

ЗАМѢТКИ

о

„ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СЦЕНАХЪ“

ПУШКИНА.



Сцена изъ Фауста.—Скупой рыцарь.—Моцартъ и Сальери. — Каменный гость. — Пиръ во время чумы.

С. Ч ова.



МОСКВА.

Типо-литографія И. Е. Ермакова, Цѣтницкая ул., соб. д.

1898.

Дозволено цензурою. Москва, 4 октября 1897 года.

I.

Нѣчто въ родѣ предисловія.

Полагая, что всѣ вообще произведенія Пушкина для вздумавшаго пополнить своими собственными замѣтками то, что было высказано предшествовавшими изслѣдователями отъ высокодаровитыхъ мыслителей, живымъ духомъ своимъ отелѣавшихся на творенія поэта до трудолюбивыхъ изслѣдователей, знатковъ или просто почитателей его, — съ удобствомъ могутъ быть подраздѣлены на лирику, эпосъ и драму, мы, въ качествѣ скромнаго послѣдователя великихъ представителей отзывчиваго духа начинаемъ свой путь съ замѣтокъ о «Драматическихъ сценахъ» по соображеніямъ, ничего общаго съ эстетическими не имѣющимъ....

Опереженіе этими замѣтками замѣтокъ о лирикѣ Пушкина имѣло своимъ послѣдствіемъ то, что многое въ нихъ осталось не выясненнымъ и не развитымъ, такъ какъ мы считали болѣе тщательное развитіе и выясненіе этого «многаго» болѣе умѣстнымъ въ замѣткахъ о лирикѣ поэта....

Что касается побужденій, которыя могли насъ вызвать на печатаніе этихъ замѣтокъ, то существеннѣйшимъ изъ нихъ было предположеніе, что въ предлагаемомъ нами, при всей вялости, тяжеловатости, шероховатости, невыдержанности и растянутости внѣшней формы, есть нѣчто дополняющее, уясняющее или поправляющее то, что было сказано объ этихъ драматическихъ сценахъ Бѣлинскимъ и (вообще о Пушкинѣ) Григорьевымъ; и что поэтому и нашъ слабый и необработанный голосъ будетъ не вполнѣ лишнимъ въ хорѣ тѣхъ сознательныхъ почитателей поэта, которые еще способны относиться къ нему не какъ къ отжившему свое время историческому явленію, не какъ къ мертвому продукту извѣстныхъ условій и среды, но какъ къ вѣчно живому и величайшему выразителю духа давней его народности и какъ къ сообщителю вѣчно живыхъ тайнъ и истинъ жизни...

Быть можетъ, мы ошибаемся въ этомъ предположеніи нѣкоторой полезности нашихъ замѣтокъ въ пониманіи Пушкина и нѣкоторой умѣстности нашего голоса въ этомъ воображаемомъ хорѣ сознательныхъ почитателей поэта, — но и самая жестокая кара за этотъ излишекъ самоуваженія не въ состояніи будетъ подавить въ насъ надежду пополнить въ болѣе или менѣе отдаленномъ будущемъ эти короткія замѣтки о драматическихъ сценахъ болѣе об-

емистыми замѣтками о лирическихъ (къ которымъ мы относимъ «Русалку») и эпическихъ (къ которымъ мы относимъ «Бориса Годунова» и «Сцены изъ рыцарскихъ временъ») произведеніяхъ поэта....

II.

Общія замѣчанія.

Какъ авторъ своихъ, созданныхъ почти одновременно и единымъ духомъ, драматическихъ сценъ (только «Сцена изъ Фауста» выдѣляется изъ нихъ по году, а лирическая «Русалка» также и по цѣли созданія)—Пушкинъ напоминаетъ намъ полководца, который бы при постепенномъ завоеваніи четырехъ городовъ известной страны, ограничивался бы взятіемъ главныхъ башенъ надъ ними господствующихъ, и который бы по взятіи каждой изъ нихъ, оставивъ въ ней известную часть своей стройной рати, выводилъ бы остальную часть для побѣдоносной осады по той-же системѣ главной башни другого города и для водруженія на ней своего національнаго знамени....

Сами четыре драматическія сцены (мы исключаемъ пока «Сцену изъ Фауста» какъ значительно менѣе совершенную въ художественномъ отношеніи) кажутся намъ подобными отрывкамъ какихъ-то чудныхъ гигантскихъ зданій, по цѣлостности, художественной законченности и значенію своему напоминающимъ тѣ удивительнолегкіе и воздушныя, при всей ихъ грандіозной массивности, купола храмовъ, въ мраморѣ и гранитѣ которыхъ таинственно застыла одна главная, общая мысль, органически присущая племени или эпохѣ, давшимъ великаго художника-строителя...

Подобнаго рода характерной общенародной мыслью, проникающей отъ начала до конца эти драматическія сцены и содѣйствующей творческому ясновидѣнію поэта въ сокровенныхъ тайникахъ своевольнаго человѣческаго сердца,—является, какъ смерть старая и какъ смерть каждому на практикѣ новая, мысль о гибельности страсти и личной воли, сознательно отдѣленныхъ страстно эгоистическою волею человѣка отъ высшей воли божественной — мысль, какъ кажется, съ особенною силою присущая русской натурѣ и, за рѣдкими исключеніями, сказывающаяся въ русскомъ человѣкѣ даже въ моментъ совершенія имъ поступковъ прямо противоположныхъ этой мысли...

Какъ великій художественный выразитель этой общенародной мысли, Пушкинъ въ этихъ драматическихъ сценахъ изъ западно-европейской жизни показалъ, быть можетъ, всего ярче и полнѣе, что онъ... папомнилъ безсмертныя слова Аполлона Григорьева — «единственный полный очеркъ нашей народной личности, конту-

рами набросанный образ нашей народной сущности, представитель нашего душевного особенного, что остается такимъ послѣ столкновенія съ чужимъ, съ другими мірами», что онъ — «первый нашъ самобытный типъ, мѣрившійся съ европейскими, борившійся съ ними сознаниемъ и вынесшій свою физиологическую, типовую самостоятельность».

Мы думаемъ, что эта борьба («мѣряніе») съ убѣжденно и сознательно «хищными» европейскими типами происходитъ въ этихъ драматическихъ сценахъ въ послѣдній разъ передъ шагомъ поэта въ сторону того мирнаго существованія, которое онъ, быть можетъ въ порывѣ поэтического увлеченія, подвелъ подъ уровень существованія и міровозрѣнія той личности (Бѣлкина), значеніе которой въ исторіи Пушкинскаго творчества съ гениальною пронизательностью открыто и объяснено тѣмъ же Григорьевымъ.

Относясь къ четыремъ драматическимъ сценамъ Пушкина, какъ къ произведеніямъ вполне законченнымъ, мы найдемъ скромный домикъ Бѣлкина живымъ начальнымъ зерномъ, изъ котораго вышли они, подобно тому какъ находитъ изслѣдователь памятниковъ іудейскаго зодчества это зерно въ мысли о палатѣ — скинии, а изслѣдователь памятниковъ мавританскаго зодчества въ мысли о финиковой пальмѣ... Но поэтъ, давъ пышный ростъ этому основному зерну своей творческой мысли въ четырехъ своихъ драматическихъ сценахъ, предпочитаетъ затѣмъ употребить гений свой не на творческое расширеніе скромнаго домика Бѣлкина до конкуренціи съ памятниками западно-европейскаго творчества, а на художественно-типичное умаленіе замѣчательнѣйшихъ явленій и событій жизни для ихъ внесенія и помѣщенія въ этомъ скромномъ и пріосѣненномъ крестомъ домикѣ въ дальнѣйшихъ произведеніяхъ своихъ, написанныхъ въ періодъ времени отъ 31—37 годъ... Но это къ слову!....

Что касается драматическихъ сценъ (предмета нашихъ замѣтокъ), то мы замѣтимъ, что, создавъ ихъ, повидимому, подъ влияніемъ Шекспира, Гёте и Байрона, Пушкинъ является побѣдителемъ въ отношеніи сохраненія отъ вліянія этихъ мировыхъ поэтовъ «типовой» особенности русской натуры; и эта побѣда его сказывается, съ одной стороны — въ отрывочности его созданий; съ другой — въ низведеніи въ нихъ западно-европейскихъ энергичныхъ борцовъ «съ законами существованія» до степени простыхъ гордыхъ людей, отклонившихся отъ законовъ Бога и природы для своеволія своего и отданныхъ за то въ рабство и въ жертву ихъ страсти и больной волѣ...

Типичная побѣда нашего поэта сказалась въ этихъ драматическихъ сценахъ въ томъ, что онъ предпочелъ художественный трудъ описанія ужаснаго состоянія своихъ западно-европейскихъ героевъ для того, что бы въ концѣ этого описанія повторить каждому изъ нихъ знаменитыя слова, сказанныя старымъ цыганомъ Алеко: оставь *меня*, гордый человекъ.» — попытѣтъ прославить ихъ энергію и смѣлость въ ихъ походѣ противъ произвола божествен-

ныхъ заковъ; въ томъ, что онъ предпочелъ назначеніе библейски возвышеннаго описателя душевнаго разлада и душевныхъ мученій подобнаго рода завоевателей, назначенію трубача, звуками торжественнаго марша, наигрываемаго въ златокованную трубу лирики, ободряющаго этихъ своеобразныхъ героевъ въ ихъ безумномъ походѣ...

По изображенію нашего поэта, походъ этотъ западноевропейскіе герои его совершаютъ съ цѣпями на рукахъ и ногахъ, наложенными ихъ основною страстью и принимаемыми ими въ ихъ ослѣпленіи за лучшее и драгоцѣннѣйшее украшеніе свое и за источникъ своей непобѣдимости и силы... Въ этомъ отношеніи къ своимъ цѣпямъ они напоминаютъ и дикарей Колумбовой эпохи, и воиновъ персидской рати, видѣвшихъ въ цѣпяхъ главную помѣху противъ искушенія искать въ бѣгствѣ спасенія въ бою отъ опасности смерти...

Безумный бой этихъ воинствующихъ рабовъ заканчивается по Пушкину во всѣхъ этихъ сценахъ побѣдой совѣсти, какъ благодатно произвольнаго въ своихъ проявленіяхъ божественнаго начала,—и побѣдительница или влечетъ своихъ обезоруженныхъ и плѣненныхъ ею противниковъ въ гробъ на цѣпи ихъ страсти, или оставляетъ ихъ прикованными на ней и ограничивается тѣмъ, что налагаетъ на лица ихъ какъ на свою добычу отмѣтку—тавро то въ видѣ выраженія безсмысленно-деспотическаго гнѣва, безобразнаго лица Фауста, то въ видѣ убійственно-страшнаго вопроса, искажающаго лицо Сальери, то, наконецъ, въ видѣ чудной задумчивости, преображающей лицо Вальсингама — благороднѣйшаго и симпатичнѣйшаго изъ всѣхъ страстотерпцевъ-героевъ этихъ драматическихъ сценъ...

Въ отношеніи трехъ вышеупомянутыхъ нами своихъ западноевропейскихъ великихъ учителей и возбудителей его самостоятельного-творческой мысли, Пушкинъ въ этихъ «сценахъ» напоминаетъ намъ того великаго художника эпохи возрожденія, который въ благодарность за оказанное ему въ одномъ домѣ гостепріимство и за данный ему на ночь пріютъ, начертилъ въ одну ночь цѣлую картину по своему собственному выбору на простынѣ, посланной ему на ночлегъ, и оставилъ ее въ подарокъ гостепріимному хозяину.

Разницу при примѣненіи этого примѣра къ творческой дѣятельности нашего поэта можно усмотрѣть развѣ въ томъ, что Пушкинъ начертилъ нѣсколько поэтическихъ картинъ вмѣсто одной на полотнѣ, принадлежавшемъ тремъ владѣльцамъ, что полотно это, ставъ почвою для сго картинъ, могло быть посвящено только памяти ихъ, и что оно послужило вмѣстѣ съ тѣмъ и саваномъ, въ которомъ нашъ поэтъ погребъ западно-европейскаго сильнаго, гордаго, хищнаго, славо, злато и живото-любиваго человѣка подъ вновь созданными этимъ человѣкомъ алтарями «славы, свободы и гордости»...

Помимо всего прочаго эти драматическія сцены Пушкина замѣчательны первымъ открытіемъ поэтомъ этихъ трехъ алтарей но-

ваго времени и человѣка за служеніемъ около нихъ; онѣ замѣчательны картиннымъ изображеніемъ эпизодовъ и послѣдствій того религіознаго культа новаго времени, который поэтъ опредѣлилъ по имени только черезъ 6 лѣтъ въ своей послѣдней лицейской годовщинѣ...

III.

Сцена изъ Фауста.

Какъ одно изъ первыхъ лирическихъ произведеній поэта («Безвѣріе»), какъ два изъ его первыхъ эпическихъ произведеній («Русланъ и Людмила» и «Братья - разбойники»), такъ общая интродукція къ его драматическимъ сценамъ, — «Сцена изъ Фауста», показала, что творческая мысль его, видѣвшая явленія въ ихъ вѣчно-неизмѣнной сущности, переросла живую, но вмѣстѣ съ тѣмъ слишкомъ гибкую, подвижную и слишкомъ поддававшуюся влиянію временныхъ иллюзій и настроеній мысль лучшаго критика формы его произведеній — мысль Бѣлинскаго...

И если Бѣлинскій могъ видѣть въ свое время въ этой сценѣ только искаженіе или опошленіе при посредствѣ удивительно легкихъ и звучныхъ стиховъ образа Гетевского Фауста, то современный человѣкъ можетъ увидѣть въ ней, хотя и контурами, но съ удивительною прозорливостью и вѣрностью очерченный, быть можетъ испорченною кровью его собственнаго истаявшаго сердца и изнывающей души исторію душевнаго настроенія западно-европейскаго духовнаго завоевателя вплоть до остановки его мысли на дѣлѣ благого разрушенія послѣ попытки разрѣшенія всевозможныхъ вопросовъ; при чемъ, конечно, современному рационалистически настроенному человѣку предоставляется полная возможность перенести Мефистофеля въ глубь больной, усталой и гордой души изнывающего Фауста и внутреннему голосу Фауста же приписать его искусительно - сатанинскія, возбуждительно - мучительныя рѣчи...

Съ этою большею правильностью взгляда на эту сцену современный человѣкъ, конечно, нисколько не посягнетъ на умаленіе значенія Бѣлинскаго, какъ критика Пушкина; онъ только воспользуется пренебрегаемымъ другими правомъ видѣть яснѣе и дальше на плечѣ у великана, а таковымъ плечомъ въ отношеніи пониманія Пушкина и смысла его изображеній для него, помимо плеча самого великаго ратоборца свободной русской мысли и перваго истиннаго, живого критика Пушкина, явятся: число лѣтъ, протекшихъ съ того времени, какъ этотъ великій русскій разумопоклонникъ увидѣлъ только невинную ложь (для того, вѣроятно, чтобы не видѣть оскорбительной клеветы) въ этой «Сценѣ изъ Фауста» —

и факты, случившіеся въ области философіи, литературы и жизни за эти протекшіе годы...

Впрочемъ, Бѣлинскій не сразу высказалъ свой вполнѣ пренебрежительный отзывъ объ этой сценѣ. Когда въ 44-мъ году онъ касался ея, какъ произведенія лирическаго, онъ счумѣлъ въ одномъ краткомъ замѣчаніи: «Превосходная піеса, но паѳосъ ея не совсѣмъ Гетевскій», подойти гораздо ближе къ истинѣ, нежели въ своемъ позднѣйшемъ, болѣе обстоятельномъ разборѣ ея въ 46-мъ году, какъ произведенія драматическаго.

Дѣйствительно, паѳосъ этой сцены у Пушкина, вмѣсто паѳоса восторженнаго разума Гете, — паѳосъ здраваго смысла, поднимающагося однако до дара пророческаго ясновидѣнія того ближайшаго сѣренъаго будущаго, когда Фаусты, слишкомъ далеко упрятавъ отъ самихъ себя чувство непосредственной духовно-творческой вѣры, истощившись сперва въ умственныхъ завоеваніяхъ своихъ, а затѣмъ въ разрушительно благихъ дѣяніяхъ, переродятся въ Фаустиковъ; и, смѣненные въ области знанія Вагнерами большей или меньшей даровитости, — пойдутъ съ мучающимъ ихъ бѣсомъ въ душѣ болѣе или менѣе печально, безумно или мучительно доживать дни свои въ томъ случаѣ, конечно, если у нихъ хватить силы и терпѣнія ждать того момента, когда ихъ поглотитъ «пасть зѣвающаго гроба.»

Молодой поэтъ русскій проявилъ самостоятельность своего гѣнія въ этой сценѣ не только въ томъ, что предпочелъ указаніе язвы, полученной Фаустомъ во время завоевательной дѣятельности его, — поновленію его побѣднаго вѣнца, — но и въ томъ, что, въ противоположность Гѣте, показавшему во 2-й части своего Фауста значеніе вѣры для человѣка въ послѣдній моментъ его жизни, показалъ значеніе вѣры по отсутствію ея въ душѣ человѣка, по пустотѣ и омертвѣлости, производимымъ въ душѣ этимъ отсутствіемъ ея... Образъ перерождающагося въ своихъ, вызванныхъ этимъ отсутствіемъ вѣры, страданіяхъ Фауста, правда, начертанъ русскимъ поэтомъ какъ бы углемъ отъ руки въ слишкомъ рѣзкихъ, общихъ и поверхностныхъ чертахъ, но, тѣмъ не менѣе, по обнаружившемся въ немъ дару поэта выразить неизмѣнный законъ духовнаго существованія человѣка (потребность вѣры и подчиненія Высшему Существу) и кару отъ Бога и природы въ видѣ духовнаго уродства за отклоненіе отъ этого закона, — онъ напоминаетъ намъ въ отношеніи болѣе разработаннаго образа Гѣте, — голову, наскоро начертанную Мивель Анджело на стѣнѣ мастерской отсутствовавшаго во время его прихода Рафаэля; что касается угля, которымъ начертанъ этотъ гениальный набросокъ молодымъ поэтомъ подъ вліяніемъ драмы — поэмы Гѣте, — онъ напоминаетъ намъ тотъ, который поднесъ къ устамъ пророка одинъ изъ ангеловъ въ отерывшемся ему видѣніи....

Обратившись къ разбору тойже сцены въ 46-мъ году, Бѣлинскій находитъ уже, что «Фаустъ Пушкина — не измученный неудовлетворенною жаждою знанія человѣкъ, а какой-то пресытив-

шійся гуляка, которому уже ничего въ горло нейдетъ, un homme blasé» прибавляетъ даже онъ по французски для вѣщей убѣдительности въ томъ, что измѣненіе паюса Гётевской поэмы Пушкинымъ было произведено въ стилѣ паюса произведеній его лицейской поэзіи посвященныхъ востѣванію кубка... Отъ подобнаго отношенія къ Фаусту Пушкина недалеко до выраженія ему въ Писаревскомъ стилѣ порицанія какъ доктору, изучавшему между прочимъ медицину, за его незнакомство съ тѣми мѣрами, какія предписываетъ медицина для противодѣйствія алькогольному отравленію... Впрочемъ, не касаясь вопроса о томъ, какими знаніями обладалъ Фаустъ Пушкина и въ какомъ размѣрѣ достигъ онъ ихъ (вѣдь и Фаусту Гёте какъ всевѣдущему мы должны вѣрить только на слово!), не касаясь вопроса о томъ, какъ долженъ страдать благородный мыслитель въ отличіе отъ пошлаго гуляки, — замѣтимъ, что этотъ странный отзывъ Бѣлинскаго о Фаустѣ Пушкина основанъ на его-же пренебрежительномъ сужденіи о Пушкинскомъ Мефистофелѣ.

Полагая, что знакомство съ 8-мъ томомъ Бѣлинскаго (по старому изданію 59 г.) дѣлаетъ излишнимъ для кого бы то ни было выписки изъ его сужденій о Мефистофелѣ Пушкина, — отмѣтимъ только на основаніи этихъ сужденій, интересно типичныхъ при всей ихъ сбивчивости и при всей слѣпости ихъ выраженія, — пантеистическій оптимизмъ и невинную чистоту души великаго критика, какъ элементы его природы, изъ которыхъ первый могъ заставить его видѣть въ сатанѣ вообще и въ Мефистофелѣ въ частности не ненавистника свѣта и противника Бога, во свѣтѣ своемъ вмѣщающаго единый свѣтъ истинный, не друга грѣха, какъ плода преступно эгоистическаго начала въ человѣческой натурѣ, — а «демона движенія, вѣчнаго обновленія, вѣчнаго возрожденія»; второй-же изъ этихъ основныхъ элементовъ природы великаго критика (невинность и чистота души) могъ заставить его искать пребыванія Мефистофеля не въ больной совѣсти и страсти человѣка, а въ философіи для того, чтобы обличить его какъ бѣса-философа въ злокозненномъ стараніи «существующее представить несуществующимъ» и похвалить за замѣну этихъ бесплодно-искусительныхъ стараній иными болѣе плодотворными задачами прагматически-раціональнаго характера....

