах Барона («приятно и страшно вместе»), Сальери («и больно, и приятно»), Дон Гуана — во всем этом есть ликование гения, постигнувшего безмерную сложность бытия, осознавшего мощь своего разума и спешащего еще и еще раз насладиться ею.

Мудрая мысль Пушкина течет естественно, и надо за ней доверчиво следовать. В Дон Гуане, произносящем свой блистательный монолог на кладбище у ног Анны, говорит не только «донжуанизм» оболстителя, но и азарт ниспровергателя законов и условностей. Пушкин, на каждом шагу смело ставя жизнь рядом со смертью, делает то же самое: ниспровергает условность, метафизику и утверждает диалектику — и находит в этом такое же наслаждение, как Дон Гуан, осмелившийся в средневековой Испании объясняться вдове в любви над гробом ее мужа. И, зная, что статуя придет, Дон Гуан все же идет на свидание — не только потому, что он по натуре игрок, но и потому, что он — рыцарь любви. Может быть, придя на свидание, он говорит те или почти те слова, которые говорил другим женщинам, но это — до поры... Наступит момент, и Дона Анна спросит:

Вы узами не связаны святыми
Ни с кем — не правда ль? Полюбив меня,
Вы предо мной и перед Небом правы?

И пораженный Дон Гуан, человек, обремененный многими грехами, вдруг увидит перед собою чистейшего ребенка, для которого самое страшное преступление — полюбить, будучи женатым! В его «Пред вами! Боже!» — в этой реплике, которая легко может оказаться пустой, начисто лишенной конкретного смысла, заключен момент острейшей внутренней борьбы. Перед лицом наивного, чистого существа, так беззаветно поверившего ему и так отважно нарушившего святыне; казалось бы, заповеди, Гуан впервые терзается и мучительно соображает: горе или счастье принес он Анне, убив ее мужа? Подвиг Анны тем более значителен, что она не по легкомыслию или бесчестию нарушает догму (ведь узы церковного брака остаются для нее «святыми»), но поступает так потому, что иначе не может, потому что так велит ее свободная душа. Вопрос: прав он перед Анной или нет — тревожит Дон Гуана потому, что, поражаясь детской ее наивности, он не может не восхититься силой ее духа, не может не уважать ее как равную себе.

Перелом происходит постепенно; в дальнейшем поведении Гуана есть еще элементы игры, азарта, но они приобретают новое качество: проверить силу, крепость этой натуры. Отвоевать ее окончательно. Идет к развязке дело... Он играет ва-банк, он рискует, это ему не раз приходилось делать, но никогда еще риск не был так необходим. Он открывает карты и называет себя; но этого ему мало, и он наносит последний удар:

Я убил
Супруга твоего; и не жалею
О том — и нет раскаянья во мне.

И жадно следит. Слабая женщина, Дона Анна не выдерживает потрясения. И вот его слова: «Небо! Что с нею?» И только потом: «Что с тобою, Дона Анна?» Он растерян перед нахлынувшим на него чувством: «Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диего, твой раб у ног твоих». Мало ли женщин падало при нем в обморок?

И когда появляется Статуя Командора, первым возгласом потрясенного, забывшего (и недаром!) о своем дерзком приглашении Дон Гуана будет: «О боже! Дона Анна!» На что Статуя скажет: «Брось ее...» Ибо первое побуждение Дон Гуана — заслонить, защитить обретенную любовь.

И умирает он как рыцарь — с именем любимой на устах. Он умирает на вершине жизни — первый раз сделав доброе дело, освободив две человеческие души: Доны Анны — от оков фарисейства, свою — от закона «донжуанизма».