Отмѣтимъ далѣе проявляющуюся въ этихъ сужденіяхъ попытку критика перефразировать ту самую мысль, которую онъ могъ высказать гораздо свободнѣе, смѣлѣй и короче при порицаніи Пушкина за традиціонное финальное введеніе статуи — карательницы въ «Каменномъ гостѣ» — мысль, что «въ наше время Мефистофелей не боятся» и что ужъ если изображать ихъ, то изображать или для проведенія какой-нибудь посторонней идеи или для возможно короткаго салюта въ честь традиціоннаго (въ данномъ случаѣ установленнаго великимъ Гёте вмѣсто народнаго преданія и оперы Моцарта) обычая....

Отмѣтимъ далѣе проявляющуюся въ этихъ сужденіяхъ попытку Бѣлинскаго взвести на одного Пушкина укоръ за изображеніе имъ Мефистофеля, лишеннымъ дара внесенія въ сферу своей дѣятельности живоносно-благотворнаго начала... Эта попытка, конечно, могла бы только избавить критика отъ необходимости выразить порицаніе ангеламъ финала 2-й части Фауста за ихъ излишнюю трату на чудесныя розы для отвоеванія героя поэмы у овладѣвшаго его тѣломъ бѣса, который съ новой, раціоналистической точки зрѣнія Бѣлинскаго какъ «демонъ движенія,» заслуживалъ бы скорѣй доброй порціи сѣна или овса...

Отмѣтимъ, наконецъ, въ порицаніяхъ Бѣлинскаго Пушкину за его неразборчивость на знакомства съ бѣсами, которые, по мнѣнію критика, поддержанному картиною другого великаго русскаго поэта, бываютъ разныхъ чиновъ, званій и состояній — забвеніе о такихъ лирическихъ пьесахъ Пушкина, какъ «Ангель,» «Подражаніе Данте» и «Подражаніе итальянскому (Какъ съ древа сорвался предатель ученикъ)»... Всѣ эти пьесы, хотя и созданныя послѣ «Сцены изъ Фауста», могли бы убѣдить критика, что для Пушкина было легче разобщить демона отъ ангела и противопоставить чертамъ его двойственнаго лица «полнымъ гнѣва и гордости ужасной» въ связи съ «женоподобнымъ сладострастіемъ» «строгую красу спокойныхъ устъ чела и взоровъ» и противопоставить обольстительно вкрадчивымъ рѣчамъ его «святость словесъ» одѣтой «смиренно и убого, но видомъ величавой жепы (олицетвореніе святой истины), нежели поддаться искушенію спать въ его личности свойства природы ангельской со свойствами природы демонской; эти во-время пришедшія на память критику лирическія произведенія Пушкина, могли бы показать ему, что для великаго русскаго поэта было легче забыть поэтическаго сатану Байрона, нежели сатану Библии и «аггеловъ его», потому что онъ, помимо превосходства своего художественнаго гения, былъ въ несравненно большей степени русскимъ «всѣмъ,» нежели Лермонтовъ, оригинально культивировавшій Байроновскаго сатану на кавказской почвѣ и съ нея переправившій его въ Петербургъ...

Словомъ, во время пришедшія на память Бѣлинскому, эти лирическія произведенія поэта, могли бы предохранить его отъ ошибочнаго порицанія Пушкина по поводу его бѣса въ «Сценѣ изъ Фауста» за то, въ чемъ онъ при разборѣ его лирики видѣлъ величайшее воспитательно-нравственное значеніе его твореній: за чистоту, свѣтлость, ясность и цѣломудренную правду его образовъ.

Всѣ эти отмѣтки курьезныхъ сторонъ въ сужденіяхъ Бѣлинскаго о бѣсахъ вообще и бѣсѣ Пушкина въ частности, приводятъ насъ опять-таки къ тому, уже высказанному нами мнѣнію, что Бѣлинскій отчасти въ силу своей невинно-чистой природы, отчасти въ силу своего живого, но кабинетно-философскаго, ограниченнаго въ отношеніи опыта жизни міровоззрѣнія, — не могъ понять живого значенія и реальной правды образа «бѣса», оригинально добытаго Пушкинымъ изъ элегантно-циническаго Мефистофеля

Гете; въ силу тѣхъ же особенностей своей натуры онъ не могъ понять также и того разрушительно-развращающаго вліянія отъ зообщества съ нимъ, которое можетъ довести мыслителя не только до сходства съ пресытившимся гулякою, но и съ существомъ худшимъ скота... И если великій русскій мыслитель могъ раздѣлять самообманъ Фауста (понимаемъ въ данномъ случаѣ эту личность какъ выразителя настроенія современнаго Бѣлинскому «интеллигентнаго» человѣчества) въ томъ, что онъ достигъ господства надъ бѣсомъ въ области земного бытія своего, если онъ могъ считать бѣса поглощеннымъ Фаустомъ и превращеннымъ не то въ продуктъ поэтической мысли Фауста, не то въ манекенъ для пробы на немъ Фаустомъ своего поэтическаго таланта въ области изображенія воздушно-изящныхъ явленій,—то великій поэтъ русскій съ его болѣе глубокимъ художественнымъ взглядомъ на живыя явленія дѣйствительности и съ его большимъ жизненнымъ опытомъ, изображаетъ въ совершенно иномъ свѣтѣ результаты этого поглощенія...

По его изображенію, Фаустъ, въ своей завоевательно-духовной жаждѣ поглотившій бѣса и чувствующій себя послѣ этого поглощенія на первыхъ порахъ значительно приблизившимся къ божественности,—на самомъ дѣлѣ испытываетъ только мученія волка, поглотившаго китовый усъ въ кускѣ сала и чувствующаго, что онъ начинаетъ распускаться въ желудкѣ его... Что за диковинка, если бѣднягѣ ничего не пойдетъ въ горло въ этотъ мучительный моментъ, если онъ почувствуетъ отвращеніе къ пищѣ послѣ этого завоевательнаго поглощенія?!

Что касается поглощеннаго имъ бѣса, то поэтъ изображаетъ намъ его здравствующимъ, благоденствующимъ и продолжающимъ свою старую клеветническую дѣятельность въ усталой, пресыщенной знаніемъ и тоскующей по бездѣльности душѣ Фауста; при этомъ поэтъ знакомитъ насъ съ тремя моментами его распусканія въ этой душѣ. Первымъ моментомъ является его клевета на жизнь, заканчивающаяся знаменитыми словами: «И всѣхъ васъ гробъ, зѣвая ждетъ» для того, чтобы обойти Фауста съ фланговъ; вторымъ — его клевета на самого Фауста въ его лучшемъ для него самомъ чувствѣ для того, чтобы обойти его съ тылу... Клевету эту Мефистофель совершаетъ при посредствѣ своего сатанинскаго дара дистиллировки худшихъ сторонъ человѣческаго чувства отъ примѣси къ нимъ чего либо болѣе возвышеннаго и при помощи показанія этого чувства въ абстрактно-идеальномъ изображеніи его низшей осадочной сущности, причемъ для этого изображенія онъ беретъ тѣ яркія краски, которыми располагаетъ только болѣзненная совесть человѣка. Въ самомъ дѣлѣ, Мефистофель, сближающій у Пушкина Фауста въ его идеально-любовныхъ чувствахъ къ Маргаритѣ, съ грабителемъ, который «зарѣзавъ нищаго въ лѣсу, бранить ободранное тѣло», не создаетъ ли эту аллегорическую картину кистью Морфея, обмокнутою въ гной болѣзненной совѣсти спящаго мыслителя?...

Наконецъ, третьимъ моментомъ живой дѣятельности (ропускаянiя) Мефистофеля въ душѣ Фауста является его сплошная клевета на людей для того, чтобы вызвать Фауста, обойденнаго имъ съ фланговъ (цѣль жизни) и съ тылу (воспоминанiя прошлаго) на какой-нибудь безумный поступокъ въ отношенiи этихъ людей въ настоящемъ... «На немъ мерзавцевъ сотни три» — такъ рекомендуетъ Пушкинскiй Мефистофель — этотъ, подъ видомъ покорнаго раба, полновластный властелинъ усталой души Фауста, сильнаго своимъ невѣрiемъ въ формѣ незнанiя своей слабости—пассажировъ бѣлѣющаго вдали трехмачтоваго корабля, для того, чтобы заставить Фауста безъ жпзненной провѣрки справедливости этой сатанинской рекомендацiи метнуть всѣми этими пассажирами и съ ихъ трехмачтовымъ кораблемъ въ пасть зѣвающаго гроба». И эта, внушенная Мефистофелемъ Фаусту, мысль о томъ, что этимъ швыркомъ онъ избавитъ мiръ отъ трехъ-сотъ мерзавцевъ, показываетъ, что и Пушкинъ видѣлъ въ сатанѣ новаго времени прельстившую Бѣлинскаго способность къ разрушенiю для созиданiя, но что онъ, съ своей точки зрѣнiя на бѣса, понималъ ее только какъ приманку для побужденiя человѣка къ исполненiю эстетически злой воли его...

Что касается мнѣнiя Бѣлинскаго о полной невинности Пушкинскаго Мефистофеля (о значенiи осмѣяннаго Бѣлинскимъ героя, «воспѣтаго Пушкинымъ подъ громкимъ именемъ Демона мы считаемъ умѣстнѣе поговорить въ замѣткахъ о Пушкинской лирикѣ), смахивающаго, по мнѣнiю критика, на «острая прошлаго столѣтiя, скептицизмъ котораго наводитъ теперь не разочарованiе, а зѣвоту и хороший сонъ» — то это мнѣнiе кажется намъ болѣе подходящимъ къ Мефистофелю Гете уже за одну его способность доставить развлеченiе Фаусту своею блестящею и остроумною бесѣдою (не говоримъ уже про философскiя и археологическiя услуги, оказываемыя имъ мыслителю во 2-й части поэмы); это мнѣнiе о гигиенической полезности Мефистофеля гораздо болѣе подходило бы къ Мефистофелю Гете уже за одну его способность вызвать засидѣвшагося въ своемъ кабинетѣ Фауста на отдаленныя прогуки.

Острота же Пушкинскаго Мефистофеля, посадившаго для изныванiя своего мнимаго господина на «берегъ моря», напоминаетъ намъ острогу извѣстной «баварской желѣзной дѣвы», гвозди которой впивались въ тѣло жертвы, отданной въ смыкавшiяся объятiя ея; а насколько прiятны могли быть зѣвота и сны имъ навѣваемые, показываетъ вымученное у Фауста однимъ изъ этихъ сновъ повелительное восклицанiе: «Сокройся, адское творенье! Бѣги отъ взора моего!» и его дѣловое распоряженiе: «Все утопить!» отданное имъ съ цѣлью удаленiя отъ себя бѣса-мучителя (новый поводъ для выраженiя порицанiя Пушкину за Фауста какимъ нибудь почитателемъ Гетевскаго героя за его овладѣнiе бѣсомъ силою своего разума: преступная совѣсть не дѣлаетъ-ли его похожимъ въ моментъ отдачи этого приказа на медвѣдя, бо-

рющагося съ бревномъ, повѣшеннымъ на его пути къ овладѣнію ульемъ,—ударами лапы по немъ?)...

Съумѣвъ создать при посредствѣ только нѣсколькихъ словъ, инстинктивно вырывающихся изъ устъ Фауста, образъ преступнаго деспота-тирана и показать инстинктивность его новыхъ безумныхъ выходокъ въ распоряженіяхъ имъ отдаваемыхъ въ моментъ своихъ мученій за прошлое, — Пушкинъ съумѣлъ познакомить насъ и съ характеромъ молитвенныхъ воззваній, то медленно вытекающихъ, то порывисто-бурно вырывающихся изъ наболѣвшей души новаго человѣка, ставшаго старымъ тираномъ въ рукахъ у овладѣвшаго имъ бѣса. И послѣднее мнимо-повелительное восклицаніе Фауста: «Сокройся, адское творенье!» только ярче обрисовываетъ ту мучительность и беспомощность положенія его, сознание которыхъ изливается у него въ словахъ его начальнаго своеобразно-элегическаго молитвеннаго обращенія: «Мнѣ скучно, бѣсъ».

Какъ бы просыпающійся отъ созерцанія прошлаго своей жизни, показаннаго ему бѣсомъ въ своеобразномъ освѣщеніи — деспотъ новаго времени съ этимъ повелительнымъ восклицаніемъ своимъ: «сокройся, адское творенье!» кажется намъ несчастнѣе и беспомощнѣе Шекспировскаго Ричарда 3-го, вырывающагося изъ рукъ истязавшей его въ сонныхъ видѣніяхъ совѣсти съ инстинктивнымъ восклицаніемъ: «Умилосердись, Иисусе!»... Пушкинъ съумѣлъ показать намъ своего Фауста въ моментъ властнаго окрика его не изгоняющимъ изъ себя, но вгоняющимъ въ себя еще глубже бѣса изъ нежеланія знать истиннаго «сопротивоборца бѣсовъ»...

Въ концѣ своихъ замѣтокъ объ этомъ первомъ драматическомъ очеркѣ Пушкина, имѣющемъ характеръ типично реалистическаго (въ высшемъ смыслѣ этого слова) комментарія здраваго и глубокаго русскаго смысла и основнаго мировоззрѣнія русской души на космополитически-метафизическую поэму Гёте, не можемъ не вспомнить тѣхъ курьезно-типичныхъ замѣчаній, которыя сдѣлалъ въ качествѣ систематическаго преемника реализма Бѣлинскаго, въ качествѣ старательнаго разстановщика точекъ надо всѣми реалистическими «и», небрежно начертанными Бѣлинскимъ — незабвенный Писаревъ...

Разжаловавъ Фауста Пушкина изъ «пресыщеннаго больного гуляки» въ «купчика, забавляющагося битьемъ зеркалъ въ трактирахъ» молодой наслѣдникъ реализма Бѣлинскаго самъ разбиваетъ то зеркало, въ которомъ отразился у поэта нашъ вѣкъ и человѣкъ его въ абрисѣ личности Фауста.

Не оцѣнивъ типичности буйно-истерическаго распоряженія Фауста, хотя бы съ точки зрѣнія материалистической психіатріи, отважный и совершенный выразитель реалистическихъ порывовъ Бѣлинскаго, поступилъ какъ Гамлетъ материализма, изъ уваженія къ пославшему его на проповѣдь духу его, стершій въ своей записной книжкѣ всѣ впечатлѣнія и наблюденія земнаго бытія...

Наконецъ, укоряя Пушкина по поводу словъ Мефистофеля: «Таковъ вамъ положень предѣлъ» за его частыя и несправедли-

выя ссылки на законы природы, критикъ-реалистъ является передъ нами въ комическомъ положеніи бесплоднаго любовнаго ухаживателя за природой, вздумавшаго ревновать къ ней ея законнаго, избраннаго сына по невѣдѣнію того, къмъ онъ ей приходится...

Въ заключеніе замѣтимъ, что этотъ первый драматическій опытъ — этотъ львиный прыжокъ за ограду Гётевской поэмы для овладѣнія одною психологическою подробностью настроенія Фауста, — съ художественной стороны своей удовлетворялъ, какъ кажется, всего менѣе самого Пушкина; и онъ, перенесши съ этой драматической сцены драматическій геній свой на этико-драматизированное изображеніе русскаго народа въ его нравственно-историческихъ возрѣніяхъ и на изображеніе совѣсти въ ея карательной силѣ, въ ея ростѣ на почвѣ этихъ возрѣній, ждетъ еще цѣлыхъ четыре года того момента, когда выкуются его болѣе совершенные художественные доспѣхи для болѣе глубокаго спуска въ нихъ въ глубь души западно-европейскаго «хищнаго» человѣка и для болѣе совершенной работы въ нихъ въ глубь души его; онъ ждетъ того момента, когда выкуются эти доспѣхи и для болѣе совершенной и серьезной борьбы (скажемъ мы, становясь еще разъ на точку зрѣнія Григорьева) въ нихъ, если не съ самими этими хищными западно-европейскими типами частныхъ Фаустовъ — уловителей духа и сущности жизни въ золотѣ, въ славѣ, въ любовной похоти и въ отчаянномъ наслажденіи, — то съ бѣсомъ, невидимо притаившимся въ ихъ страсти, — съ бѣсомъ, отравляющимъ существованіе ихъ и внушающимъ имъ ихъ безумные поступки и поэтическія произведенія въ отвѣтъ на укоры больной и возмущенной совѣсти ихъ.... Обратимся-же къ посильному краткому обзору этихъ болѣе совершенныхъ «Драматическихъ сценъ.»

IV.

„Скупой рыцарь.“

Произведеніе это, какъ вполне законченное въ своихъ трехъ сценахъ цѣлое, напоминаетъ намъ зданіе съ тремя входными сторонами: центральною (сцена въ подвалѣ) и двумя боковыми... Поэтъ-строитель этого зданія кажется намъ употребившимъ силу своего генія на исключительную отдѣлку и украшеніе центральной; что касается боковыхъ, то рука его при созданіи ихъ работала, хотя и съ присущей ей силой геніальнаго розмаха, но безпечнѣе и небрежнѣе — и части эти кажутся намъ созданными сворѣй для необходимаго увеличенія размѣровъ прекраснаго зданія, нежели для придачи ему большей стиличности.

Вообще, мысль Бѣлинскаго, высказанная имъ по поводу «Полтавы,» что эта поэма представляетъ изъ себя не одно цѣлое, но

«рядъ прѣвосходныхъ картинъ, рассыпающихся подъ собственную тяжесть своею» — примѣнима почти ко всѣмъ эпохо-драматическимъ произведеніямъ Пушкина и изъ драматическихъ сценъ его, быть можетъ, только «Моцартъ и Сальери,» «Пиръ во время чумы,» да «Каменный гость,» въ которомъ одна картина выливается изъ другой такъ же прихотливо — естественно, какъ какая-нибудь новая фигура облака изъ предшествовавшей ей, — не вполне подтверждаютъ правду этого мѣткого эстетическаго замѣчанія...

Восхищаясь въ «Скупомъ рыцарѣ» всѣми тремя сценами въ отдѣльности, мы чувствуемъ себя въ общемъ въ положеніи любителя живописи, принужденнаго волею художника смотрѣть одновременно на изображеніе на одномъ полотнѣ трехъ различныхъ моментовъ изъ чьей-либо жизни при значительномъ несоотвѣтствіи глубины внутренней разработки сюжета боковыхъ изображеній съ глубиною разработки сюжета изображенія центрального.

Въ самомъ дѣлѣ, при всемъ нашемъ восхищеніи, положимъ, образомъ Альбера, явившагося въ изображеніи Пушкина своего рода Моцартомъ коня, геніемъ рыцарства съ бессмысленными тайниками его природы, — геніемъ рыцарства способнымъ при всѣхъ недостаткахъ своего вооруженія по неизвѣстнымъ для публики и оскорбительнымъ для него самому своею прозаичностью (досада на противника за пробитый шлемъ при недостаткѣ средствъ на покупку новаго) причинямъ выбрасывать своего противника изъ сѣдла какъ маленькаго пажа, несмотря на его прѣвосходное вооруженіе; при всемъ нашемъ восхищеніи образомъ этого турниро-подвижника, напоминающаго намъ своими латами, облекающими грудь его за столомъ герцога въ то время, какъ прочіе пирующіе отдыхаютъ въ бархатѣ и атласѣ опять-таки генія какой-бы то ни было отрасли труда и духа, генія съ его органическою склонностью къ постоянному труду во время отдыха другихъ, — мы чувствуемъ, что это восхищеніе наше ниже того, которое внушаетъ намъ образъ самого Скупого рыцаря въ его подвалѣ...

Первое восхищеніе вызываетъ въ насъ собственно не самъ образъ (Альбера), но явившійся на немъ даръ поэта показать въ маломъ великое, въ частномъ — общее и связать таинственно скрытою нитью природы далеко отстоящія другъ отъ друга явленія; при второмъ, мы, созерцая открывающіяся передъ нами нѣдра больной души героя драмы, — забываемъ о самомъ геніальномъ дарѣ художника и восхищаемся только многосодержательностью и оригинальностью этого открывающагося передъ нами...

...Такъ-же точно: мы при восхищеніи образомъ жида Соломона дивимся прежде всего дару поэта сохранить въ его личности блески живого генія еврейской природы среди засыпавшаго ее мусора и облѣпившей ее грязи практическихъ соображеній и расчетовъ — его дару сліянія въ этомъ образѣ практической юрности съ поэтической мечтательностью присущей еврейскому племени... Однако, какъ ни интересенъ и удивителенъ въ нашихъ глазахъ можетъ быть этотъ еврей Соломонъ съ его поэтически-элегически-

ми афоризмами и оборотами рѣчи; какъ ни интересенъ онъ для насъ въ качествѣ привѣтливой повитушки страшныхъ намѣреній человѣка, ласково пѣсующей новородившееся при ея содѣйствіи дитя («Да—и ядомъ», — отвѣчаетъ онъ на полуироническій вопросъ Альбера: «Твой старичекъ торгуешь ядомъ?») — И въ этомъ отвѣтѣ его чувствуется и осторожная пытливость и надежда на успѣхъ своего предложенія, и гордость своею рекомендаціею и радость передъ понятливостью ученика); какъ ни интересенъ онъ для насъ въ качествѣ фактора-сводника и поэта смерти; какъ ни интересенъ онъ для насъ своею способностью при посредствѣ своего бодро-живого и дѣятельнаго міровозрѣнія своего и своего рода покровя Майи, ловко набрасываемаго имъ на факты и дѣянія, — извратить наши понятія и заставить насъ симпатизировать ему не какъ ростовщику, но какъ благодѣтельно нуждающихся (въ частности рыцарей), а его другу Товію не какъ наемному убійцѣ-отравителю, но какъ благодѣтелю человѣчества, избавляющему людей при содѣйствіи своихъ склянко́въ (на которыхъ мы какъ бы видимъ надпись изъ перефразированныхъ словъ поэта: «Другъ, живущій! Соблазнися и умри поскорѣй!») отъ бремени жизни — мы всетаки находимъ образъ его слишкомъ легкимъ и воздушнымъ передъ массивнымъ образомъ самого скупого рыцаря въ подвалѣ какъ гигантской каріатиды всего зданія драмы...

Этотъ образъ, въ особенности во второй сценѣ (въ послѣдней сценѣ баронъ Пушкина отчасти утрачиваетъ свою мрачную откровенность и ясность своей больной души и вмѣстѣ съ тѣмъ отчасти и вѣскость значенія своего) кажется намъ настолько колоссально вѣскимъ въ художественно-поэтическомъ отношеніи, что еврей, при соблазнительномъ представленіи сундуковъ барона съ праздно лежащимъ въ нихъ золотомъ, поддающійся искушенію похлопотать у Альбера объ удаленіи его отца съ этого свѣта при содѣйствіи чудныхъ капель изъ склянки Товія, напоминаетъ намъ невольно еврея, практическимъ взглядомъ уже окидывающаго статую «Колосса Родосскаго» и въ предчувствіи скорого ея паденія уже приторговывающагося къ той суммѣ, за которую ему могло бы быть уступлено право вывоза ея матеріала...

Для поясненія нашего нѣкотораго недовольства сценой скорѣй карательнаго разрушенія, нежели смерти барона, мы, относясь къ нему уже не какъ къ колоссально-поэтическому образу, но какъ къ живой болѣзненно-страстной личности, скажемъ, что подобное недовольство долженъ, вѣроятно, испытывать археологъ, изслѣдующій муміи и пирамиды въ нихъ находящіеся тогда, когда послѣднія распылятся прахомъ отъ перваго неосторожнаго толчка, отъ дѣйствія воздуха или солнечнаго луча... Какъ подобный археологъ, мы бы предпочли сохраненіе личности барона въ подвалѣ извлеченію ея на свѣтъ божій, хотя и предпринятому для показанія на ней дѣйствія вѣчноблагихъ во всей ихъ карательной силѣ законовъ Бога, жизни и природы...

Повторяемъ: при всемъ нашемъ восхищеніи 1-ю и 3-ю сценами драмы, при всемъ пониманіи вступительнаго и дополнительнаго значенія ихъ, — исключительная глубина монолога второй ослабляетъ въ нашихъ глазахъ значеніе ихъ... Воздушно-массивныя высоко-стройныя и поэтически-изящныя во всей ихъ реально-жизненной правдѣ, онѣ въ сравненіи съ центральною, отчасти напоминаютъ намъ колоколенки, пристроенныя къ куполу Римскаго Пантеона, и по словамъ одного изъ путешественниковъ ослабляющія дѣйствіе цѣлаго...

Чувствуя не по силамъ себѣ прибавить какое-нибудь дополнительно-психологическое замѣчаніе къ той картинѣ страсти скупости, какую даетъ Пушкинъ въ этомъ знаменитомъ монологѣ барона, мы не сѣтуемъ, что тѣ изъ русскихъ критиковъ мыслителей, которымъ было бы по силамъ это дѣло, отнесли или пренебрежительно (Чернышевскій) или съ поверхностною, хотя и не чуждою отдѣльныхъ удивительно глубокихъ и сильныхъ замѣчаній, восторженностью (Бѣлинскій) къ этому монологу; не сѣтуемъ, потому что знаемъ въ литературѣ иностранной глубокое разсужденіе о страсти скупости, кажущееся намъ ничѣмъ инымъ, какъ комментариемъ гения-философа на изображеніе этой страсти гениемъ-поэтомъ въ его «Скупомъ рыцарѣ»...

Комментарій этотъ, до котораго бы не подняться ни одному изъ лучшихъ русскихъ мыслителей по недостатку сосредоточенности и свободной смѣлости мысли въ связи съ недостаткомъ аскетически безстрастнаго и въ то же время безстрашнаго объективнаго дара изслѣдованія психическихъ явленій; — еще разъ доказываетъ насколько творческая мысль величайшаго русскаго поэта переросла въ созданныхъ ею образахъ живую и сильную мысль тѣхъ, кто упрекали его за безсодержательность его образовъ или характеризовали его исключительно какъ художника чуждаго дара мысли; онъ показываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и то, какихъ критиковъ и какого анализа требуютъ еще произведенія русскаго поэта, разсматриваемыя исключительно съ ихъ общечеловѣческой стороны...

Комментарій этотъ принадлежитъ Артуру Шопэнгауеру, — своего рода великому «скупому рыцарю воли», посвящавшему мыслительный гений свой на устройство всевозможныхъ механическихъ приспособленій и на снабженіе ими тѣхъ сундуковъ, въ которые онъ складывалъ жизненныя впечатлѣнія и наблюденія свои и которые могутъ быть убійственными при отмыканіи ихъ и обзорѣ ихъ безцѣннаго содержанія, только для незнакомыхъ съ искусствомъ философской механики...

Вообще, очень часто совпадающій съ Пушкинымъ въ ощущеніяхъ и непосредственныхъ мысляхъ своихъ, великій философъ нигдѣ однако не обнаруживаетъ такого поразительнаго сходства съ нашимъ поэтомъ во взглядахъ, какъ въ своемъ анализѣ жизненнаго смысла душевнаго состоянія скупца...

Позволимъ же себѣ выказать свое разсужденіе о страсти скупости изъ его «Афоризмовъ» въ переводѣ Черниговца: позволимъ

себѣ вмѣстѣ съ тѣмъ высказать и предположеніе, что это разсужденіе могло вылиться изъ-подъ пера философа по прочтеніи монолога барона въ пѣмецкомъ переводѣ; позволимъ себѣ, наконецъ остановиться на этомъ предположеніи, пока положительныя бібліографически-біографическія данныя изъ жизни философа не убѣдятъ насъ въ ошибочности нашего предположенія... Въ послѣднемъ, однако случаѣ, неопровержимый фактъ удивительнаго совпаденія взглядовъ русскаго поэта со взглядами германскаго философа утѣшитъ насъ за ошибочность нашего предположенія Шопенгауэра въ роли истолкователя одного изъ величайшихъ созданий Пушкина...

Какъ бы то ни было, но вотъ эти удивительно-сходныя съ признаніями скупого барона описанія философа: «Если физическія наслажденія сбиваютъ человѣка съ его истиннаго пути, то виновна въ этомъ его животность, его чувственная натура. Увлекаемый возбужденіемъ, подавленный впечатлѣніями настоящаго, онъ дѣйствуетъ необдуманно, опрометчиво. За то, когда вслѣдствіе тѣлесной хилости или старости, его наконецъ оставляютъ пороки, которыхъ онъ самъ оставить не могъ и въ немъ замретъ способность къ чувственнымъ наслажденіямъ, то, если онъ ударится въ скупость, духовная жажда переживаетъ плотскую» — Пока эти слова представляютъ только философское поясненіе къ первымъ нѣсколькимъ строкамъ монолога барона, гордящагося своимъ освобожденіемъ при посредствѣ страсти скупости отъ одного изъ плотскихъ чувствъ — взаимобманнаго чувства любви. — «Деньги, поясняетъ далѣе философъ, какъ представитель, какъ абстрактъ земныхъ благъ, становятся тощимъ стволемъ (или холмомъ, по изображенію поэта, — ходмомъ, съ котораго соорудившему его представляется возможность какъ съ высоты царственнаго трона «озираться» съ веселіемъ весь чуждый и, вмѣстѣ съ тѣмъ, подвластный ему міръ), вокругъ котораго, какъ эгоизмъ in abstracto, цѣпляются его замершія плотскія вожделѣнія. Они возрождаются теперь уже въ любви къ Мамону... Изъ летучаго, чувственнаго вожделѣнія вырастаетъ обдуманная, рассчитанная жадность къ деньгамъ, которая, какъ и ея предметъ, символической природы и какъ онъ неразрушима. Это есть упорная и какъ бы самое себя переживающая любовь къ земнымъ наслажденіямъ, совершенная, неисправимая, сублимированная, перегнанная тѣлесная похоть, отвлеченный фокусъ, гдѣ сосредоточились всѣ вожделѣнія и къ которымъ онъ потому относится какъ общее понятіе къ единичной вещи...

Сообразно съ этимъ скупость есть порокъ старости, какъ расточительность порокъ молодости»...

Приведа эти откровенно-философскія мысли, изъяснительно охватывающія монологъ барона до словъ: «хочу сегодня пиръ себѣ устроить» и указавъ на заключающееся въ концѣ ихъ эстетическое оправданіе необходимости сценъ съ образомъ расточительнаго юноши, замѣтимъ, что великій поэтъ въ своемъ изобра-

женіи символическаго значенія страсти скупости, перешагнувъ черезъ ту ступень, на которой, какъ у источника полного удовлетворенія скрывающейся въ страсти скупости духовной жажды, заставляетъ счастливо остановиться философъ эту символическую страсть. Поэтъ заставляетъ жажду духовную, скрывающуюся въ страсти его героя искать той новой ступени, на которой онъ бы чувствовалъ себя побѣдителемъ смерти и на которую ставитъ человѣка или вѣра или сознание смерти согласно съ волею его или сознание смерти какъ высшей награды за трудъ его жизни; поэтъ русскій показываетъ уродливую форму проявленія этой духовной жажды, происходящей изъ самовольно эгоистическаго начала и карательное перерожденіе ея въ безумно-сатанинское озлобленіе противъ всего живущаго на пути своихъ завоевательныхъ поисковъ этой недоступной для нея за ея преступно-самовольный и хищный характеръ—ступени; поэтъ русскій заставляетъ эту страсть или выразителя ея, низвергаться въ бездну небытія съ порога этой тщетно искомой ею ступени, подобно тому какъ низвергается волна рѣки съ каменной преграды, встрѣтившейся ей на пути теченія ея...

Что касается символическаго значенія самого предмета страсти скупа (денегъ), то поэтъ опять—таки дополняетъ истолкованіе философа указаніемъ на возможность отношенія къ нимъ скупа не только какъ къ абстракт'у земныхъ благъ, но и какъ къ абстракт'у земныхъ бѣдствій и страданій. Въ представленіи барона Пушкина деньги являются не только олицетворительницами чертоговъ и великолѣпныхъ садовъ, но и «моленій, слезъ, обмановъ, проклятій, пота, крови и преступленій—и эта полнота жизненнаго значенія денегъ, повидимому, нужна барону Пушкина для полноты его идейно-эстетическаго наслажденія деньгами, подобно тому, какъ нужны человѣку труды и страданія для полноты его наслажденія дѣйствительно жизнью.

Обманчивое же сознание «неразрушимости предмета своей страсти и своего обладанія мы найдемъ въ баронѣ Пушкина при сопоставленіи словъ его страшнаго воспоминанія о бурно-разрушительныхъ свойствахъ тѣхъ жизненныхъ элементовъ, которые переработались въ деньги («Да, еслибы всѣ слезы, потъ и кровь, пролитые за все, что здѣсь хранится, изъ нѣдръ земныхъ всѣ выступили вдругъ, то былъ бы вновь потопъ—я захлебнулся бъ въ моихъ подвалахъ вѣрныхъ»...) со словами его кротко упомительнаго обращенія къ нимъ, какъ къ мирно дремлющей золотой массѣ. («Усните здѣсь сномъ и покоя, какъ Боги спятъ въ высокихъ небесахъ»),—утратившей въ своей высшей переработкѣ изъ пота, крови и слезъ и способность разрушать, и способность разрушаться.

Наконецъ, великій поэтъ дополняетъ великаго философа-эзегета уже тѣмъ, что при своемъ образномъ изображеніи страсти скупости, вводитъ совѣсть въ борьбу съ нею и дѣлаетъ ее вторымъ невидимымъ дѣйствующимъ лицомъ сцены въ подвалѣ... Съ

этого мѣста мы можемъ говорить только объ образахъ Пушкина безъ сопоставленія жизненной сущности ихъ и ихъ смысла съ мыслями философа...

Отказавшись отъ разрѣшенія вопроса о томъ, была ли извѣстна нашему поэту народная легенда о разбойникѣ, просвѣщенномъ совѣстью въ моментъ наслажденія видомъ своего награбленного золота, и могла-ли эта легенда повліять на творческую мысль его, скажемъ только, что поэтъ заставляетъ совѣсть впервые вползти въ подвалъ барона вмѣстѣ съ призываемымъ ихъ къ себѣ «окровавленнымъ злодѣйствомъ»; онъ заставляетъ ее уязвить его руку въ моментъ рабски льстиваго лизанія ея...

Явившись, такимъ образомъ, въ подвалѣ въ качествѣ «незваннаго гостя», совѣсть сперва исполняетъ въ отношеніи барона, мечтающаго о фактахъ изъ исторіи накопленія имъ своего золота,—роль занимательнаго собесѣдника (самодовольнаго самосознанія), дополняющаго пріятностью развертываемыхъ ею картинъ и своеобразною сладостью подсказываемыхъ ею воспоминаній блаженство мысленнаго ощущенія барономъ реальныхъ свойствъ его золота, какъ чудной квинтъ—эссенціи жизни со всѣми ея противоположными явленіями и подробностями. Но потомъ рѣчь этого собесѣдника становится для барона все докучнѣе, тяжелѣй и мрачнѣе и онъ прерываетъ ее восклицаніемъ: «Но, пора!», напоминающимъ намъ по своей загадочной многосодержательности слова Шекспировскаго Эдмунда: «Уберите ихъ!», сказанныя относительно плѣнныхъ Лира и Корделии...

Какъ бы отогнавъ этимъ окрикомъ совѣсть отъ шестого, еще неполнаго сундука своего, баронъ приступаетъ къ психически-сложному для него процессу отмыканія этого сундука. Не «незванный гость», не задолго передъ тѣмъ ставшій «докучнымъ собесѣдникомъ», приступаетъ къ нему теперь съ своими нравственными требованіями въ качествѣ «грубаго заимодавца, и не будучи въ состояніи удержатъ своего нравственнаго должника отъ приведенія имъ въ исполненіе своей попытки уйти отъ него (или «ея», такъ какъ мы подъ этимъ «незваннымъ гостемъ» подразумѣваемъ совѣсть) въ область своего сундучнаго блаженства, забѣгаетъ впередъ и показываетъ барону какъ своего рода вексель съ его подписью—его собственный образъ и его страсть въ горько-осадочномъ проявленіи ея тайной сущности и смысла...

Борясь у своего сундука съ этимъ неумолимо грубымъ заимодавцемъ, какъ борется пловецъ съ послѣднею волною, препятствующею его счастливому вступленію на берегъ (картину этой борьбы поэтъ сумѣлъ дать въ трехъ словахъ своего замѣчанія въ скобкахъ: «хочетъ отпереть сундукъ») и недоумѣвая передъ странностью нападающаго на него таинственнаго чувства, баронъ въ этихъ извѣстныхъ словахъ своихъ: «Я каждый разъ, когда хочу сундукъ мой отпереть, впадаю въ жаръ и трепеть. Не страхъ (о, нѣтъ! Кого бояться мнѣ? При мнѣ мой мечъ: за злато отвѣчаетъ честной булатъ), но сердце мнѣ тѣснить какое-то невѣдомое чувство. Насъ

увѣряютъ медики: есть люди въ убійствѣ находящіе пріятность. Когда я ключъ въ замокъ влагаю, тоже я чувствую, что чувствовать должны они, вонзая въ жертву ножъ: пріятно и страшно вмѣстѣ» показываетъ намъ, что этотъ таинственный врагъ, на котораго онъ долженъ бы былъ направить честной булатъ своей,—этотъ врагъ, внушавшій ему невѣдомое чувство (по нашему мнѣнію, это было чувство страха не только предъ собою; но и за себя,—осужденнаго совѣстью на смерть отъ собственной руки его—чувство, прямому признанію въ которомъ хотя бы и передъ самимъ собою, онъ, подобно своему сыну, отдавшему предпочтеніе званію убійцы передъ званіемъ вора, какъ рыцарь предпочитаетъ признаніе въ другомъ болѣзненномъ чувствѣ, одновременно съ первымъ выходящимъ изъ нѣдръ его больной души и которое вообще, какъ кажется, поднимается въ нѣкоторыхъ болѣзненно чуткихъ душахъ на почвѣ страха):—и былъ не кто иной, какъ онъ самъ со своею страстью, изображенною совѣстью въ формѣ ненасытимой потребности радостнаго ощущенія себя господиномъ не только отнятыхъ у другихъ средствъ къ жизни при посредствѣ ключа влагаемаго въ замокъ, но и самой жизни ихъ при посредствѣ того же ключа, выработавшаго въ себѣ въ рукѣ и въ ощущеніи его убійственно-пріятныя свойства булата.

Данныя медицинской науки представляютъ ему возможность увидѣть себя въ этотъ моментъ сливающимся съ однимъ изъ тѣхъ представителей «окровавленнаго злодѣйства,» картиною своего денежнаго могущества надъ которымъ наслаждался онъ въ этихъ словахъ: «я свисну—и ко мнѣ послушно, робко вползетъ окровавленное злодѣйство и руку будетъ мнѣ лизать и въ очи смѣтрѣть, въ нихъ знакъ моей читая воли;» при содѣйствіи этихъ данныхъ совѣсть показываетъ ему его самого какъ родственника тѣмъ изъ убійцъ, которыхъ «убійство веселитъ, какъ юношу любви свиданье,» которые убиваютъ для удовлетворенія хищнаго чувства наслажденія, доставляемаго въ моментъ убійства сознаніемъ и ощущеніемъ своего полнаго и совершеннаго овладѣнія жизнью другого живого существа. Такимъ образомъ, въ этихъ картинахъ его подневольнаго слиянія съ уродами и отщепенцами человѣческаго рода, совѣсть подвергаетъ осмѣянію его гордость своимъ могуществомъ и своимъ цѣломудріемъ.

И, если можно найти не совѣмъ согласно съ реальной правдой ссылку средневѣковаго (?) рыцаря на медиковъ съ ихъ наблюденіями, то эта, отчасти, впрочемъ, сомнительная погрѣшность, искупается картинно-пророческимъ показаніемъ въ скуномъ рыцарѣ въ этотъ моментъ человѣка новаго времени въ его, увеличивающей его мученія, попыткѣ опереться о положительныя данныя медицинской науки въ борьбѣ съ совѣстью, истязующей его за какія-нибудь тайно преступныя или уродливыя свойства его больной натуры; въ его попыткѣ воспользоваться медицинскою книгою, какъ щитомъ противъ нападающей на него совѣсти; въ его по-

пыткѣ спрятать отъ зоркаго ока ея свои грѣховныя страсти въ массѣ медицинскаго матеріала.