Мысль, вложенная Пушкиным в явление Командора и смерть Дон Гуана, по-видимому, сейчас ясна; верное ее толкование было намечено еще Белинским. Дон Гуан терпит возмездие не просто за «свращение» вдовы. Командор — «Черный Человек» Дон Гуана, воплощение каменного мира, на права и святыни которого посягнул этот безумец. И хотя высокая любовь самим рождением

своим торжествует победу над этим миром, Дон Гуан терпит и другое возмездие, по большому человеческому счету справедливое. Это наказание за аморализм, за сверхчеловеческое «все можно». К своему светлому зениту Дон Гуан шел порочным путем, посвятив себя лишь любви, на каждом шагу нарушая не столько божеские, сколько человеческие законы, подчиняя все своему «я хочу». Цепь завершилась приглашением Командора. Это было глумлением, унижением человеческой личности, которого простить нельзя.

Итак, через четыре года после возникновения списка десяти тем для драматических этюдов три из них обрели жизнь.

«Маленькие трагедии» были написаны в период с 23 октября по 4 ноября — написаны единым духом, в озарении одной идеи. Из десяти намеченных тем Пушкин выбрал три, наиболее отвечающие этой идее.

Сущность человека определяется тем, чего он в конечном счете *хочет* и что делает для осуществления своего желания. Поэтому основой для художника становятся *страсти человеческие*. Пушкин отобрал из них три основные, три определяющие, три «субстанции» человеческого духа: *свободу, творчество, любовь*.

Пушкин-философ изучал страсти человеческие как «хотения» социальные. Концепция жизни строится им на социальной основе, и поэтому каждая из «Маленьких трагедий» — не абстрактное философское построение, а выражение социально-исторических, эстетических, этических, общефилософских взглядов Пушкина.

Можно условно сказать, что в «Скупом рыцаре» заключена идея социальная, как в «Моцарте и Сальери» — эстетическая, а в «Каменном госте» — этическая. Но так же, как в жизни невозможно разделить социальное, этическое и эстетическое, так нельзя отделить одну от другой «Маленькие трагедии»; они составляют *одно* произведение, которое, естественно, нельзя понять, разорвав его на части. Все части тетралогии, каждая из которых выражает взгляд поэта на определенную сторону бытия, нерушимо скреплены одной общей идеей. Это *идея свободы*.

Со стремления к богатству, являющемуся, по его мнению, залогом свободы, началась трагедия Барона. К независимости — через богатство — стремится Альбер. Лишенный творческой свободы, страдает и гибнет Моцарт. Неограниченной свободы для себя, избранника музыки, добивается Сальери. Утверждение абсолютной свободы своей личности есть вся жизнь Дон Гуана; высшую нравственную свободу он обретает, полюбив Дону Анну и отказавшись тем самым от своего аморализма, который для него, вечного отрицателя всяческих законов, стал своеобразным законом. Дона Анна, полюбив его, рвет оковы лжи и фарисейства.

Создавая философское произведение о жизни, Пушкин нашел всеохватывающий, универсальный принцип. Ибо что такое история человечества, история его духовной жизни, как не вечная борьба за свободу — свободу от страха перед природой, от угнетения, от

заблуждений и предрассудков? В сущности, всякая борьба — это борьба за свободу, всякая победа — освобождение.

Так вопрос «Что есть истина?» в «Маленьких трагедиях» получает разрешение. Истина — в свободе. Герои «Маленьких трагедий» чувствуют это и всю жизнь стремятся к этой далекой звезде, и порою им кажется, что вот-вот — и они дотронутся до нее рукой, что она уже опалила им лицо своим сиянием...

Но именно в эти моменты, в «звездные часы», настигает их гибель или духовный крах. Устроив пир при свечах, Барон переживает момент великого духовного торжества, но тут-то и приходит к нему мысль о смерти, и недаром: еще несколько часов — и он прохрипит свои последние слова, цепенеющей рукой хватаясь за пояс, на котором он носит свою свободу...