Въ этомъ состояніи мучительнаго самосознанія, запутавшійся въ тенетахъ больной совѣсти своей и не знающій, любоваться-ли ему самимъ собою, показаннымъ ему совѣстью такимъ, какъ онъ есть въ тайной сущности своей страсти или же бѣжать отъ себя, — баронъ однако, какъ можетъ какой-нибудь изъ тѣхъ убійць, сходство съ которымъ по страсти изумило его, искать самозабвеннаго утѣшенія въ новомъ повторномъ убійствѣ въ моментъ совѣстнаго истязанія за старое, утѣшаетъ себя новымъ повтореніемъ убійственнаго акта отмыканія сундука и созерцаніемъ накопленнаго въ немъ богатства, какъ будто оно своею массою свидѣтельствовало не о неоплатности его долга, а о платежной способности его.

Въ словахъ, съ которыми онъ наконецъ опускаетъ въ сундукъ принесенное имъ золото: «Ступайте! полно вамъ по свѣту рыскать, служа страстямъ и нуждамъ человѣка. Успите здѣсь сномъ силы и покоя, какъ Боги спятъ въ высокихъ небесахъ,» помимо софизма злодѣя, убажывающаго голосъ совѣсти поэтическимъ разсужденіемъ надъ трупомъ убитаго имъ о превосходствѣ мирнаго сна смерти надъ тревогами и бѣдствіями земнаго бытія, можно видѣть у Пушкина и интересную исповѣдь вѣры скупого рыцаря, какъ атеиста-электика....

....Въ своемъ бѣгствѣ отъ христіанства, въ которомъ одномъ онъ могъ бы найти прощенье за прошлое, новую цѣль бытія и удовлетвореніе своей безграничной жаждѣ жизни, онъ при торжественномъ возгласѣ этихъ словъ у своихъ алтарей «славы, гордости и свободы» въ своеобразной формѣ сундуковъ съ золотомъ, является отчасти язычникомъ-политеистомъ («Боги»), отчасти буддистомъ («спать»), отчасти магометаниномъ съ тѣмъ основнымъ религіознымъ возрѣніемъ его, которое получило превосходное выраженіе у Пушкина въ этихъ словахъ его «Корана»: «Блаженны падшіе въ сраженъѣ: теперь они вошли въ едемъ и потонули въ наслажденъѣ, не отравляемомъ ничѣмъ»....

Но атака совѣсти была на этотъ разъ, повидимому, настолько серьезна, что для борьбы съ нею и предупрежденія новаго столь же сильнаго приступа ея, оказалось недостаточнымъ открытія одного сундука, — пришлось прибѣгнуть къ содѣйствію всѣхъ шести, какъ своего рода батарей противъ невидимо мощнаго врага, и попытаться заглушить звукъ его орудій (голоса) въ блескѣ и разгарѣ своего золотого пира и на немъ для убѣжденія себя въ своей полной побѣдѣ надъ совѣстью выпить чашу веселія и радости, устроенную изъ позолоченнаго черепа своего врага, истощающаго его силы въ борьбѣ съ самимъ собою и въ усиленномъ служеніи разнаго рода невѣдомымъ чувствамъ и страстямъ....

И вотъ онъ устраиваетъ подобный пиръ и пьетъ изъ подобной чаши съ вызывающимъ новымъ возгласомъ: «Я царствую! Какой водшебный блескъ! Послушна мнѣ, сильна моя держава; въ ней счастье, въ ней честь моя и слава!» — но увѣ! мнимо побѣжденный

врагъ появляется снова на этомъ шестисвѣчномъ подвальномъ пирѣ, какъ тѣнь Банко передъ Макбетомъ въ моментъ его тоста за здоровье отсутствующаго друга—и, скажемъ мы, употребляя для описанія его дѣйствій выраженія изъ бурно-юношеской поэмы поэта, вмѣсто «нѣмого лезвія» кинжала, блестя въ глаза пирующему лезвіемъ косы смерти и подсыпаетъ яда мрачнаго раздумья и то-скливаго самосознанія въ чашу его веселья и радости; и скупой рыцарь при вторичномъ, уже угрюмомрачномъ повтореніи своихъ вызывающихъ словъ: «Я царствую» начинать трепетать среди своего пира и пугливо озираться въ возложенномъ имъ на себя царственномъ вѣнцѣ.

Ища снова врага, смутившаго веселіе его, онъ находитъ такового уже не въ самомъ себѣ, выпущенномъ на него раздвоившею его совѣстью во всеоружіи его уродства и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ качествѣ жертвы обреченной на погибель отъ его же собственной руки, но въ своемъ «наслѣдникѣ» (замѣчательно у поэта всяческое уклоненіе скупого рыцаря отъ необходимости назвать его своимъ сыномъ!..) съ толпой ласкателей придворныхъ жадныхъ,» и отбиваясь отъ сонма этихъ враговъ, уже спускающихся въ ображеніи его «подъ эти мирные, нѣмые своды», онъ снова попадаетъ подъ непосредственное дѣйствіе огня совѣсти... Тогда, вполне признавая ея власть и побѣду надъ собою, онъ подъ вліяніемъ мучительнаго ощущенія когтей и зубовъ ея, называетъ ее сперва когтитымъ «звѣремъ, скребящимъ сердце,» а потомъ послѣ нѣкотораго раздумья и воспоминаній о пріемахъ ея духовныхъ истязаній,—производитъ ее въ новое званіе «вѣдмы, отъ коей меркнетъ мѣсяцъ и могилы смущаются и мертвыхъ высылаютъ».

Это новооткрытое имъ свойство совѣсти доставляетъ ему своего рода отрадное облегченіе въ смертной тоскѣ, на него напавшей: злой человѣкъ, онъ изъ сокровища сердца своего выноситъ злое и подобно фарисеямъ, считавшимъ чудесныя дѣянія, творившіяся силою благодати, за творимыя силою Вельзевула (первымъ признакомъ великости поэтическаго произведенія является, по нашему мнѣнію, его способность напоминать библейскіе факты и событія; творенія Пушкина отличаются избыткомъ этой способности),—считаетъ совѣсть за существо сатанинскаго происхожденія и, изъ желанія покарать своихъ враговъ, предлагаетъ ей на продажу душу свою... Познавъ ее изъ борьбы съ нею какъ своего рода Черномора, наносящаго въ своей чудесной шапкѣ-невидимѣ страшные удары въ голову и сердце своего врага, онъ готовъ отдать ей и свой «честной булатъ и, какъ бы выкованный изъ него, ключъ свой за полученіе отъ нея только способности наносить подобные же удары,—и въ слѣдующей затѣмъ ценѣ съ сыномъ, въ его восклицаніи:» «И громъ не грянулъ, Боже правый!» и т. д. мы видимъ первую безплодную попытку его убѣдить себя въ полученіи этой чудесной способности на свою долю....

Познавъ совѣсть изъ борьбы съ нею, исключительно какъ палача таинственной силы, неистощимаго на изобрѣтеніе формы для про-

изводства своихъ истязаній надъ жертвою, отданною въ его руки, — онъ на основаніи карательныхъ уроковъ о безсмертіи души, уготованномъ праведникамъ, просится въ подручные помощники къ ней для посмертнаго истязанія живущихъ за ихъ преступленія противъ его воли... Въ такомъ именно смыслѣ понимаемъ мы слова этой предсмертной своеобразно злой молитвы его: «О, еслибъ могъ отъ взоровъ недостойныхъ я скрыть подвалъ! О, еслибъ изъ могилы прійти я могъ сторожевою тѣнью, сидѣть на сундукѣ и отъ живыхъ сокровища мои хранить, какъ нынѣ»...

Въ этихъ словахъ величайшій поэтъ-художникъ сумѣлъ раскрыть душу больного страстотерпца, караемаго «здро-во-раціональною» мыслью о смерти, противной волѣ его, и въ тайникѣ этой больной души показать основаніе и источникъ легендъ и сказаній, вырастающихъ при содѣйствіи живой народной фантазіи и чуткаго народнаго инстинкта на могилахъ личностей подобнаго типа... Въ этой молитвѣ скупого рыцаря Пушкинъ по естественно живой формѣ выраженія тѣхъ чувствъ, которыя народъ владыкуетъ въ гробъ жертвамъ ихъ неудовлетворенной страсти и злой воли и которыя заставляютъ ихъ, въ воображеніи его, выходить изъ могилы и бродить съ враждебными намѣреніями противъ живущихъ, — является народнымъ поэтомъ любой націи...

Что касается того страшнаго преступленія противъ его воли со стороны «живыхъ» (въ частности его сына), которое онъ предчувствуетъ и на которое онъ жалуется своему врагу-истязателю и вмѣстѣ съ тѣмъ своему судѣ совѣсти, — жалуется съ просьбою удѣлить на его долю частицу ея истязательнаго дара противъ преступныхъ, — то все оно сводится къ страшному для него и съ трудомъ вымучиваемому имъ изъ себя слову: «онъ расточитъ!»...

Его боязнъ этого страшнаго слова и попытки обойти его характеристичны и любопытны не менѣе попытокъ уйти при содѣйствіи болѣе общихъ понятій: «мой наслѣдникъ» безумецъ, расточитель молодой» «развратниковъ разгульныхъ собесѣдникъ» отъ болѣе частнаго понятія, связаннаго со словами: «Мой сынъ»...

Въ этой новой, не менѣе прежней типичной, но гораздо болѣе прежней отвратительной по смыслу боязни новаго слова, баронъ пытается избѣжать прозаически простаго опредѣленія страшнаго факта, какъ человѣкъ, пытающійся при посредствѣ разнаго рода намековъ и обиняковъ избѣжать необходимости признанія въ какомъ-нибудь преступленіи, имъ совершенномъ; онъ огораживается отъ простаго опредѣленія того, что должно случиться, сперва цѣлою картиною спуска въ подвалъ, затѣмъ отдѣльными картинными выраженіями: «онъ разобьетъ священныя сосуды,» «онъ грязь елеемъ царскимъ напощитъ» — въ надеждѣ отогнать отъ себя это опредѣленіе поэтическимъ өмѣямомъ этихъ словъ и яркостью красокъ этихъ картинъ...

Онъ украшаетъ истину не изъ недовольства простотою ея, но изъ боязни этой простоты...

Однако всё его поэтическія уловки оказываются тщетными, и вырвавшаяся у него жалоба: «онъ расточить,» превращаетъ его изъ поэта-описателя въ ограбленнаго, съ жалобнымъ воплемъ жалующагося на беззаконіе поступка, уже совершеннаго надъ нимъ. Впрочемъ, это превращеніе длится всего одинъ моментъ, — и баронъ, искушенный въ своей хитрой борьбѣ съ совѣстью, приглашенной имъ теперь въ судьи въ его дѣлѣ съ сыномъ, изъ безпомощной жертвы «неправды» того жизненнаго закона, на который онъ жалуется, переходитъ въ положеніе состоятельнаго истца, пытающагося подкупить совѣсть указаніемъ на свои тайныя заслуги на поприщѣ лобостязанія и обнаженіемъ тѣхъ тайныхъ сердечныхъ язвъ своихъ, которыя могутъ свидѣтельствовать объ этомъ его интимномъ знакомствѣ съ нею... «Кто знаетъ, сколькихъ горькихъ воздержаній, обузданныхъ страстей, тяжелыхъ думъ, дневныхъ заботъ, ночей безсонныхъ мнѣ все это стоило? Иль скажетъ сынъ, что сердце у меня обросло мохомъ, что я не зналъ желаній, что меня и совѣсть никогда не грызла»... «Нѣтъ, выстрадай сперва себѣ богатство, а тамъ посмотримъ, станетъ ли несчастный то расточать, что кровью приобрѣлъ» — говоритъ онъ для склоненія не только совѣсти, но и самой, смутно сознаваемой имъ, управляющей совѣстью Высшей Силы въ свою пользу — для одержанія побѣды надъ своимъ безпечнымъ, неопытнымъ и легкомысленнымъ сыномъ и для получения права охраненія своихъ сокровищъ отъ расхищенія ихъ его «безумною», но «нечистою» рукою.

Словомъ, и въ этомъ мѣстѣ своей драмы или монолога своего героя (лучше было бы назвать его діалогомъ между нимъ и совѣстью), котораго мы коснулись только случайно по поводу вырвавшагося у скупого рыцаря жалобнаго вопля: «онъ расточить!», — поэтъ проявляетъ творческій гений свой въ томъ, что изображеніе своего скупого барона въ живой полнотѣ его болѣзненнаго существованія, порождающей въ насъ противорѣчиво жизненныя чувства (мы содрогаемся передъ возможностью подобнаго извращенія богатой духомъ и жизнью натуры — и вмѣстѣ съ тѣмъ восхищаемся живыми проявленіями, хотя и въ извращенной формѣ, духовныхъ порывовъ ея; мы чувствуемъ антипатію къ нему, какъ къ опасному полу-безумцу — и въ то же время сочувствуемъ ему какъ мученику страсти и совѣсти, не утратившему еще въ себѣ остатковъ человѣческаго чувства), — дополняетъ его, какъ своеобразнаго міросозерцателя-моралиста, въ критически искусительный моментъ своей жизни измѣняющаго своему богу (золоту) и наконецъ изображеніемъ его какъ своеобразнаго челоуитчика-истца на Высшемъ Судѣ — на судѣ совѣсти.

Впрочемъ, всё эти дополнительныя изображенія являются только побочно-художественными украшеніями къ основному изображенію скупого рыцаря какъ блестящаго выразителя страсти скупости и безплоднаго борца съ совѣстью.

Что касается совѣсти, какъ одного изъ проявленій таинственно высшей силы, знакомой только сознательнымъ грѣшникамъ да

художникамъ-избранникамъ, то почти ни одно изъ произведеній поэта не изъято отъ таинственнаго присутствія ея въ качествѣ главной героини, управляющей ходомъ дѣйствія; что же касается страсти скупости, то, слѣдя за исторіей возникновенія ея въ другихъ произведеніяхъ поэта какъ мотива для разработки, — мы найдемъ проявленіе этого мотива въ зачаточномъ видѣ еще въ произведеніи перваго года дѣятельности поэта: въ Посланіи къ другу-стихотворцу.

Въ этомъ посланіи поэтъ, проникая въ практическія мечтанія своего друга, быть можетъ отчасти въ порывахъ юношескаго преувеличенія, создаетъ образъ, довольно близко подходящій къ образу скупого рыцаря. Онъ говоритъ: «Не мнишь ли, что къ тебѣ текутъ за то, что ты поэтъ, несмѣтныя богатства, что ты уже берешь на откупъ государства, въ желѣзныхъ сундукахъ червонцы хоронишь?— Не такъ, любезный другъ, писатели богаты; судьбой имъ не даны ни мраморны палаты, ни чистымъ золотомъ набиты сундуки», а черезъ десять лѣтъ, за невозможностью создать изъ этого поэта скупца матеріальнаго и отдать въ его распоряженіе первую аксесуарную подробность сцены въ подвалѣ (чистымъ золотомъ набиты сундуки), онъ въ своемъ «Разговорѣ поэта съ книгопродавцемъ» заставляетъ поэта признаваться въ духовной скупости своей, когда «въ безмолвіи трудовъ дѣлиться не былъ» онъ «готовъ съ толпою пламеннымъ восторгомъ и Музы сладостныхъ даровъ не унижалъ постыднымъ торгомъ», когда онъ «былъ хранитель ихъ скупой и хранилъ эти дары «отъ вздоровъ черни лицемѣрной» подобно тому, какъ «дары любовницы молодой хранить любовникъ суевѣрный—и въ этихъ признаніяхъ его создается образъ духовнаго скопидома, обиженнаго жизнью и уже съ внутренней стороны близко подходящаго къ образу скупого рыцаря, какъ существа, тоже оскорбленнаго жизнью и трясущагося надъ своимъ золотомъ съ ощущеніемъ художника, опасющагося, что лава, какъ матеріалъ его творческой мысли, отольется въ неудачный образъ и только осквернитъ его вдохновеніе и творческую мысль... Словомъ, черезъ десять лѣтъ времени послѣ своего полудѣтскаго художественнаго намека на сцену въ подвалѣ, Пушкинъ уже близко подходитъ къ тому гениально глубокому пониманію живой человѣческой страсти скупости, ея широкаго развѣтвленія и сродства съ другими человѣческими чувствами, — которымъ онъ поражаетъ насъ въ своей «драматической сценѣ»...

Напомнимъ затѣмъ о четырехстишномъ спорѣ золота съ булатомъ и объ образѣ «чахнущаго надъ златомъ» «Царя Коцея», какъ доказывающихъ, что поэта пересталъ интересовать вопросъ объ отношеніи золота къ булату и образъ выразителя страсти скупости только послѣ того, какъ онъ своеобразно порѣшилъ этотъ вопросъ и воплотилъ преслѣдовавшій его образъ въ лицѣ своего скупого рыцаря, какъ служителя Золота и булата и какъ смертнаго, тщетно ищущаго безсмертія Коцея;—прибавимъ, что нельзя не замѣтить въ одномъ мѣстѣ сцены въ подвалѣ таинственнаго

вѣянiя и иного титаническаго образа, всю жизнь преслѣдовавшаго нашего поэта.

Таковымъ мѣстомъ мы считаемъ моментъ мрачнаго раздумья скупого рыцаря о томъ, какъ отнесется его сынъ послѣ его смерти къ его волѣ и ко всему труду его жизни...

Въ силу своего дара показать въ частномъ и маломъ общее и исторически-великое (достояніе только нѣсколькихъ мировыхъ художниковъ!) и породнить ощущенія души узко-эгоистической съ ощущеніями души благотворно-дѣятельной и великой, — Пушкинъ при этомъ, быть можетъ случайно, художественномъ взглядѣ въ область чувствъ великой исторической личности, сумѣлъ увидѣть и сообщить намъ, въ десять разъ болѣе живого матеріала, нежели тотъ, который могъ увидѣть и сообщить намъ талантливый Аверкіевъ въ дѣлѣ драмѣ, специально посвященной этой исторической личности..

Отказавшись затѣмъ отъ поисковъ произведеній западноевропейской литературы, которыя могли бы содержаніемъ своимъ непосредственно повліять на созданіе Пушкинымъ «Скупого рыцаря», не можемъ удержаться отъ догадки, что эти слова Байрона, высказанныя имъ въ своемъ «Донъ Жуанѣ» и приводимыя нами по незнанію языка въ прозаическомъ переводѣ Соколовскаго — эти слова: «Время любви для меня миновало. Прелесть женщинъ, дѣвушекъ и въ особенности вдовъ, не можетъ болѣе свести меня съ ума, какъ бывало прежде. Надежда на взаимность для меня миновала, постоянное употребленіе бордо для меня запрещено, и я, чтобы пріобрѣсти, какъ слѣдуетъ порядочному джентельмену какой-нибудь недостатокъ, думаю уже сдѣлаться скрягою» — не остались безъ вліянiя на нашего поэта... Если эта догадка, какъ и высказанная нами въ замѣткахъ о лирикѣ поэта, догадка о вліянiи на него, какъ творца «Анчара», одного мрачнаго замѣчанiя Байрона въ Чайльдъ-Гарольдѣ справедлива, — то возрожденіе Пушкинымъ гигантскаго древа смерти изъ брошенныхъ на вѣтеръ сѣмянъ мрачныхъ мыслей англійскаго поэта, покажется какъ подвигъ поэтическаго чудотворенiя, ничтожнымъ передъ созданіемъ волосальнаго подвала скупого рыцаря изъ нѣсколькихъ осколковъ полупшуточныхъ замѣчанiй Байрона.

Обращаясь затѣмъ къ сценическимъ олицетворителямъ и истолкователямъ личности скупого рыцаря, мы, сознавшись въ своемъ невѣдѣнiи того, игралъ ли В. А. Каратыгинъ роль барона по смерти Пушкина (мы знаемъ, что при жизни поэта Каратыгину по какимъ-то соображеніямъ была запрещена постановка этой пьесы въ его бенефисъ) и существуетъ ли живую рукою сдѣланное описание пріемовъ его игры, — должны будемъ ограничиться только воспоминаніями о покойномъ Россіи въ роли барона, такъ какъ намъ, въ сожалѣнію нашему, не пришлось видѣть Самарина въ этой роли и не пришлось читать чьего-либо описанiя исполненiя ея Щепкинымъ.

Въ общемъ Росси, какъ олицетворитель Пушкинскаго типа, не удовлетворилъ насъ; тѣмъ не менѣе, въ исполненіи его было, посколькѣ намъ позволило это замѣтить наше почти полное незнаніе языка, нѣсколько моментовъ интересныхъ, типичныхъ и даже творчески-поэтическихъ, при всемъ произвольномъ характерѣ ихъ созданія артистомъ... Объ этихъ-то незабвенно пріятныхъ моментахъ не откажемъ себѣ въ удовольствіи вспомнить здѣсь...

Какъ истинный художникъ, Росси былъ прекрасенъ уже въ безмолвной сценѣ своего медленнаго входа въ подвалъ со свѣтильникомъ и мечомъ въ рукахъ и съ мрачно - сосредоточеннымъ, упорно - страдательческимъ, тревожно - выжидательнымъ взглядомъ... Впрочемъ, не можемъ не замѣтить, что Росси вообще, какъ въ этой, такъ и въ другихъ роляхъ, былъ интереснѣе и сильнѣе именно въ безмолвныхъ или полубезмолвныхъ сценахъ, когда ему представлялась возможность ограничиться или мимической интерпретаціей извѣстнаго момента или словесно - звуковой разработкой какого-нибудь одного характернаго слова своей роли (въ родѣ предсмертно - укоризненнаго: «Assasina», обращаемаго Грознымъ къ Годунову)... Такъ что курьезно-рѣзкій отзывъ Писемскаго объ этомъ все таки, по нашему мнѣнію, прекрасномъ и замѣчательномъ артистѣ въ его письмѣ къ Тургеневу, какъ о балетномъ (чуть ли не «танцоришеѣ») имѣетъ въ себѣ нѣкоторую долю правды въ видѣ указанія на перевѣсъ мимическаго въ талантѣ его. Но обратимся отъ этого побочнаго замѣчанія къ дальнѣйшему описанію пріемовъ его игры.

Его баронъ входилъ въ свой подвалъ какъ звѣрь, пораненный охотникомъ, входитъ въ нору свою; онъ входилъ какъ боецъ готовый сразиться не только съ воромъ, быть можетъ, притаившимся гдѣ-нибудь за сундуками, но и съ цѣлымъ міромъ, осуждающимъ его за его мучительно-сладостную страсть и какъ боецъ со своею совѣстью. Наконецъ, его баронъ входилъ въ свой подвалъ и съ ощущеніемъ тюремника по страсти, наслаждающагося видомъ вѣчнаго заключенія и пребыванія въ его рукахъ какого-нибудь его смертельнаго врага, ставшаго его другомъ за это безпомощное состояніе свое въ его рукахъ; онъ входилъ вмѣстѣ съ тѣмъ и съ ощущеніемъ самого этого заключеннаго въ тотъ моментъ, когда его впервые спускали для вѣчнаго заключенія въ этотъ подвалъ... Какъ бы не вѣря въ счастье своего одиночества, онъ долго двигался по подвалу съ тою сосредоточенно - мрачною рѣшимостью, съ какою можетъ двигаться звѣрь, защищающій свой послѣдній пріютъ и свою семью, — на врага, очутившагося въ его договѣ; и только когда онъ все болѣе и болѣе убѣждался, что, кромѣ его самого и его золота, нѣтъ никого въ этомъ пріютѣ-подвалѣ, онъ начиналъ понемногу очеловѣчиваться и просвѣщаться... Очеловѣченіе это началось съ момента возженія канделябра...

Этотъ моментъ вышелъ у артиста настолько содержательнымъ и типичнымъ и онъ сумѣлъ показать барона за этимъ дѣломъ настолько оживившимся и помолодѣвшимъ; сумѣлъ такъ сильно

дать зрителю возможность почувствовать въ немъ не простого скупца, готовящагося отпереть сундуки свои, но жреца своего бога, съ благоговѣйно-подобострастнымъ наслаждениемъ приступающаго къ возженію свѣтильниковъ у алтаря прежде чѣмъ приступить къ самому священнодѣйствию, — что мы забывали и о преждевременности этой операціи (на самомъ дѣлѣ у Пушкина баронъ приступаетъ къ зазженію по свѣчѣхъ передъ каждымъ сундукомъ въ послѣдней изъ трехъ частей своего монолога) и о созженіи на этомъ многосвѣчномъ канделябрѣ той художественной подробности, которую замѣтилъ еще Вѣлинскій въ словахъ барона: «хочу сегодня ширь себѣ устроить: зажгу свѣчу предъ каждымъ сундукомъ» и пониманіе которой онъ выразилъ въ ироническомъ восклищеніи въ скобкахъ «страшное мотовство!»... Дѣло въ томъ, что свѣча, какъ кажется, вообще является мѣриломъ расчетливости человѣка и вмѣстѣ съ тѣмъ предметомъ, терзающимъ душу и сердце скупца видомъ своего постепеннаго и бесполезнаго исчезновенія при горѣннѣ; оттого-то скупой рыцарь и могъ считать себя за это рѣшеніе сжечь сразу шесть свѣчей въ честь своего бога, — за принесшаго страшную жертву и вмѣстѣ съ тѣмъ съ дѣтскою наивною могъ тщеславиться передъ собою этимъ подвигомъ своей великодушной расточительности; — эту-то особенность его натуры съ гениально художественною яркостью показанную поэтомъ, упустилъ изъ виду артистъ въ своей, впрочемъ прекрасно разыгранной имъ, сценѣ начальнаго освѣщенія барономъ своего подвала...

Замѣтите еще разъ, что баронъ - Росси, заговоривъ, сталъ для насъ менѣе загадочно-интереснымъ, какъ человѣкъ, котораго мы считали глухонѣмымъ и который бы вдругъ заговорилъ бы обычною человѣческою рѣчью, — сознаемся, что вплоть до сцены его приступа къ сундуку мы могли замѣтить только двѣ типично-интересныя подробности въ его игрѣ: одну — въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ вспоминалъ о книгѣ, изъ которой онъ вычиталъ сказаніе о царѣ; другую — въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ вспоминалъ о лѣннивцѣ и плутѣ Тибо по монетѣ, имъ принесенной...

Въ первомъ случаѣ былъ очень типиченъ видъ артиста, съ досадливо-забоченнымъ чувствомъ поскребывавшаго у себя въ головѣ какъ будто съ пѣлью откопать погребенное въ ней имя автора этой книги или имя царя, о которомъ въ ней повѣствовало; во второмъ случаѣ баронъ - Росси былъ интересенъ какъ нумизматъ-археологъ, обрѣтшій монету исключительно интереснаго по своему значенію чекана и радующійся находкѣ своей; онъ былъ интересенъ и типиченъ въ этотъ моментъ какъ учитель, вопреки своему ожиданію нашедшій превосходно исполненную лѣнвивымъ ученикомъ работу, которую онъ считалъ не по его силамъ, — какъ учитель, уличившій подобнаго ученика въ попыткѣ обмануть его и смѣющійся надъ его неудавшеюся хитростью...

Артистъ былъ такъ жизненно - интересенъ, когда добродушно - весело хохоталъ надъ этою монетою съ многократнымъ повторе-

ніем имени автора неудачной хитрости («Тибо — ха, ха, ха, ха! — Тибо — ха, ха!») и съ задушевно-ласковымъ киваніемъ ему головою, какъ своему старому пріятелю, образъ котораго отразился на принесенной имъ монетѣ, — что мы забывали и о включеніи барономъ-Росси въ число данниковъ своихъ и самого суфлера, слишкомъ усердно и громко подававшего ему Пушкинскія фразы въ сыромъ видѣ для ихъ обработки на сценѣ художественно-артистическими устами; совершенство этого задушевнаго хохота не позволило намъ замѣтить также и недостаточную яркость оттѣненія артистомъ смѣны весело-игриваго настроенія барона мрачнымъ раздумьемъ о поступкѣ Тибо «тамъ, на большой дорогѣ, ночью, въ рошѣ»...

Сцена перваго приступа къ сундуку, по нашему мнѣнію не удалась артисту: сундукъ былъ отпертъ слишкомъ скоро и въ обращеніи его съ ключемъ мы не чувствовали отношенія къ нему со стороны барона какъ къ магическому орудію, доставляющему ему блаженство ощущенія убійственнаго проникновенія въ тайну жизни и овладѣнія ею, — блаженство съ примѣсю того недовольства на исключительно мертвенный характеръ этого проникновенія, въ которомъ признается герой одного изъ драматическихъ произведеній другаго великаго поэта (Лопе Де Вега) въ такихъ словахъ: хотѣлъ бы я, чтобъ небо даровало мнѣ возможность, казнивъ его жестоко (убивъ), вновь произвести на свѣтъ, чтобы казнить его жесточе — вновь его родать и вновь казнить»; — за то моментъ опусканія въ сундукъ принесенныхъ червонцевъ былъ разработанъ съ самостоятельно-творческою силою великаго художника...

Намъ въ особенности понравились не передаваемые и неподражаемые, мучительно-восторженные и хищно-радостныя восклицанія, которыми баронъ сопровождалъ паденіе въ сундукъ каждаго принесеннаго червонца: эти безумно дикія и вмѣстѣ съ тѣмъ осторожныя восклицанія существа, утопавшаго въ золотѣ своемъ вмѣстѣ съ каждымъ изъ брошенныхъ имъ червонцевъ; эти восклицанія существа, утопавшаго въ своемъ золотѣ съ ощущеніемъ жгуче адскихъ страданій и райскаго блаженства, — заключали въ себѣ боль и нѣгу и наслажденія вмѣстѣ съ тоскливою боязнью — предчувствіемъ быстрого исчезновенія сладостнаго момента ощущенія золота въ рукѣ своей; они выражали и хищно торжествующую радость грабителя и отчаянный вопль ограбленнаго имъ... Артистъ проявилъ въ этомъ мѣстѣ своего исполненія и удивительное знаніе тайниковъ больнаго человѣческаго сердца и даръ вдохновенно откровеннаго художественнаго выраженія ихъ и способность дать почувствовать въ этомъ выраженіи голосъ большой, изуродованной природы и страсти (скажемъ мы вмѣсто болѣе частнаго «гнѣва» поэта) языкъ, и дѣтскіе годы и радости кривь....

Оригинально-картиннымъ (при несоотвѣтствіи съ нашимъ пониманіемъ его) представляется намъ и тотъ моментъ въ исполненіи Росси, когда его баронъ, прійдя въ себя послѣ своего вдохновен-

но опьянѣлаго состоянія блаженства при процессѣ наполненія сундука, побѣждалъ (по России) свою тоску о невозможности вѣчнаго ощущенія себя въ состояніи существа, наполняющаго золотомъ свой сундукъ, а также и печаль объ утратѣ имъ малой части золота изъ руки своей,—раціональнымъ соображеніемъ о превосходствѣ его сохраненія въ сундукѣ и надеждой на возможность новаго накопленія въ рукѣ своей... Артистъ съумѣлъ въ оригинально яркомъ свѣтѣ показать полу-безуміе своего барона, когда, склонившись къ только что нѣсколько пополненному имъ сундуку, произносилъ слова: «Усните! полно вамъ по свѣту рыскать» и т. д. Въ этотъ моментъ его баронъ напоминалъ отца, съ нѣжнымъ, самоотверженно-страстнымъ чувствомъ приникшаго къ изголовью своихъ спящихъ дѣтей и благословляющаго ихъ, грядущихъ на сонъ для будущей счастливой жизни...

Далѣе мы не могли уловить ничего особенно-интереснаго или оригинальнаго вплоть до момента встрѣчи барона—Росси, при заочномъ обличеніи имъ своего сына, съ совѣстью и названія его по имени. Глухой звукъ его голоса въ этотъ моментъ, стиснутые зубы, рука, судорожно-инстинктивно хватавшаяся за грудь при произнесеніи этого страшнаго слова: «Conscienza, conscienza!» свидѣтельствовали слишкомъ наглядно о мучительности ранъ, нанесенныхъ ему этимъ когтистымъ звѣремъ за самовольно эгоистическую страсть его и сопряженныя съ нею преступленія и воспроизводили живую картину борьбы его съ нею въ видѣ борьбы охотника съ пораненною его случайно неосторожнымъ выстрѣломъ и вцѣпившеюся въ грудь его дикою кошкою...

При произнесеніи словъ, выразившихъ готовность его скупого рыцаря воевать «*contra tutti viventi*,» артистъ, какъ-то искусно сжавшійся и подобравшій все свое тѣло такъ, что изъ мрака его черной одежды выступали только голова, да какъ двѣ шпаги, скрещенныя на груди и угрожающія руки, — повидимому, болѣе заботился о внушеніи зрителямъ чувства ужаса передъ воинствующимъ полумертвецомъ и о внушеніи имъ довѣрія къ возможности его посмертнаго явленія, нежели объ освѣщеніи психологическихъ мотивовъ его воинственной мольбы, нежели объ изображеніи скупого рыцаря въ моментъ его озлобленно молитвеннаго желанія въ видѣ нищаго, беспомощно-отчаянно стучащаго въ двери смерти съ безумною мольбою своею... Словомъ, артистъ производилъ на насъ въ этотъ моментъ впечатлѣніе, ближе подходящее къ тому, которое можетъ производить искусный заклинатель, вызывающій духовъ, нежели къ тому, которое производитъ своимъ вдохновеннымъ порывомъ великій художникъ сцены и которое онъ производилъ на насъ въ моментъ наполненія сундука. Кстати замѣтимъ здѣсь, что какъ этотъ шестой «еще неполный» сундукъ, такъ и другіе пять его переполненныхъ товарищей были все кожаные сундуки новѣйшей конструкціи, быть можетъ исправно служившіе артисту по части переправы его багажа, но плохо гармонированіе со средневѣковымъ бытомъ; тѣмъ не менѣе вдох-

новенно живое олицетвореніе безсмертно поэтическаго типа, отъ котораго, къ слову сказать, отвыкли мы при обстановкахъ роскошныхъ, устроенныхъ съ величайшимъ тщаніемъ и со стремленіемъ къ соблюденію исторически-бытовой правды — сторицею вознаграждало насъ за эту курьезную форму сундуковъ; въ этотъ моментъ вдохновенной живой игры, при скудной до курьезности обстановкѣ, мы чувствовали себя переносимыми то въ славное прошлое сцены (ахъ, скажемъ мы и жизни вообще), когда, по словамъ одного славнаго и пророчески пронизательнаго въ данномъ случаѣ писателя, нѣсколько перефразированнымъ нами «духъ искусства не выражался еще въ правильности въ представленіи неодушевленнаго предмета, возвѣщающей упадокъ высокой поэзіи и истинной драмы; когда люди не довольствовались малыми красотами (вѣроятно: точностью, вѣрностью, правильностью внѣшняго воспроизведенія?) при безсиліи на большія; когда, при неспособности изобразить фізіономію сидящаго на бархатномъ креслѣ, не довольствовались еще поддѣлкой до обмана зрѣнія кресла и бархата».....

Въ сценѣ бесѣды съ герцогомъ, Росси, быть можетъ на основаніи своего своеобразнаго пониманія личности Пушкинскаго барона въ его отношеніяхъ къ людямъ (его баронъ былъ только искусственно подобострастенъ и вмѣстѣ съ тѣмъ осторожно-сдержанъ) не далъ намъ картины его постепеннаго старчески-предсмертнаго размягченія передъ невозвратно-отрадными воспоминаніями прошлаго; личность отца герцога въ этихъ воспоминаніяхъ его (по Росси: предпринятыхъ только въ угоду герцогу), оживленныхъ подражаніемъ приемамъ и жестамъ умершаго повелителя, выходила похожею скорѣй на личность деспота обращающагося со своимъ подданнымъ какъ съ борзымъ псомъ или соколомъ, спускаемымъ на добычу, нежели на личность экспансивно мягкаго властелина, способнаго дѣлиться со своимъ подданнымъ задушевными отеческими мыслями и надеждами... Когда артистъ, воспроизводя рѣчь его: «Филиппъ!.....: что скажешь *ты*, а? Лѣтъ черезъ двадцать, право, ты, да я, мы будемъ глупы передъ этимъ малымъ».... подходилъ къ рампѣ и пристально всматриваясь вдаль, съ повелительнымъ жестомъ произносилъ: «Philippe! Philippe!» онъ изображалъ свою бесѣду въ видѣ ношенія поносокъ (требуемыхъ чувствъ и мыслей) для своего, небрежно распорядившагося имъ, начальника-хозяина. Вслѣдствіе того, что раболѣпно-настороженный баронъ Росси уже предвидѣлъ возможность неприятнаго испытанія во дворцѣ герцога и былъ вооруженъ противъ всякихъ вылазокъ на него своею практическою опытностью и хитростью, артистъ не далъ намъ картины неожиданнаго обрѣтенія только что расчувствовавшимся барономъ Пушкина смертельнаго врага въ молодомъ герцогѣ за его упоминаніе о сынѣ; не далъ картины суетливой работы барона Пушкина надъ насажденіемъ вокругъ своего подвала дѣлой поэтической роши со впускомъ въ нее въ видѣ молодого оленя своего сына; не далъ затѣмъ, послѣ того, какъ герцогъ перехватываетъ у не-

го образъ его сына, картины новой работы отца надъ характеристикой своего сына, напоминающей работу солдатъ надъ порчею орудія, отбитаго у непріятеля...

Въ страшной сценѣ встрѣчи отца съ сыномъ, вызваннымъ на арену рыцарской дѣятельности только отцовскою попыткою отрекомендовать его герцогу какъ вора, мы не видѣли Пушкинской сцены встрѣчи двухъ смертельныхъ враговъ, стоящихъ съ ихъ жаждою жизни въ ея различныхъ проявленіяхъ (расточительность и скудость) у одного (сундуки съ золотомъ) источника удовлетворенія ея съ готовностью, забывъ о степеняхъ своего родства, растерзать другъ друга изъ-за обладанія этимъ источникомъ.

Нѣтъ, баронъ Росси не терялъ своей практической предусмотрительности и своего спокойствія даже и въ этой сценѣ; что же касается артиста, исполнявшаго роль сына, то въ игрѣ его не было ничего кромѣ приличнаго исполненія сценическихъ обязанностей. .

Въ самый моментъ вызова своего сына на бой, какъ то странно, шаблонно пѣтушившійся со своею шпагою передъ сыномъ, скупою рыцарь—Росси, напоминалъ намъ олицетвореннаго имъ же Макбета въ тотъ моментъ, когда онъ, по убіеніи своихъ царственныхъ гостей, съ мечомъ въ рукѣ начинаетъ играть довольно плохо (вслѣдствіе нравственнаго потрясенія) траги-комедію нравственности и благородства передъ вновь прибывшими лицами изъ свиты убитыхъ, причемъ ихъ собственное потрясеніе и растерянность не позволяютъ имъ замѣтить автоматичности и мертвенности приемовъ игры Макбета—актера.

Словомъ, по Росси, баронъ, не терявшій съ самаго начала сцены у герцога своей замѣтности и практической хитрости и только прикрывавшій эти свойства своей изворотливой натуры личиною вѣрноподданической преданности, — и въ сценѣ вызова игралъ только комедію рыцарскаго благородства не безъ тайнаго расчета на помѣху со стороны герцога возможности ея ужасно-серьезной развязки и, быть можетъ, даже не безъ мысли о возможности или необходимости прибѣгнуть въ ближайшемъ будущемъ для предотвращения себя отъ необходимости разыгрывать подобныя трагикомедіи, въ услугахъ тайнаго «окровавленнаго злодѣйства» противъ своего сына...

Переходя затѣмъ къ сценѣ смерти барона, мы замѣтимъ, что при отношеніи къ нему какъ къ рабу своей страсти, искреннему въ словахъ и поступкахъ своихъ въ моменты своего случайнаго забвенія о ней, — смерть его явится для насъ естественнымъ результатомъ предшествовавшей ей искренней вспышки, въ которой его любовь къ своему богу (золоту) проявилось одновременно съ разбуженнымъ въ немъ старымъ рыцарскимъ чувствомъ чести въ небывало-яркой формѣ готовности принести или себя или своего сына въ жертву этому богу своему; разрушеніе обветшалаго организма подъ напоромъ этихъ двухъ живыхъ и противоположныхъ другъ другу чувствъ представится намъ въ такомъ случаѣ не только естественнымъ, но и необходимымъ, какъ гибель своего рода

Игоря, привязаннаго къ двумъ, пущеннымъ въ противоположныя стороны деревьямъ. При отношеніи-же къ скупому рыцарю какъ къ практически хитрому, сдержанно-искусному стражу-хранителю своей большой страсти отъ людей, а къ его вызову только какъ къ уловкѣ для оправданія себя въ глазахъ герцога, мы должны будемъ отнести и смерть его къ числу простыхъ физиологическихъ явленій, причемъ придется замѣтить, что, случившись неожиданно, она помѣшала исполненію какихъ-то хитрыхъ плановъ, бродившихъ въ головѣ его...