Сальери стал «гением одной ночи»: высшим творческим актом был для него акт правосудия над узурпатором искусства, акт преодоления любви во имя долга, во имя искусства; но гибель его предрешена, она, как болезнь, живет в нем самом, он обречен чужой собственностью индивидуализма, и духовный пир его обрывается в самом зените, когда Сальери только-только уверился в благородной жертвенности своего поступка, в сверхчеловеческом величии своей личности. Подобно Барону, он понимает, что жизнь прожита напрасно, и соломинка: «А Бонаротти?», за которую он хватается, как Барон за ключи, не спасает его, ибо это такой же миф, как сказка о могуществе Барона.

И солнечный, отважный, обаятельный Дон Гуан, который всю жизнь ходит между любовью и смертью, тоже обречен своей роковой порочностью, пренебрежением ко всем личностям, кроме своей. И гибнет он тоже в высший момент своей жизни, на пире высокой любви, переродившийся и обновленный.

И все они увлекают за собою в пропасть, как Дон Гуан Анну, людей, с которыми связала их судьба: Барон коверкает молодую душу Альбера, Сальери убивает Моцарта.

В этой гибели на вершине торжества, в этом возмездии в час победы, в этом суде над победителем есть поистине античная трагедийность и глубочайший философский смысл.

Видимая победа («освобождение») не есть еще истинная победа и свобода. Важно, как добыта эта победа. Если деяние творится не в согласии с жизнью и ее законами, оно по существу своему преступно, и возмездие назревает в нем самом. Жизнь творит над преступником свой мудрый суд за то, что преступник не смотрит ей прямо в лицо, не понимает ее законов и пытается утвердить над ней свои собственные. То, что он считает своей победой, на деле лишь означает, что в своем волюнтаризме, в своем стремлении руководствоваться только своими законами, он дошел до апогея, до мыслимого предела. Так во время «пира при свечах», в момент торжества, вместе с мыслью о смерти к Барону приходит мысль о сыне, наследнике, а за нею ползет и другая — мысль

о том, что необходимо убрать его с пути. И у Герцога Барон решается на низкую подлость, обвинив отсутствующего сына в покушении на отцеубийство и ограбление. Так Сальери совершает тяжчайшее преступление, лишая гения жизни. Так Дон Гуан, считая, что ему все дозволено, глумится над прахом умершего — и тем оскорбляет, сам того не желая, Дону Анну.

Вот в такие моменты и происходят, наконец, решающие столкновения, грандиозные конфликты между всей практикой героя, всей его философией и — жизнью, которая жестоко мстит ему, ниспровергая выдуманные им «законы» и водружая свои. Под давлением этих *естественных* законов герой вынужден *изменять себе*, отступать от своего кодекса, своей догмы. Устами сына жизнь говорит Барону правду о нем самом, и Барон, всю жизнь попиравший человечность, гибнет от потрясения, вызванного высокочеловеческим движением души — проснувшимся в нем чувством чести. Сальери, считавший атрибутом гения жречество и отрешенность, терпит крах, сраженный простыми словами Моцарта о гении и злодействе. Само преступление — убийство автора только что прозвучавшего Реквиема — заставляет Сальери изменить себе, усомниться в своей правоте и, значит, гениальности, что для него равносильно смерти. Дон Гуан изменяет себе, полюбив Дону Анну, оскорбленную им. Он, которому смерть была всегда безразлична, который всегда играл с ней, встречает ее в самый сладкий момент своей жизни, когда она ему в высшей степени *небезразлична*, и умирает не в честном бою, а смертью нелепой, бессмысленной, унижительной, хоть он и встречает ее мужественно.

Все герои эти — незаурядные личности, незаурядные огромностью своих «хотений», целеустремленностью, страстностью натур. Но как бы ни были могучи эти люди, они не могут стать в полной мере свободными, а значит, счастливыми, ибо *над всеми ими властен закон, выраженный Моцартом: гений и злодейство — две вещи несовместные*. Злодеяние — акт индивидуалистической, античеловеческой «свободы»; такая «свобода» враждебна гению, который есть самое высокое проявление добра, а без добра нет свободы.

Не случайно это говорит именно Моцарт. Пушкин взирает на жизнь с разных сторон, поворачивает ее разными гранями: на одной из них личность предстает величественной и мощной, на другой — ничтожной и слабой; Статуя Командора есть одновременно и воплощение тупой и косной силы, и орудие справедливой кары; жизнь соседствует со смертью; торжество героя обращается в его гибель. Пушкин взглянул на жизнь *широко и объективно* и показал, что неспособность *именно так* смотреть на нее, понять ее многообразие и закономерности, стремление создавать свои собственные законы — все это «ложная мудрость», ведущая к краху. Моцарт — самый светлый образ «Маленьких трагедий», какой «гранью» ни повернешь его. Ибо ему не чуждо ничто Человеческое, именно он живет полной жизнью, ничего не нарушая, не выдумыв-

вая догм, не поклоняясь идолам, вслушиваясь и вглядываясь в самое жизнь. Он *разносторонен*, и поэтому у него самый светлый ум, и «ложная мудрость мерцает и тлеет» перед ним. Погибнув физически, он остается истинным победителем, остается сильнее, чем Барон, Сальери и Дон Гуан. Слабость их в сравнении с Моцартом — в их тенденциозной узости, в том, что, желая неограниченной свободы, они свою личность подчинили всецело одному эгоистическому «хотению» и этим отрезали путь к гармонии, нарушили законы жизни. В «Маленьких трагедиях» — тоска по такой гармонии, и стремление к ней — в образе Моцарта. Дисгармоничность героев, окружающих Моцарта, — это дисгармоничность Алеко, который «для себя лишь хочет воли». Стремляясь завоевать *свободу для себя* всеми доступными средствами, считая, что все они хороши, герои выбирают такой путь, который противоречит самому понятию свободы и *неизбежно* ведет к преступлению. Наиболее чудовищным из этих преступлений выглядит то, которое совершил Сальери. Образ этот, как и вся тетралогия, говорит о том, что Пушкин, быть может интуитивно, многое понимал и многое предвидел, что философия «Маленьких трагедий» — это не отвлеченное философствование, но *предостережение*. Преклонение перед собственной абстрактной догмой, культ своего «я», вера в свою избранность, в свое несомненное право на злодеяние «во имя идеи»; изуверство, попарение живого человеческого чувства, убежденность в том, что «все дозволено», — вот что такое Сальери. Еще не существовало слова «сверхчеловек», еще не родился Ницше и не были сформулированы положения его жалкой философии, когда Пушкин вынес ей свой приговор как мировоззрению идеалистическому, немощному и обреченному в зародыше. Противопоставление «печного горшка» и «бельведерского кумира» было не только поэтическим образом, но таило в себе глубочайший социальный смысл. Мудрым чутьем диалектика Пушкин проник в законы развития общества и понял, что всяческий «бонапартизм», идеология «исключительности» и крайнего индивидуализма, возникает неизбежно на основе *буржуазно-мещанской*. Надменный и аристократичный Сальери при ближайшем рассмотрении оказывается ограниченным мещанином. Этот «возвышенный», «витающий в облаках», отрешенный от «прозы жизни» жрец искусства — прямой наследник рыцаря-буржуа, трясущегося над кровавыми, но от этого не перестающими быть весьма прозаичными, сундуками с золотом. И если Моцарт пренебрегает «презренной пользой», то «сверхчеловек» Сальери проявляет неожиданный, казалось бы, практицизм, обосновывая необходимость убийства *творца духовных сокровищ* именно соображениями пользы; отсюда недалеко и до «долга», и до «права».