Обращаясь затѣмъ къ Росси, какъ къ самостоятельному автору сцены смерти скупого рыцаря, мы сказали бы, что онъ со своей точки зрѣнія на личность барона, какъ на практически развитаго хитреца, отлично владѣвшаго собою и попытавшагося было такъ-же старательно скрыть отъ герцога болѣзненный припадокъ съ нимъ случившійся, какъ скрывалъ онъ свою страсть подъ маскою вѣрноподданнической услужливости, а затѣмъ воинственнаго одушевленія, — могъ показать намъ только то, какъ его, искусственно пѣтушившійся скупой рыцарь, будучи посаженъ на жердочку руками герцога, послѣ нѣкоторыхъ потаптываній на ней, отрывочныхъ переговоровъ съ самимъ собою и стараній устыться попрочнѣе, свалился неожиданно съ нея въ состояніи сна вѣчнаго, еслибы артистъ не сумѣлъ проявить великости своего дарованія въ созданіи картины неизлѣчимости самую смертью большой страсти въ человѣкѣ и картины милосерднаго отношенія Бога и природы къ человѣку, какъ къ жертвѣ ея, въ моментъ его смерти...

Судя по его изображенію, скупой рыцарь, послѣ хитро-расчетливой выходки своей, отдавался во время обличительной рѣчи герцога снова любимой мечтѣ своей о золотѣ и засыпалъ съ нею какъ рыба извлеченная изъ своей родной стихіи (подвала) сномъ, исполненнымъ какихъ-то отрадныхъ видѣній прежде перехода своего въ сонъ вѣчный... И развѣ только шпага, при посредствѣ которой онъ пытался устоять на ногахъ, своимъ постепенно усиливавшимся дрожаніемъ въ рукѣ его, лепетъ его губъ, напоминавшій трепетъ листвы и наконецъ глухой звукъ паденія его тѣла на полъ, послѣ того, какъ со звономъ упала вырвавшаяся изъ его руки шпага, напоминали слова писанія: «Уже сѣкира при корнѣ деревь лежитъ: всякое древо, не приносящее плода добраго срубають».....

Всматриваясь въ его лицо, на которомъ выраженіе сосредоточенной хитрости смѣнялось выраженіемъ упорно тупого наслажденія своею тайною страстью, а затѣмъ особеннымъ выраженіемъ умиленнаго предсмертнаго просвѣтленія. и вслушиваясь въ его дѣтски-радостный лепетъ при встрѣчѣ со смертью, мы (полагая, что артистъ въ этомъ предсмертномъ лепетѣ выразилъ, въ смягченномъ на своемъ языкѣ видѣ, отчаянную по Пушкину мольбу умирающаго противовольною смертью барона: «Ключи мои! ключи!») воображали его перенесеннымъ въ этомъ снѣ его снова въ его вѣрный подвалъ и тамъ умильно-радостно умаливающимъ Бога отдать ему только потерянные имъ ключи отъ сундуковъ его;....

мы видѣли въ немъ въ этотъ моментъ существо, за страданія своей большой природы уже получившее награду свою и наслаждающееся блаженствомъ рая только въ ключахъ отъ него, напоминавшихъ ему свою форму его собственные и заставлявшихъ его тянуться къ нимъ съ младенчески наивною, инстинктивною радостью ребенка.... Изобразивъ своего скупого рыцаря въ этомъ восклицаніи его: «Ключи мои! ключи!» только идиллически радостно играющимъ въ свои ключи какъ въ свою заветную игрушку или порывающимся къ нимъ, Росси, согласно съ цѣлями своего гуманно поэтического (и вмѣстѣ съ тѣмъ ослабляющаго идею великаго поэта) изображенія, долженъ былъ или слишкомъ мягкими чертами затушевать или по-просту выпустить то страшное восклицаніе Пушкинскаго барона: «Мнѣ душно! душно!» послѣ котораго въ его мольбѣ: «Ключи мои! ключи!» нельзя видѣть ничего другаго кромѣ отчаянной попытки скорѣй погибающаго, нежели умирающаго барона, отпереть двери гроба, навѣвъ закрывающіяся передъ нимъ.... Мы думаемъ, что въ своемъ исполненіи артистъ по-просту выпустилъ эти слова, какъ и предшествующее имъ самое извиненіе барона передъ герцогомъ въ своемъ нездоровьѣ....

Въ концѣ изложенія нѣкоторыхъ соображеній по поводу этого творенія Пушкина и въ концѣ этихъ воспоминаній о славномъ итальянскомъ артистѣ въ роли барона, мы, припоминая блестяще отрывочныя мысли Бѣлинскаго въ его разборѣ «Скупого рыцаря», скажемъ, что, если Росси сумѣлъ отчасти показать барона Пушкина наказаннымъ за свою страсть съ ея «сладострастіемъ и сатанинскимъ восторгомъ» только неспособностью «пожелать многое изъ того, что онъ могъ бы исполнить», то для того, чтобы изобразить скупого рыцаря «въ трагическомъ величій гнусной страсти», какъ отверженца челоуѣчества», и природы (прибавимъ мы отъ себя это слово къ типичнымъ словамъ Бѣлинскаго, полагая, что только Богъ, спасшій разбойника за одно слово истиннаго раскаянія его, не знаетъ отверженцевъ); чтобы изобразить его въ той жизненной полнотѣ, въ какой видѣлъ его образъ великій критикъ, чтобы изобразить его не только какъ пассивную жертву своей ограниченной воли, но какъ сознательнаго активнаго выразителя воли эгоистической и озлобленно-воинствующей и передать «страшную силу паюса» самой пьесы, — требовался бы другой великій артистъ...

Такимъ изомъ всѣхъ исключительно драматическихъ артистовъ-художниковъ, сидѣвшихъ нами (изъ нихъ къ числу творчески-сильныхъ артистовъ-художниковъ мы, кромѣ покойнаго Росси, относимъ нѣсколькихъ славныхъ покойниковъ русской драматической сцены, которыхъ мы еще помнимъ, и слѣдующихъ изъ благополучно здравствующихъ представителей сценъ иностранныхъ: Поссарта, Барная, Сальвини отца и сына, Маджи, Эмануэля, обоихъ Кокелановъ, Февра и Мунэ-Сюлли), мы считали бы Поссарта на основаніи его геніальнаго олицетворенія Шайлока, этого, не по яркости, но по времени созданія своего, старшаго брата Пушкинскаго скупого рыцаря, рѣшившагося въ противоположность мень-

шому на предсмертнѣи обмѣнѣи трехъ тысячъ дуэатовъ изъ своего сундука на живое дѣло мести и жизнью поддержаннаго въ этомъ рѣшеніи своемъ *)...

V.

Моцартъ и Сальери.

Припоминая превосходныя разсужденія Бѣлинскаго о личности Пушкинскаго Сальери—разсужденія, кончающіяся еще болѣе превосходнымъ изображеніемъ ужаснаго состоянія человѣка, получившаго «какъ проклятіе при своемъ рожденіи вмѣстѣ съ своею кровью, своими нервами, своимъ мозгомъ» какую-нибудь изъ болѣзненныхъ страстей, наклонностей, странностей или какое-нибудь изъ болѣзненныхъ стремленій,—позволимъ себѣ замѣтить однако, что природа не даетъ человѣку двухъ подобнаго рода болѣзненныхъ стремленій одновременно, какъ не даетъ одновременно одному и тому же лицу двухъ сходныхъ по своему характеру, но различныхъ по области проявленія ихъ эпидемическихъ или хроническихъ болѣзней (въ родѣ сухотки и чахотки или въ родѣ чумы и холеры)... Если относиться къ Сальери какъ къ мученику подобнаго рода прирожденной страсти, то таковую страсть нужно видѣть въ его стремленіи къ славѣ, причемъ страсть къ искусству находилась въ подчиненно-служебномъ отношеніи къ этой страсти, между тѣмъ какъ Бѣлинскій, сливъ въ немъ любовь къ искусству съ любовью къ славѣ, дѣлаетъ его мученикомъ двухъ «болѣзненныхъ» (при сознаваемомъ имъ въ себѣ недостаткѣ таланта) страстей...

Еслибы въ душѣ Сальери жила живая страсть къ музыкѣ, онъ бы напоминалъ намъ по своему поступку съ Моцартомъ—этою воплощенною музыкой—героя Гофмановской повѣсти (ювелира Кордильяка съ его прирожденно болѣзненной страстью къ брилліантамъ, внушавшей ему ночныя нападенія на недостойныхъ носителей цѣнныхъ камней для присвоенія себѣ послѣднихъ), посягнувшаго не на уничтоженіе какого-нибудь случайнаго обладателя брилліанта, съ трудомъ и любовью отшлифованнаго имъ (ювелиромъ), но на самый источникъ своего наслажденія. Признавая

*) Впрочемъ, мы думаемъ, что Шумскій могъ бы имѣть перевѣсъ надъ великимъ германскимъ артистомъ въ отношеніи непосредственной естественности изображенія барона, какъ жертвы своей страсти и преступной совѣсти, а Самаринъ—въ отношеніи отгѣненія нѣкоторой оставшейся мягкости и величаво барственныхъ чертъ въ раздвоившейся натурѣ барона... Неподражаемо великолѣпнымъ и даже превосходящимъ въ нѣкоторыхъ моментахъ Россарта могъ бы быть въ этой роли и Васильевъ Павелъ...

возможность внушения Кордильяку этою неодолимою страстью его ночныхъ вылазокъ противъ своихъ закащиковъ, какъ недостойныхъ владѣть сокровищами, не ими обработанными, мы сомнѣваемся, чтобы она могла внушить ему его убійственный поступокъ противъ предмета возбужденія своего, чтобы она могла превратить его или ему подобнаго Сальери (если только мы будемъ относиться къ нему какъ къ болѣзненно-страстному любителю музыкальныхъ звуковъ, имъ понятыхъ, имъ обработанныхъ, но не имъ добытыхъ) въ змѣю «песокъ и пыль грызущую безсильно» не изъ ненависти къ свободно живому и къ его почвѣ, но изъ чувства досады, что тотъ песокъ и эта пыль таятъ въ своихъ нѣдрахъ предметъ болѣзненнаго наслажденія его... И какъ не страсть къ архитектурѣ могла вызвать исторически прославленный поступокъ Герострата, такъ точно не страсть къ музыкѣ могла внушить Пушкинскому Сальери его поступокъ надъ Пушкинскимъ Моцартомъ...

Нѣтъ, только страсть къ славѣ, выросшая на безжизненной и раскаленной сознаниемъ своей мертвенности почвѣ, только эта страсть, принимавшая все болѣе и болѣе ненормальные размѣры по мѣрѣ неудовлетворенія практически справедливыхъ требованій его своевольно-гордой и энергичной души, могла переродиться въ зависть къ Моцарту, какъ къ такому же, по предположенію Сальери, какъ онъ самъ, славолюбцу, снабженному только несправедливо и безъ всякихъ съ его стороны заслугъ лучшими для достиженія своихъ практическихъ цѣлей средствами и на глазахъ его (Сальери) съ притворнымъ равнодушіемъ продолжающаго при содѣйствіи какой-то чудной помощи улучшать ихъ... Только эта страсть могла перейти въ своемъ развитіи изъ зависти въ ненависть къ Моцарту, какъ къ Божьему посланнику («нѣкоему херувиму») за его крылья, позволявшія ему (Моцарту) опережать его (Сальери) на законно-трудоомъ поприщѣ исканія себѣ земныхъ наградъ по личнымъ трудамъ и заслугамъ, а не по благодати... И уже въ первыхъ словахъ монолога Сальери: «Всѣ говорятъ нѣтъ правды на землѣ, но правды нѣтъ и выше. Для меня такъ это ясно, какъ простая гамма» мы чувствуемъ озлобленіе. Сальери не только противъ этого посланника, но и противъ Самого Пославшаго его; въ этихъ словахъ мы слышимъ рѣчь старшаго сына въ евангельской притчѣ, оскорбленнаго проявленіемъ безграничной любви Отца къ его блудному и недостойному брату и видимъ стелющійся внизъ дымъ жертвы «трудоу и усердія» новаго Каина и мрачное озлобленіе, поднимающееся въ душѣ его... Въ этихъ словахъ мы уже чувствуемъ завязку страшнаго событія у новаго алтаря славы, — событія, имѣющаго воссресить на нашихъ глазахъ событіе библейское и показать намъ потомковъ библейскихъ дѣятелей повторяющими на реальной почвѣ новаго времени и среди новыхъ условій дѣятельности ихъ судьбу и ихъ поступки; при этомъ не можемъ не замѣтить, что поэтъ русскій въ противоположность англійскому, воскрешавшему библейскія

событія для наполненія мѣховъ старыхъ виномъ новымъ изъ собственныхъ виноградниковъ своихъ, предпочиталъ художественное показаніе нестарѣемости этихъ мѣховъ и чудесную неизсякаемость вина, ихъ наполняющаго; не знаемъ, какъ для другихъ, но для насъ подобное отношеніе къ библейскимъ темамъ со стороны генія русской поэзіи кажется много симпатичнѣе и интереснѣе отношенія къ нимъ англійскаго поэта... Но обратимся къ Сальери...

Послѣ своей своеобразной молитвы, вдохновляющей его только на сознаніе своего права на неправду противъ своего счастливаго собрата, Сальери припоминаетъ, какъ «ребенкомъ будучи, когда высоко звучалъ органъ въ старинной церкви» онъ «слушалъ и заслушивался слезы невольныя и сладкія тебли» и затѣмъ, круто оборвавъ слова этого прекраснаго воспоминанія, переходитъ сразу къ описанію тѣхъ приемовъ, къ которымъ прибѣгалъ онъ для того, чтобы упрочить вдохновеніе въ душѣ своей. Онъ говоритъ: «Отвергъ я рано праздныя забавы; науки чуждыя музыкѣ (о, какъ полно выразились въ этихъ типичныхъ словахъ понятія трудолюбиваго техника, у котораго форма поглощаетъ духъ и который видитъ въ музыкѣ не прирожденный человѣку даръ изліянія непосредственныхъ чувствъ души въ гармонической формѣ, но прежде всего науку о порожденіи звуковъ!) были постылы мнѣ; упрямо и надменно отъ нихъ отрезся я и предался одной музыкѣ»—и мы изъ этихъ словъ его видимъ, что это были убійственные (въ особенности его, вѣроятно, духовное отреченіе отъ жизни) для истинно живого вдохновенія приемы; что это были приемы способные создать только ту глухую музыку, которая могла принести ему только «глухую» славу, какъ характеризуетъ онъ ее самъ, перенося на нее, вѣроятно, свойства чуждой жизни музыки своей и сообщая ей печальную невозможность услышать голосъ чьего либо искренняго восторга отъ его музыки и увлеченія ею... На основаніи этихъ словъ своего признанія онъ представляется намъ въ видѣ ребенка-урода по практической дѣловитости своей; онъ представляется намъ въ видѣ ребенка, выхватывающаго у Творца непосредственно живой инстинктъ своей дѣтской души и самовольно пускающаго его въ ростъ для обращенія въ крупный талантъ. На основаніи этихъ словъ мы видимъ его еще въ дѣтствѣ поддающимся порывамъ Сауловскаго искушенія овладѣть попрочнѣе источникомъ доставляемаго ему наслажденія — видимъ взмахъ ого дѣтской ручки съ цѣлью попрочнѣе пригвоздить живое вдохновеніе свое тѣмъ самымъ коніемъ, въ искусствѣ владѣнія которымъ онъ упражнялся впоследствии и ядъ съ острія котораго направилъ противъ Моцарта... На основаніи этихъ словъ его признанія мы скажемъ, что онъ еще въ дѣтствѣ въ противоположность исполненію завѣта даннаго взрослымъ, старается сдѣлать себя взрослымъ и работаетъ для удаленія себя изъ того царства, моментъ блаженнаго ощущенія себя въ которомъ ему доставилъ мимолетно-благодатный, свободный порывъ его безрасчетной дѣтской души... За эту исключительно личную волю и практическую

расчетливость въ своемъ духовномъ трудѣ (съ годами развивавшійся въ немъ, вѣроятно все сильнѣй и сильнѣе), онъ получаетъ проклятіе вмѣсто благословенія свыше и работа его обращается въ работу надъ насажденіемъ своего рода «Анчара» съ его смертоноснымъ плодомъ въ видѣ зависти—ненависти въ мертвой душѣ своей, а его личная воля, рабски служившая ему при его поддѣлкѣ подъ талантъ, покидаетъ его при сосерцаніи этого полученнаго имъ плода своего насажденія и онъ вмѣсто того, чтобы уничтожить его, испытываетъ искуссительное желаніе испробовать его смертоносную силу на избранныхъ Высшей Воли.

Такимъ образомъ начальныя слова его исповѣди: «родился я съ любовію къ *искуссству*» (замѣчательна замѣна этимъ словомъ слова «музыка». Уже однимъ этимъ выраженіемъ своего Сальери поэтъ сумѣлъ изобразить его, какъ прямолинейно гордое существо, не любящее изъ любви къ натурально прирожденнымъ чертамъ своего лица, никакихъ прикрасъ и притираний) таятъ въ себѣ другія въ такомъ родѣ: «родился я съ умомъ, энергіей, твердою волею, съ любовію и способностью къ упорному труду для достиженія разъ намѣченной цѣли, какъ практическаго результата этого труда и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ случаѣ несправедливаго неполученія искомаго по своимъ, лично мною сознаваемымъ заслугамъ, съ даромъ мятежнаго возстанія противъ Силы Высшей Силы, самовольно распредѣляющей искомыя мною жизненныя дары вопреки моимъ убѣжденіямъ и волѣ и противъ тѣхъ, кого Высшая сила одѣляетъ ими»—качества довольно почтенныя съ точки зрѣнія высшаго реализма, но приводящія къ культу цѣлесообразнаго злодѣянія съ точки зрѣнія великаго русскаго поэта...

Итакъ, убійственный характеръ отношенія Сальери къ музыкѣ переходитъ въ убійственное отношеніе въ видѣ прогрессивно развивающейся зависти къ величайшему живому выразителю ея... При изображеніи страсти зависти Пушкинъ, удивительно сошедшійся съ Шопенгауэромъ при изображеніи страсти скупости, сходится съ великимъ психологомъ восточной церкви (Василіемъ Великимъ), характеризовавшимъ завистника какъ друга погибшаго и врага, того, что живетъ» и заставляетъ своего завистника Сальери стремиться къ умерщвленію Моцарта отчасти и для того, чтобы освободиться отъ давящаго его злобнаго чувства, чтобы получить возможность отъ души назвать его послѣ его гибели «другомъ Моцартомъ», чтобы добиться того состоянія, въ которомъ было бы: «и больно, и пріятно, какъ будто тяжкій совершилъ я долгъ, какъ будто ножъ цѣлебный мнѣ отсѣкъ страдавшій членъ»...

Впрочемъ, до извѣстнаго времени поэтъ со свойственнымъ ему великимъ пониманіемъ тайниковъ человѣческой природы заставляетъ своего Сальери скрывать отъ самого себя свой замыселъ и имя того, противъ кого направленъ онъ: плодъ не созрѣлъ еще вполне и нуждается, чтобы солнце бросило нѣсколько животворныхъ лучей своихъ для побужденія вытечь сокъ его «въ чашу

дружбы... Моцартъ, являющійся къ Сальери въ моментъ его, вымученнаго наконецъ изъ себя, восклицанія: «О, Моцартъ, Моцартъ!» исполняетъ подобное назначеніе солнца, восходящаго надъ праведными и неправедными и лучами своими содѣйствующаго дѣтенію живущаго и тлѣнію умирающаго — росту благого и злого въ природѣ...

Моцартъ усиливаетъ его ненависть къ себѣ каждымъ своимъ словомъ, каждымъ поступкомъ, какъ можетъ усиливать страданія того, чье тѣло превратилось въ сплошную язву, самъ врачъ, съ благою цѣлю приближающійся къ одру страданій подобнаго больного и каждымъ своимъ шагомъ приводящій въ мучительное для него сотрясеніе одръ страданій его... Моцартъ усиливаетъ боль язвы ненависти въ Сальери во-первыхъ чистотою своею дѣтски-наивнаго, безхитростнаго отношенія къ восклицанію: «О, Моцартъ, Моцартъ!», которое таило въ себѣ «грандіозно» злодѣйскій замыселъ и которое онъ истолковываетъ какъ простое привѣтствіе входящему другу... Въ словахъ Моцарта: «Ага! Увидѣлъ ты меня!».. Сальери могъ видѣть и оскорбительную насмѣшку надъ его злодѣйскими замыслами и оскорбительную по своей противоположности чернотѣ его собственной души, — свѣтлость души праведника... Далѣе Моцартъ оскорбляетъ его своимъ весело-добродушнымъ и даже поощрительнымъ отношеніемъ къ уличному музыканту, занимающемуся уродованіемъ передъ толпою музыкальныхъ темъ его: въ этомъ отношеніи Моцарта къ карриатурѣ на свою музыку Сальери видитъ только проявленіе богатырскаго высокомерія и (припоминая, вѣроятно, свое собственное отношеніе къ плодамъ своихъ трудовъ) опять-таки оскорбительный укоръ собственной мнительности и авторскому самолюбію своему... Наконецъ Моцартъ вѣнчаетъ свои невинно истязательныя оскорбленія исполненіемъ какой-то чудной, вновь - написанной фантазіи своей, вызывающей экспансивно-безумное восклицаніе Сальери: «Ты, Моцартъ, богъ!»...

Это типичное восклицаніе свое, открывающее тайную мысль его стать богомъ самому при посредствѣ музыкальныхъ трудовъ своихъ и выражающее радостный ужасъ его, открытія, что нѣкій другой достигъ этой дьявольской цѣли, Сальери (являющійся въ данномъ случаѣ человѣкомъ новаго времени съ его атеистически завоевательными порывами и съ его готовностью подѣлиться ими съ гениальными дѣятелями въ области духа) для облегченія своей души, потрясенной удачею другого въ дѣлѣ сооруженія звуковой Вавилонской башни, инстинктивно обстазляетъ двумя замѣчаніями: однимъ — вступительнымъ: Ты, Моцартъ, недостойнъ самъ себя»; другимъ — заключительнымъ: «и самъ того не знаешь... я знаю, я!»... Въ этихъ двухъ прибавленіяхъ къ центральному: «Ты, Моцартъ, богъ!» нельзя не замѣтить попытки съ его стороны утѣшить себя хоть тѣмъ соображеніемъ, что, если достиженіе божественности, котораго онъ искалъ для себя, досталось на долю другого, то онъ былъ начальникомъ - руководителемъ этого другого и, вмѣстѣ съ тѣмъ, архитекторомъ зданія, коснувшася на-

конецъ своею вершиною неба, между тѣмъ какъ этотъ другой работалъ надъ этимъ зданіемъ какъ простой рабочій; въ этихъ прибавленіяхъ нельзя не замѣтить и требованій со стороны Сальери на раздѣлъ съ нимъ той славы божественной, которую завоевалъ Моцартъ подѣ его руководствомъ... Но истинный геній, какъ вѣрный, безхитростный, безкорыстный, безрасчетный, самоотверженно преданный рабъ Бога, жизни и природы оказывается органически, неспособнымъ поддаться дѣйствию яда безумно-искренней лести, расточаемой ему своеобразно восхищеннымъ Сальери... вмѣсто того, чтобы наградить того, по чьему признанію завоевалъ онъ божественный тронъ, Моцартъ обнаруживаетъ передъ провозглашающимъ его богомъ Сальери только тѣлесную слабость своей гениальной природы въ такой же наивно простой формѣ, въ какой онъ обнаруживалъ непониманіе истиннаго настроенія Сальери при его одиночномъ восклицаніи: «О, Моцартъ!» Какъ извѣстно, онъ говоритъ: Ба! Право! Можетъ быть... но божество мое проголодалось»...

Комментируя эти слова въ вульгарномъ стилѣ, мы бы могли найти въ нихъ скрытую мысль, выраженную въ народной поговоркѣ: «хоть котломъ зовите, только въ печь не становите» (не требуйте отъ меня исполненія невозможнаго для меня); комментируя ихъ въ стилѣ болѣе серьезномъ, мы можемъ увидѣть въ нихъ напоминаніе со стороны вѣчно трудящагося гениальнаго дѣятеля духа дѣятелю плоти (такимъ представляется намъ случайно музыкальный техникъ Сальери съ его практическими идеалами) о своемъ правѣ на пропитаніе... Но возбужденный Сальери видитъ въ этихъ словахъ уклончиво хитрый отказъ Моцарта въ раздѣлѣ съ нимъ славы и генія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, искусительное для его злодѣйскаго замысла указаніе самимъ Моцартомъ того мѣста, куда долженъ онъ наносить смертельный ударъ свой или того способа, посредствомъ котораго онъ можетъ совершить надъ нимъ свой убійственный замыселъ... Здѣсь намъ вспоминается встать Шатобрианъ, признающійся въ стоей автобіографіи, что онъ на зарѣ своей славы опасался быть узаннымъ въ кафе другими посѣтителями и вызвать съ ихъ стороны замѣчанія въ такомъ родѣ: «Э, да это совершенное созданіе пѣть и ѣсть, какъ и всѣ». Примѣръ Сальери, въ душѣ котораго созрѣваетъ окончательно мысль о необходимости отравить Моцарта послѣ его признанія въ своемъ позывѣ на пищу, — показываетъ, что обнаруженіе избранникомъ тѣлесныхъ слабостей своихъ можетъ быть не только неприятнымъ для ихъ самолюбія, но и опаснымъ для ихъ жизни, такъ какъ толпа, передъ которой произошло подобное обнаруженіе и представителемъ которой является Пушкинскій Сальери, въ замѣчанію въ такомъ родѣ можетъ прибавить еще практическое заключеніе: «такъ его можно отравить»...

Какъ бы то ни было, но подѣ влияніемъ откровеннаго признанія Моцарта Сальери окончательно утверждается въ злодѣйскомъ рѣшеніи своемъ и въ своемъ монологѣ по удаленіи Моцарта

домой для предупреждения жены, чтобы она не дожидалась его къ обѣду, приступаетъ къ чевангѣ того блюда, на которомъ онъ предполагаетъ поднести Моцарту ядовитый плодъ своей жизни: приступаетъ къ попыткѣ не только оправданія замышляемаго страшнаго поступка своего, но и къ попыткѣ придать ему красоту и героизмъ...

Осмѣянный судьбою въ своихъ музыкально славолюбивыхъ стремленіяхъ (собственно не «осмѣянный», но ограниченный, но онъ могъ видѣть въ этомъ ограниченіи злѣйшую насмѣшку надъ собою), онъ пытается изобразить себя сперва въ видѣ избранника судьбы на злодѣйство и подобно Мазепѣ въ его попыткѣ идеализировать свою измѣну словами своей самохарактеристики: «Я терню въ листахъ его вѣнца», говоритъ: Нѣтъ, не могу противиться я болѣе судьбѣ моей: я избранъ, чтобъ его остановить... «Остановить» — глубоко-психологически типичное слово: услугавшись своего избранничества на злодѣйство, Сальери пытается расширить смыслъ этого мирнаго слова до выраженія понятія, связаннаго со словомъ отравить; справившись такимъ образомъ съ идеализаціей своей задачи съ внѣшней стороны, онъ принимается за внутреннее идеализированіе ея, — и расширяетъ смыслъ своего избранничества на отравленіе Моцарта до избранничества на спасеніе его отъ той «опасной» высоты, на которую онъ поднимается все болѣе и болѣе... Но затѣмъ, какъ бы устыдясь своего дара извращенія непосредственно живыхъ понятій, онъ замѣняетъ примѣриваемое имъ къ себѣ званіе спасителя убиваемаго имъ Моцарта, болѣе подходящимъ къ его лицу званіемъ спасителя музыки вообще и трудолюбивыхъ служителей ея музыкантовъ въ частности, такъ какъ какъ волны живого вдохновенія Моцарта угрожаютъ имъ опасностью унесенія ихъ изъ храма искусства и полнымъ потопленіемъ ихъ, если онъ — Сальери — не не поспѣшитъ пожертвовать нѣсколькими каплями хранимой имъ у себя чудной влаги для укрошенія этихъ гибельно-буйныхъ волнъ...

Впрочемъ, сходство съ почтеннымъ Соломономъ (знакомымъ намъ по «Скупому рыцарю»), идеализирующимъ назначеніе чудныхъ капель своего пріятели Товія, Сальери въ этихъ словахъ разсужденія своего: «я избранъ, чтобъ его остановить — не то мы все погибли. Мы все, жрецы служители музыки, не я одинъ съ моей глухою славой... Что пользы, если Моцартъ будетъ живъ и новой высоты еще достигнетъ. Подыметъ-ли онъ тѣмъ искусство? Нѣтъ, оно падетъ, какъ онъ исчезнетъ: наслѣдника намъ не оставить онъ» — дополняетъ сходствомъ съ «альтруистами» позднѣйшаго времени и съ Каиафою въ моментъ произнесенія имъ знаменитыхъ словъ своего разсужденія...

Далѣе, при своей идеализаціи задуманнаго имъ плана, Сальери, награждая себя званіями всякаго рода, — къ званію спасителя музыки и служителя ея прибавляетъ еще болѣе почтенное званіе спасителя людей вообще, которымъ Моцартъ угрожаетъ опасностью Иварова паденія. Какъ ядовитый депутатъ лирической «Черни»

онъ говорить про Моцарта; «Что пользы въ немъ? Какъ нѣкій херувимъ, онъ нѣсколько занесъ намъ пѣсенъ райскихъ, чтобъ возмутивъ *безкрылое* желанье въ насъ чадахъ праха, послѣ улетѣть... Такъ улетай же!.. Чѣмъ скорѣй, тѣмъ лучше!...» — и эти послѣднія слова являются послѣднимъ ударомъ чекана по вѣшней формѣ замышляемаго имъ поступка; высказавъ ихъ, онъ переходитъ къ самому предмету, подносимому имъ Моцарту на вычеканенномъ блюдѣ и предается воспоминаніямъ объ исторіи его приобретенія и осмнадцатилѣтняго храненія до настоящей попытки пустить его въ дѣло...

Въ этихъ воспоминаніяхъ Сальери опять-таки интересна его попытка девсрировать подносимое имъ и прикрыть лирико-психологическими украшениями своего самоанализа истинную сущность и назначеніе его...

Назвавъ только въ началѣ своего обращенія къ предмету, находящемуся въ рукахъ его, этотъ предметъ принадлежащимъ ему именемъ («Вотъ ядъ»), онъ тотчасъ же прибавляетъ къ слишкомъ прозаически точному опредѣленію его болѣе поэтическое: «Послѣдній даръ моей Изоры» и затѣмъ, то при посредствѣ этого дара Изоры, то при посредствѣ «завѣтнаго дара любви» избѣгаетъ новой необходимости назвать таинственный предметъ прозаически-страшнымъ именемъ его; даже самый моментъ убійственнаго употребленія этого предмета въ дѣло, въ описаніяхъ Сальери является въ ореолѣ поэтическаго усиленія «завѣтнымъ даромъ любви» содержимаго чашею дружбы, и только въ концѣ своей колоссальной драматической сцены, заставляетъ поэтъ своего Сальери при его попыткѣ подѣлиться съ «создателемъ Ватикана» бременемъ уже совершеннаго злодѣянія (въ обмѣнъ полученную отъ него гениальность) подойти еще разъ на ближайшее разстояніе къ его истинному имени... Словомъ, художественные приемы поэта при построеніи имъ рѣчи человѣка, подобно охотнику, поражающему удава во время его сна, опасаящагося разбудить свою спящую совѣсть при своей самообманной попыткѣ на убіеніе ея, какъ тайнаго свидѣтеля имъ совершаемаго, — остаются тѣми же, какъ и при построеніи имъ рѣчи скупого рыцаря у сундузовъ его... На это однообразіе его художественныхъ приемовъ вліяли всегда, какъ въ данномъ такъ и въ другихъ мѣстахъ твореній его, — его вѣрность природѣ и сознаніе могущества вѣчно-неизмѣнной, однообразной въ своихъ приемахъ совѣсти, осмѣивающей человѣка въ его горделивомъ самосознаніи и въ данномъ случаѣ превращающей Сальери изъ гордаго прямого человѣка съ его антипатіей къ унижительной лжи въ изворотливо льстиваго лжеца передъ самимъ собою...

Въ послѣдней части второго одиночнаго разсужденія Сальери интересны и драгоцѣнны его признанія, что послѣ полученія отъ Изоры его завѣтнаго дара, «часто жизнь казалась ему несносной равной», и что онъ вообще «мало любитъ (да, вѣроятно, мало любилъ и со временъ дѣтства) жизнь»... Въ этихъ нѣсколькихъ сло-

вахъ признанія заключается, быть можетъ, гораздо болѣе загадочно-поучительнаго жизненнаго смысла и загадочно-интереснаго содержанія, чѣмъ въ цѣлой драмѣ другого менѣе гениальнаго поэта... Въ нихъ (этихъ нѣсколькихъ словахъ) создается образъ своего рода волшебницы, вручающей избраннику своего сердца какой-то таинственный талисманъ; но, въ противоположность талисману, врученной поэту волшебницей стихотворенія: «Тамъ гдѣ море вѣчно плещеть», талисманъ, врученный Изорою Сальери, содѣйствуетъ росту въ душѣ своего обладателя чувствъ сомнѣнія и тревоги, содѣйствуетъ растравленіемъ сердечныхъ тайныхъ ранъ его развитію въ немъ его наклонности къ преступленію и, наконецъ, превращаетъ его прирожденную антипатію къ жизни (вѣроятно родственную антипатію работника, нанятаго за болѣе или менѣе скудную въ сравненіи съ его собственнымъ расчетомъ плату, къ мѣсту исполненія своей, скудно оплачиваемой работы и къ матеріалу на немъ сложенному для обработки его) въ ощущеніе жизни какъ «несносной раны», отъ развѣдающаго кости дѣйствія которой могла бы спасти его только преступная операція, произведенная страждущимъ надъ самимъ источникомъ жизни или надъ однимъ изъ ея высшихъ явленій... Мы думаемъ, что при созданіи поэтомъ устами Сальери этого удивительнаго, при всей его мимолетности, образа провидѣцы Изоры, постигшей всю суть натуры уязвленнаго жизнью любовника своего и давшей своеобразно цѣлительное средство противъ яда его неудовлетворенной страсти (мести самой жизни), развѣдавшей душу его, — не остались безъ отдаленнаго вліянія съ одной стороны реальныи образъ гадалки Кирхгофъ съ ея знаменитымъ предсказаніемъ; съ другой — средневѣковое представленіе о женщинѣ, какъ о врагѣ дружбы которое могло соотвѣтствовать аскетическимъ порывамъ его богаты и противорѣчивой въ своихъ жизненныхъ порывахъ души...

Помимо образа этой Изоры, для насъ интересенъ гениально набросанный въ этихъ словахъ образъ преступника, выращающаго свою способность къ убіенію другого на почвѣ своей способности къ самоубійству, и образъ воинствующаго доктринера-педанта, не любящаго жизни за то, что рука его не участвовала въ созданіи ея законовъ, и образъ человѣка, вступающаго въ жизнь подобно игроку, приступающему къ крупной игрѣ съ расчетомъ на крупный выигрышъ и съ запасомъ убійственнаго орудія для себя на случай проигрыша...

Въ сценѣ вторичнаго свиданія Моцарта съ Сальери насъ поражаетъ прежде всего восклицаніе — вопросъ Сальери, получившаго въ отвѣтъ на свою попытку развеселить тоскующаго о чемъ-то Моцарта, признаніе въ замыслѣ имъ новаго музыкальнаго творенія; — въ этомъ восклицаніи его: «А!» (восклицаніе ужаленнаго!) «Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?» помимо яркости новаго отраженія образа техника музыканта съ его понятіемъ о творчествѣ, какъ о продолжительномъ сочинительствѣ, насъ изумляетъ легкость того покровра, который набрасываетъ поэтъ въ видѣ словъ

этого невинно дружескаго вопроса на лицо Сальери и подь котормь мы видимъ искаженныя завистью черты лица злодѣя и читаемъ въ этихъ чертахъ вопросъ грабителя, обращенный имъ къ тому, чье убійство онъ задумалъ — вопросъ въ такомъ родѣ: «А! Съ тобою деньги? Скольво?»

Какъ подобнаго же рода покровъ въ отношеніи ясности показанія естественно живого и ужаснаго, таящагося подь приличнымъ и притворно дружественнымъ, — не менѣ замѣчательны и слова Сальери въ сценѣ его перваго свиданія съ Моцартомъ: «Ахъ, Моцартъ, Моцартъ! Когда же мнѣ не до тебя?» по легкости внушаемаго ими продолженія къ нимъ: «Когда же ты не терзаешь меня своимъ гениемъ и вдохновеніемъ?» *)

Не менѣ типична въ томъ же отношеніи и сцена ободренія Моцарта все болѣе и болѣе приступающимъ къ исполненію своего замысла Сальери въ моментъ Моцартовскаго предостерегательно-мрачнаго признанія, что: „Вотъ и теперь мнѣ кажется, онъ („черный человекъ“, заказавшій ему Requiem) съ нами самъ-третьей сидитъ“... Сомнѣваясь въ злодѣйской твердости и неустрашимости Сальери, мы полагаемъ, что это признаніе Моцарта должно было навести невольный ужасъ на его душу, такъ какъ въ этомъ черномъ человѣкѣ онъ, какъ скупой рыцарь у своего сундука, могъ увидѣть отраженіе своего собственнаго образа съ его внутреннею тайною и мрачнымъ назначеніемъ, а подобныя встрѣчи съ самимъ собою, хотя бы и при эффектно мрачномъ освѣщеніи своей личности, не могутъ быть пріятными даже и для закоренѣлаго злодѣя; вотъ почему и въ сценѣ ободренія имъ Моцарта мы видимъ только попытку избавиться отъ навѣяннаго на него словами признанія Моцарта чувства ужаса и скрытую подь покровомъ дружбы попытку собственнаго самоободренія своего...

При этомъ ободреніи самого себя на пути къ преступленію, совершаемому въ маскѣ друга, Сальери, какъ извѣстно, ссылается на примѣръ Бомарше, какъ умѣвшаго подавлять своими оригинальными совѣтами мрачныя мысли въ другихъ. Это напоминаніе о Бомарше вызываетъ новый непріятный наивный вопросъ Моцарта: «Ахъ, правда ль, Сальери, что Бомарше кого-то отравилъ?» удачно, впрочемъ, отпарированный, повидимому, искусственнымъ смѣхомъ Сальери съ отношеніемъ къ самой личности Бомарше причины этого страннаго смѣха своего...

Это притворное фамиллярно ироническое отношеніе многоопытнаго и всезнающаго Сальери къ личности Бомарше, вызываетъ новое успокоительное для себя самого и наимучительнѣйшее для Сальери знаменитое изреченіе Моцарта: «Онъ же гений, какъ ты, да я. (Это мѣсто въ его изреченіи напоминало намъ и прежде

*) Эти словесныя Пушкинскіе покровы напоминаютъ намъ, удивительно вычеканенный изъ мрамора, покровъ на чудномъ (въ противоположность лицу Сальери) и нисколько не скрываемомъ имъ лицѣ какой-то дѣвицы—статуи, какъ кажется, Луврскаго музея...

и продолжает напоминать и теперь ту сцену одного из анекдотов о Петре, когда он послѣ бесѣды съ мужикомъ вѣщаетъ съ нимъ въ городъ съ обѣщаніемъ показать ему царя по шапкѣ, оставшейся на головѣ его при общемъ обнаженіи всѣми головъ своихъ, и когда онъ на вопросъ мужика, смущеннаго поклонами и видомъ обнаженныхъ головъ всѣхъ встрѣчныхъ, кромѣ его собственной, да головы его спутника—: «Да который же здѣсь царь?»,— отвѣчаетъ ему: «Я незнаю... должно быть, кто-нибудь изъ насъ: либо ты, либо я)... А гений и злодѣйство двѣ вещи— несомнѣтельны. Неправда ль?»...