Но какое отношение имеет к философии «печного горшка», к буржуазно-мещанскому мировоззрению Дон Гуан? Непосредственное; ибо взгляды Дон Гуана, следуя которым он стремится взять от жизни все, не давая ей ничего, суть в конечном счете

проявление *практицизма*, который и толкает его к принципу «все можно». Личность, принадлежащая эпохе Возрождения, несет в себе не только светлые, но и мрачные ее черты. Человеческая личность, «возрождавшаяся» в ту эпоху, возрождалась в новом качестве — как личность буржуазная. Культ этой личности и ее разума выродился впоследствии в буржуазный рационализм и индивидуализм.

Сама жизнь раскрыла перед Пушкиным свои глубины и указала ему на врага, с которым должен бороться освобождающийся человек. Этот враг еще только набирает силы, у него все впереди. Капитализм и буржуазия с ее печным горшком, который ей, безусловно, дороже всех «бельведерских кумиров», стремительно идут вперед, выполняя свою неизбежную и необходимую историческую миссию; но пройдет всего сто лет, настанет период агонии — и тогда воинствующее мещанство исторгнет из своих недр страшное свое детище — фашизм, в котором самое ужасное выражение найдет «сверхчеловеческий» индивидуализм. И люди смогут узнать в фашистских бестиях, в фашистской догме, во имя которой попирается человечность, в фашистской философии исключительности, в уворованном у Канта «категорическом императиве», превращенном в проповедь беспринципности, — те черты, на которые указал поэт в своей тетралогии.

Борьбе с этим началом, борьбе, далеко еще не закончившейся, — борьбе за истинную свободу, — и посвящены «Маленькие трагедии». Эта симфония рисует беспримерную в истории литературы, не шекспировского, не дантовского — пушкинского масштаба картину *пути Человека к свободе*.

Как в первой части классической четырехчастной симфонии, в «Скупом рыцаре» заложен фундамент, звучит основная тема, которая в дальнейшем будет подвергнута разработке; здесь положено главное — *социальное* — начало всех конфликтов. От Барона тянется нить, соединяющая его с другими героями. Он — а не «аптекарь бедный» (слова Жида) — вырабатывает тот яд, который восемнадцать лет носит Сальери, которым отравлен Дон Гуан.

Два противоположных, но самой своей противоположностью и борьбой *соединенных* начала выступают в Бароне и Моцарте; борьба между ними составляет содержание тетралогии — так же, как борьба противоречий составляет содержание жизни. Противостоящая Барону линия «бельведерского кумира» в «Скупом» была намечена, но герою, воплощающему ее, *здесь нет места*: сама тема трагедии — тема свободы через богатство, пресловутого «печного горшка» *исключает всякую возможность* появления чего-либо светлого. Личность, несущая в себе основное человеческое начало — творческое, — появляется только во второй трагедии — трагедии *творчества*, где даже потомок Барона — Сальери — не может не носить печати большего (пусть даже внешнего) благородства.

В области искусства Сальери воплощает начало Барона; именно поэтому он не является подлинным творцом («гением»,

сказал бы Моцарт) и профанирует искусство, опошляет его; но его *уже объединяет* с Моцартом та любовь к музыке, которая олицетворяет его тягу к высокому. В Дон Гуане — этом творце любви, «импровизаторе любовной песни» — *качества Барона и Моцарта сочетаются* и вступают в непосредственную схватку. Это постепенное сближение двух противоположных линий наряду с непрерывающейся их борьбой и *отдалением* друг от друга, эта неразрывная связь и борьба между началами Жизни и Смерти — все это и есть диалектика Пушкина.

Так Пушкин приходит к «Пиру во время чумы». Так взаимодействие и борьба двух начал — Барона и Моцарта — через Сальери и Дон Гуана приводит к Вальсингаму, в котором соединились и внутренняя мощь и гордое одиночество Барона, и напряженное раздумье Сальери, ищущего справедливости и истины, и отвага Дон Гуана, и творческий гений Моцарта, в час смертельной опасности диктующий Председателю бессмертные строфы гимна Чуме.

Неожиданно появившаяся, *не намеченная в списке* (до 30-го года не было никаких упоминаний о ней) трагедия «Пир во время чумы» оказалась для Пушкина более нужной, чем «Ромул и Рем», «Павел I» и все остальные, вместе взятые. Ибо она стала финалом симфонии. «Пир во время чумы» — решающий этап на пути Человека к свободе. От мрачной бездны — подвала с золотом — к снежным вершинам человеческого духа — таков этот путь борьбы, путь, на котором победы оборачиваются трагедиями, а поражения заключают в себе победу и прокладывают дорогу дальше. Ибо, как сказал вслед за Гёте Энгельс, «все, что возникает, заслуживает гибели».

И если Моцарт — жертва, а Дон Гуан — отважный рыцарь, то в «Пире» во весь рост встает человек, стремящийся к высшей духовной свободе, — безоружный человек, бросающий свой вызов в лицо слепой, стихийной силе, самой смерти. Здесь к триптиху «свобода — творчество — любовь» присоединяется огромное обобщающее полотно: Жизнь и Смерть.

Тетралогия была начата под знаком восстания и поражения декабристов: из размышлений о путях развития истории родился «Скупой рыцарь». Не случайно последняя трагедия, этот апофеоз тетралогии о борьбе за свободу, тесно связана с самым значительным явлением времени — событиями на Сенатской площади.

В этом, казалось бы, отвлеченном философском произведении — и одиночество поэта, запертого в кольце не только холерных карантинных, но и карантинных непонимания и одиночества, потерявшего после декабря лучших друзей (не зря, вчитываясь в стихотворение «Чем чаще празднует Лицей...», мы в деталях узнаем обстановку пира во время чумы); и трагическое бессилие и героизм Человека, гордо противостоящего, несмотря на «ничтожность средств», страшной «силе вещей» (записка «О народном воспитании»), и те поиски нашупывание гармонии, которые, как верно заметил один совет-

ский поэт, в конечном счете привели друзей Пушкина на Сенатскую площадь.

В «Пире во время чумы» то отвратительное начало, которое окружило себя ореолом в образе Барона, которое обнаружило свою античеловеческую и нетворческую сущность в Сальери, свое ханжество и свою лживость — в Дон Карлосе, — это начало низведено до мещански-бабьего в образе Луизы; именно о ней сказаны мудрые слова: «Нежного слабей жестокий». Здесь действует только высокое, и даже индивидуализм Вальсингама предстает здесь как героизм гордого человека, презирающего смерть. Здесь побеждает окончательно «бельведерский кумир», здесь он торжествует. Равно прекрасны и огненный гимн Председателя, и песня Мери, в которой звучит такая же героическая и в то же время моцартовски-человечная нота: самоотверженная любовь страшится смерти только для любимого. Песня Мери и гимн Вальсингама тяготеют друг к другу, ибо их слияние и даст ту гармонию, через которую только и достижима свобода духа.

И вот появляется Священник, и происходит последний в «Маленьких трагедиях» поединок — поединок между слепой верой и мятежным разумом. Священник — не мракобес, он творит действительно святое дело, находясь рядом со страдающими людьми и облегчая их участь. И этим он силен. И Вальсингам, сильный, со своей стороны, тем, что он, как Наполеон в стихотворении «Герой»,

...хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость,—

понимает, что это — далеко не все, что должен *делать* Герой, обязанный быть прежде всего Человеком, бороться вместе с людьми и *за людей*. И он смущен призраком жены — своей «Дженни», столь человеческий образ которой только что возник в песне Мери. Но идти за Священником он все же не может — не может стонать, и плакать, и молиться вместе с теми, кто страдает и покорно подчиняется каре божьей. И потому так тверды его последние слова, которые заставляют Священника оставить его в покое и уйти. Вера Священника, его мировоззрение противны гордому существу Вальсингама, который скорее прислушается к высокому откровению Мери, чем к проповеди Священника. Не она вселит гармонию в душу Председателя, не она заставит его действовать.

Герой «Пира во время чумы» — единственный из героев «Маленьких трагедий», кто *не гибнет* и не терпит краха на сцене. Он находится на высочайшей из вершин, возможных в мире «Маленьких трагедий». Ему остается один шаг к гармонии между собою и людьми и тем самым — к свободе. Но куда сделать этот шаг, какая «новая вера» приведет к этому?

«Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость», — гласит ремарка.

Герой последней трагедии остается жив. *Он задумывается.*

Таково, в самых общих чертах, грандиозное здание «Маленьких трагедий». Они неисчерпаемы, как искусство, как истина; здесь каждая мысль — великая мысль. Пушкину непостижимым, казалось бы, образом удалось воссоздать самую жизнь, в гениальной художественной форме создать философскую *концепцию жизни* как явления глубоко противоречивого и в то же время развивающегося по непреложным законам. «Маленькие трагедии» — это торжество диалектики; они являют пример произведения революционного, созданного для будущего, устремленного в будущее; в прошлом им тесно, они полны поразительных прозрений. Именно поэтому они так долго оставались непонятыми или недопонятыми.

Тот образ Человека, который создается постепенно и сверкает прекрасными и разнообразными гранями в Моцарте, Дон Гуане, Вальсингаме, есть *образ Пушкина* — нежного, солнечного, отважного и мудрого, свободолюбивого и человеческого, — Пушкина, который шестью годами позже подвел итог «Маленьких трагедий», а вместе с тем и своей жизни в бессмертных словах:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Он беспощадно уничтожил тех, кто «для себя лишь хочет воли», кто нарушает святые законы жизни и человечности, показал, как глупо, как безумно стремление остановить жизнь, повернуть ее вспять. Но есть и другие «безумцы» — это и Моцарт, и Дон Гуан, и Вальсингам; так называют их Сальери, Священник и все те, кому непонятно, что такое настоящая свобода. Они — «безумцы», потому что отваживаются нарушить другие законы — законы духовного рабства, косности, лжи, законы «печного горшка». «Маленькие трагедии» — гимн этим «безумцам».

Автор Гимна Чуме боролся за бессмертие в самой смерти. Автор «Маленьких трагедий», создавший в них образ человека, устремленного в будущее, — *свой образ*, — завоевал это бессмертие. И именно о нем сказаны те слова, которые вряд ли могли быть сказаны о каком-нибудь другом художнике, — мудрые слова Голая: «...это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет».

«Маленькие трагедии» долго ждали своего времени. Мы не заметили, как оно пришло.

Вопросы ЛИТЕРАТУРЫ

ОРГАН
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР
И ИНСТИТУТА
МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

6-й год издания

Ежемесячный журнал

СОДЕРЖАНИЕ

НА ТЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ

- И. АНИСИМОВ. Новые задачи литературоведения 3
К. ЗЕЛИНСКИЙ. Литература и человек будущего 21

Жизнь литературной критики

- Первое заседание Совета 50

ДНЕВНИК ЛИТЕРАТОРА

- Е. ЖУРБИНА. В народных университетах культуры 60

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- Е. СТАРИНКЕВИЧ. Проблемы трагедии и современность 70

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- Д. БЛАГОЙ. Диалектика литературной преемственности 94
В. НЕПОМНЯЩИЙ. Симфония жизни . . . 113
И. СМИРНОВ-СОКОЛЬСКИЙ. Книга о книгах Пушкина 132

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Новое в искусстве социалистических стран

- М. НОВИКОВ. Необозримые горизонты — 139. Л. МЕШТЕРХАЗИ. Идеиное вооруженные искусства — 143. Л. СТОЯНОВ. Самая прогрессивная литература — 146. Д. ДИМОВ. Гуманистический пафос — 149. С. ЗЬЕУ. Центральная проблема — 153.

- М. МЕНДЕЛЬСОН. Поэзия Гражданской войны в США 155

(См. н/о.).

2

ФЕВРАЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА

1962