При этомъ испытательномъ замѣчаніи— вопросѣ, въ которомъ Сальери могъ увидѣть отраженіе своей личности уже не въ мрачномъ апофеозѣ ея злодѣйскаго предназначенія, но въ ея прозаической скудости,—при этой новой обидѣ, грянувшей въ него «съ надменной высоты» отъ руки истиннаго генія, Сальери теряетъ даръ самообладанія и притворства... «Ты думаешь?»—можетъ отвѣтить онъ только озлобленно мрачнымъ, безпомощнымъ вопросомъ на вопросъ Моцарта, и вслѣдъ затѣмъ рука его, оскорбленнаго непосредственно наивно выраженнымъ презрѣніемъ генія къ его злодѣйскимъ замысламъ съ ихъ высшимъ значеніемъ и смысломъ, какъ самопаль выбрасывающій смертоносный зарядъ свой отъ нажима пружины рукою, неосторожно открывшею тайное, охранявшееся имъ отдѣленіе, «бросаетъ ядъ въ стаканъ Моцарта» въ видѣ противоядія отравѣ жизни по невѣдѣнію влитой рукою генія въ небывало сильной дозѣ въ неболѣвшую язву самолюбія простого, умнаго, твердаго, энергичнаго и, быть можетъ «только» талантливаго смертнаго...

Помимо подобнаго самопала мы хотѣли бы сравнить эту руку и съ механически быстро опускающимся на голову избранника топоромъ гильотины, тѣмъ болѣе, что Пушкинскій Сальери въ одиночныхъ разсужденіяхъ своихъ между всевозможными напоминаніями въ значительной степени напоминаетъ намъ не только какого-нибудь «Анакреона гильотины,» но и самого систематически холоднаго, расчетливаго, практическаго, рациональнаго эксплуататора ея— Робеспьера....

Въ словахъ, которыми затѣмъ Сальери поощряетъ близорукаго генія выпить приготовленную ему отраву на глазахъ его: «Ну, пей же!»—мы видимъ повтореніе наглости страсти Іуды, а въ трагически-безсвязныхъ восклицаніяхъ въ отвѣтъ на тость Моцарта передъ безпечнымъ поглощеніемъ приготовленной ему отравы,—въ этихъ словахъ Сальери: «Постой, постой, постой!... Ты выпилъ... безъ меня?»—цѣлую радуу противорѣчивыхъ чувствъ душа, возмущенной удачею исполненія своего страшнаго замысла... Мы чувствуемъ въ нихъ желаніе продлить блаженство ощущенія живого генія въ своей власти, и суевѣрное опасеніе получающаго наслѣдство, что воля наслѣдодателя окажется недѣйствительною вслѣдствіе несоблюденія имъ одной формальности («ты выпилъ безъ меня?») и удивленіе преступника легкости, быстротѣ и безнаказан-

ности исполненія того плана, который онъ обдумывалъ «съ такимъ тяжелымъ напряженьемъ,» «съ такой томительной тоской,» «съ такимъ безумствомъ и мученьемъ,» и зависть не только въ свободѣ жизни и вдохновенія, но и къ свободной легкости смерти генія, и удивленіе своему собственному забвенію примѣнить къ самому себѣ убійственный даръ свой...

Пресытившійся и напоенный отравою, Моцартъ вновь поднимается на высоту творческаго вдохновенія своего для того, чтобы въ послѣдній разъ просіять и погаснуть на глазахъ своего восторженно-возбужденнаго врага: онъ исполняетъ наконецъ передъ Сальери «тревожащій его Requiem» — и эта композиція приводитъ Сальери, временно избавившагося послѣ своего поступка отъ яда сжигавшей его страсти, въ состояніе чистаго (безъ примѣси чувствъ ненависти и зависти къ Моцарту, творящему въ послѣдній разъ) восторга на короткій моментъ...

Если прежде этотъ полу-Вагнеръ (съ ретортою для высиживания выгодно живыхъ звуковъ), полу-Мефистофель (съ его ненавистью къ жизни) видѣлъ въ звукахъ Моцарта злѣйшія обиды, падавшія въ него съ «надменной высоты,» если прежде онъ воспринималъ ихъ такъ, что къ ощущенію пріятности ихъ, прибавлялось ощущеніе жгучей боли ими причиняемой, то теперь, зная, что они падаютъ на него въ послѣдній разъ, чувствуя себя овладѣвшимъ живымъ источникомъ происхожденія ихъ, онъ воспринимаетъ ихъ такъ, что это второе ощущеніе боли, ими причиняемой, входитъ въ составъ его наслажденія для усиленія его и для порожденія въ душѣ его въ отношеніи къ звукамъ, какъ къ символамъ славы, чувства, напоминающаго опять-таки чувство скупого рыцаря къ его золоту....

Въ словахъ этого прекраснаго признанія своего: «Эти слезы *первые* *) лью: и больно (на эту боль могло вліять инстинктивное предвощеніе личностью, совершившей преступленіе будущихъ совѣстныхъ истязаній своихъ за совершеніе его; на нее могла вліять и печаль, навѣянная пробужденнымъ въ душѣ Сальери эстетическимъ чувствомъ — печаль о томъ, что вскорѣ умолнуть эти дивные звуки, оживившіе лучшую сторону его души и возвратившіе ему блаженный моментъ его дѣтства, когда «ребенкомъ будучи,» онъ «слушалъ и заслушивался» звуковъ органа и «слезы невольныя и сладкія текли,» — а также печаль о томъ, что уже «не раздаваться имъ опять») и пріятно, какъ будто тяжкій совершилъ я долгъ, какъ будто ножъ цѣлебный мнѣ отѣкъ страдавшій членъ. (Загадочныя слова, не разъясняющія намъ: радовался-ли Сальери музыкѣ Моцарта какъ колыбельной пѣснѣ въ честь возрожденія въ своей душѣ дѣтски-чистой эстетической страсти къ музыкѣ или же какъ торжественному гимну въ честь совершеннаго имъ злодѣянія? Этотъ Пушкинскій пріемъ порождаетъ въ душѣ своихъ героевъ въ извѣстный критическій моментъ ихъ

*) Вѣроятно: со дня знакомства съ тобой и твоей музыкой.

жизни два противоположныя другъ другу чувства *вызывался, по-видимому, отчасти сознаниемъ поэта*, что для всякаго, хотябы глубочайшаго сердцевѣда «тайна всякъ человѣкъ,» отчасти желаниемъ предохранить своихъ героевъ отъ узко-ограниченной характеристики ихъ какъ исключительныхъ выразителей одной какой либо страсти, отчасти противорѣчивыми порывами его собственной природы)... Другъ Моцартъ, эти слезы... Не замѣчай ихъ (въ нихъ выходитъ ядъ моей природы, тебя погубившій.) Продолжай, спѣши еще наполнить звуками мнѣ душу»—онъ радуется краткому моменту гармоническаго удовлетворенія двухъ половинокъ своей души: эстетической, парализованной ядомъ его практической страсти, и парализовавшей ее практически-эгоистической...

Если прежде въ моменты наполненія Моцартомъ своими звуками души его (вмѣсто сундука, наполнявшагося золотомъ скупого рыцаря) онъ сознавалъ себя только въ роли казначея-хранителя чужихъ звуковыхъ сокровищъ (что было мучительно для него съ его практической страстью къ невещественной славѣ, не менѣе сильной, чѣмъ уродливо эстетическая страсть скупого рыцаря къ вещественному золоту), то теперь это мучительное сознание его могло парализоваться въ немъ обманчивымъ сознаниемъ себя въ роли наследника этихъ сокровищъ... Однако слова, которыми Моцартъ перерываетъ восторженные излиянія его души,—слова, въ которыхъ онъ (Моцартъ) признаетъ за нимъ (Сальери) только способность чувствовать силу гармоніи и въ которыхъ Сальери, при его самолюбіи, вмѣсто отраднато признанія самимъ гениемъ полезности или необходимости его болѣе скромнаго существованія на второй ступени творческой дѣятельности (сочувственно искреннее живое воспріятіе и оцѣнка бессознательнаго проявленія творческой силы гения) могъ видѣть только оскорбительную выдачу ему господиномъ его обычнаго аттестата за вѣрность и честность безъ всякой болѣе существенной награды,—сразу отрезвляющій его и приводящій его въ прежнее озлобленно-мрачное настроеніе.....

Сухо распрощавшись съ Моцартомъ, уже почувствовавшимъ дѣйствіе отравы и отправляющимся домой въ надеждѣ сномъ поборотъ нездоровье свое (такъ объясняетъ онъ дѣйствіе яда въ своемъ организмѣ), Сальери послѣ своего загадочно-фальшиваго: «До свиданья!» не безъ злораднаго удовольствія практическаго прозорливца, торжествующаго надъ практическою неопытною гения, говоритъ во-слѣдъ удаляющемуся Моцарту въ обличеніе его простой человѣческой надежды свое пророчески-зловѣщее: «Ты заснешь надолго, Моцарты!»—и затѣмъ переходитъ къ послѣднему одиночному самоанализу—къ обсужденію того, кѣмъ же сталъ онъ, отравившій уже не «кого-то» (какъ Бомарше по наивному предположенію Моцарта), но несомнѣннаго гения...

Сила чуда, совершеннаго музыкой Моцарта надъ душою его не могла быть продолжительною, и онъ уже въ первыхъ словахъ этого самоанализа: «Но ужель онъ правъ, и я не гений... Гений и злодѣйство—двѣ вещи несомнѣстныя... Неправда!... и Бонаротти?

иль это сказка тупой, бессмысленной толпы—и не был никогда убійцею создатель Ватикана?» является снова узкосухимъ расчетливымъ практическимъ рационалистомъ, одареннымъ, подобно контрабандисту, бесплатно переправляющему для своей выгоды подлежащій пошлинной оплатѣ товаръ, даромъ скрывать лично эгоистическія цѣли свои въ какомъ угодно изъ невиннѣйшихъ, благороднѣйшихъ, святыхъ и возвышенныхъ предметовъ и явленій жизни и даромъ оцѣнивать эти предметы, явленія и идеи по степени ихъ пригодности къ скрытому вмѣщенію въ себѣ этихъ эгоистическихъ цѣлей его...

Въ странномъ даже для простого диллетанта забвеніи Сальери о звукахъ, которыми онъ только что упивался передъ этими простыми словами Моцарта: гений и злодѣйство—двѣ вещи несовмѣстныя, — поэтъ даетъ намъ почувствовать въ послѣдній разъ, что для его Сальери музыка была именно подобнымъ предметомъ для храненія или провоза другого несравненно высшей стоимости, и что его упоеніе ею вызывалось только его способностью неразрывно тѣснаго сліянія каждаго удачнаго звука ея со главою — истиннымъ сокровищемъ въ случайно звуковой формѣ.

Въ промежуткѣ, отдѣляющемъ въ этомъ самоанализѣ его повторяемое имъ изреченіе Моцарта отъ его самоутѣшительнаго восклицанія: «Неправда!» мы видимъ страшную сцену безмолвной мольбы неудовлетвореннымъ злодѣемъ только «геніальности, геніальности!» на свою долю, какъ дающей право на злодѣяніе и намъ вспоминается мольба о ключахъ скупого рыцаря: какъ ему его ключи нужны были для спасенія отъ «вратъ смерти», такъ нужна теперь для Сальери эта геніальность для обращенія злодѣйства, павшаго передъ нимъ какъ помѣха на его пути къ славѣ въ лѣстницу для достиженія славы...

Послѣднія слова его самоанализа интересны типичною переменною его отношенія къ той самой толпѣ, за права которой онъ вступался для оправданія своего злодѣйскаго замысла противъ Моцарта...

Теперь, когда онъ въ качествѣ злодѣйски послѣдовательнаго прямолинейнаго истолкователя и выразителя тайныхъ завистливыхъ чувствъ этой толпы противъ генія, встрѣчается снова съ нею уже по совершеніи своего замысла, — онъ, предчувствуя ея даръ отступаться отъ прагматически смѣло выраженнаго кѣмъ либо исключительно озлобленнаго момента настроенія ея (при перемѣнно непредѣленномъ живомъ характерѣ этого настроенія въ общемъ), предчувствуя вмѣстѣ съ тѣмъ и ея даръ откопать злое дѣло со дна души или могилы избраннаго человѣка и даже навязать ему подобное дѣло въ случаѣ отсутствія такового въ его жизни, — окидываетъ ее уже взглядомъ ненависти и презрѣнія, какъ лжесвидѣтеля въ своемъ дѣлѣ и какъ противорѣчиваго въ своихъ требованіяхъ, незаконнаго судію своего...

Что касается геніевъ, то будь Сальери мусульманиномъ и будь ему предоставлена должность члена строгаго Магометова суда надъ

ними, то онъ потребовалъ бы въ этомъ новомъ настроеніи своемъ осужденія ихъ не только за то, что они «развратили людей», но и за то, что они не сотворили злодѣйства...

Въ послѣднихъ же словахъ монолога Сальери мы видимъ и ужасную картину его попытки опровергнуть мысль Моцарта о несомнѣнности гениальности со злодѣйствомъ силою взмаха крыльевъ собственнаго генія своего. Но, увы! эта попытка его, какъ мальчика въ «Русалкѣ», обращаетъ его только въ ворона, со зловѣщимъ карканьемъ своимъ спускающагося на кровлю Ватикана.

Признаемся, что Сальери въ послѣднемъ полубезумномъ вопросѣ своемъ кажется намъ поднимающимся подобно ракетѣ для того, чтобы разсыпаться на массу маленькихъ Сальери новаго времени съ ихъ поисками частнаго, мелочнаго, скандальнаго, грязнаго, безумнаго, преступнаго вмѣсто духовно-великаго въ жизни и натурѣ избраннаго дѣятеля, — съ ихъ готовностью отравлять память и тѣнь геніевъ прошлаго за ненахожденіемъ таковыхъ среди современной жизни съ ея, истощенной духовной работой предшествующихъ поколѣній и засушенной общимъ характеромъ господствующаго практически рациональнаго настроенія, почвой...

Такова, по нашему мнѣнію, послѣдняя черта, художественно округляющая всеобъемлюще-колоссальную личность Пушкинскаго Сальери, какъ выразителя, между прочимъ, настроенія новаго времени — настроенія смѣняющаго непосредственно живое творческое настроеніе умирающаго генія...

VI.

Каменный гость.

Переходя къ изложенію своихъ замѣтокъ о «Каменномъ гостѣ», мы считаемъ для себя возможнымъ послѣ художественно совершеннаго, полнаго (въ особенности по сравненію съ блестяще-короткими разборами другихъ «Драматическихъ сценъ») разбора описанія поэтико-эстетическихъ красоть этого произведенія Бѣлинскимъ, — ограничиться указаніемъ только тѣхъ отдѣльныхъ подробностей, въ которыхъ мы видимъ, если не побѣду русскаго духа надъ западно-европейскими типами, то самостоятельное - художественное проявленіе его...

Подобное проявленіе мы видимъ во-первыхъ въ оригинальномъ пересозданіи Пушкинымъ той статуи, въ которой Бѣлинскій видѣлъ только уступку традиціямъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, помѣху къ исправленію Донъ Жуана чувствомъ искренней, но отвергнутой предметомъ его страсти, любви...

Во-вторыхъ мы видимъ подобное проявленіе въ откровенно смѣломъ показаніи истинной сущности страсти Донъ Жуана въ

видѣ безумнаго посягательства на самый духъ всего живущаго для подчиненія его похоти своего своеволия..., но поговоримъ сперва о статуѣ...

Соглашаясь съмнѣнiемъ Бѣлинскаго, что «въ наше время статуи уже не боятся», мы замѣтимъ однако, что и въ наше время въ человѣкѣ, познакомившемся съ мученiями совѣсти въ неопредѣленно-безформенномъ видѣ, еще не умерло эстетически живое чувство настолько, чтобы онъ не могъ оцѣнить благости художественныхъ попытокъ народной фантазiи оформить таинственно-карательную силу совѣсти и соорудить во образѣ этой статуи маякъ надъ тѣми опасными мѣстами, въ которыя можетъ завлечь его своеволие и страсть; чтобы подобный человѣкъ не былъ въ состоянiи сочувствовать живой вѣрѣ народа въ возможность заступничества и отмщенiя этой чудно благодатной, своеобразно оформленной имъ силы, за поруганныя и оскорбленныя права погибшаго жертвою торжествующей похоти какой-либо эгоистически мощной личности... На этомъ-то, еще не вполне вымершемъ въ душѣ современнаго человѣка, чувствѣ основано безсмертiе статуи Моцарта, какъ гениальнаго выразителя непосредственныхъ чувствъ человѣческой души, и Пушкинъ, какъ родной братъ Моцарта по непосредственной свободной силѣ своего творчества въ словѣ, не былъ бы великимъ художникомъ и не проявилъ бы своего духовнаго сродства съ Моцартомъ, если бы побоялся живой свѣжести и наивно образной смѣлости выраженiя народнаго чувства и если бы онъ вынесъ статую изъ души своей въ угоду сухому рационалистическому возрѣнiю новаго времени...

Но вмѣсто только эстетическаго сохраненiя этой статуи, какъ художественнаго украшенiя драмы, мы замѣчаемъ со стороны Пушкина особенно уважительное отношенiе къ ней... Это отношенiе проявляется уже въ самомъ предпочтенiи названiя, характеризующаго неподвижную или тяжелую на подъемъ статую названiю юнаго перелетнаго героя при выборѣ потомъ наименованiя для «драматической сцены»...

Что касается до самаго вѣянiя духа этой статуи или «Каменнаго гостя», какъ карателя человѣка за безумно-преступное прозленiе его эгоистической страсти, то тому, кто не чувствуетъ этого вѣянiя у Пушкина, его можетъ дать почувствовать Даргомыжскiй въ своей оперѣ того же названiя; — въ этомъ своемъ безсмертномъ музыкальномъ толкованiи на Пушкинскую драму великiй русскiй композиторъ инстинктомъ художника понялъ лучше Бѣлинскаго, кто истинный герой ея...

Безграмотные профаны — диллетанты въ области музыки, разъ случайно слышавшіе произведенiе Даргомыжскаго въ Москвѣ при пустомъ театрѣ (Да утѣшить въ царствѣ тѣней славный русскiй композиторъ замѣчательнаго итальянскаго артиста въ томъ, что на его попытку художественнаго олицетворенiя одного изъ крупнѣйшихъ типовъ русской поэзiи русская публика въ Москвѣ наполнила маленькiй театр на $\frac{1}{4}$ — примѣромъ отношенiя той же

публики къ его собственной безсмертно - художественной работѣ, собиравшей зрителей въ количествѣ вдвое меньшем!), — мы могли однако замѣтить, что лучшія мѣста въ этомъ произведеніи на вѣяны духомъ мертвой статуи, таинственно появляющейся на фонѣ оперно-драматическаго дѣйствія...

Къ числу этихъ лучшихъ мѣстъ мы относимъ: робкій шопотъ развращаемаго Донъ Жуаномъ Лепорелло выражающійся въ словахъ: «А Командоръ? Что скажетъ (намъ показалось, что у Даргомыжскаго эта фраза нѣсколько усѣчена, быть можетъ въ интересахъ силы музыкальнаго выраженія ся и не имѣетъ заключительныхъ словъ: «объ этомъ»); далѣе — музыкальную картину готовящагося на голову Донъ Жуана таинственнаго отмщенія, какъ грозовая глухо рокочущая гдѣ-то вдали туча, поднимающагося въ отвѣтъ на его воспоминанія о дуэли съ командоромъ; затѣмъ — музыкальную характеристику этихъ словъ Донъ Жуана: «Я твоего убійца мужа; и не жалю я о прошломъ, и нѣтъ во мнѣ раскаянья» (намъ опять-таки кажется, что Даргомыжскій измѣнилъ въ такомъ именно видѣ подлинныя слова текста Пушкина, какъ бы для придачи имъ большаго сходства съ звуками при заколачиваніи гвоздями гроба) въ которыхъ онъ по Даргомыжскому заживо забиваетъ себя во гробъ для достойно-торжественнаго пріема въ немъ Каменнаго гостя; и, наконецъ, — сцену мирнаго поклона статуи въ отвѣтъ на приглашеніе ея Донъ Жуаномъ на «ширь любви»...

Въ этой сценѣ, картиною бури, поднимающейся послѣ поклона статуи, неистово повторяемаго на всѣ лады не только испуганнымъ Лепорелло, но и деревьями, рвущимися со своихъ корней, — композиторъ восхищаетъ насъ своимъ знаніемъ человѣка и тѣхъ бурь, которыя могутъ быть результатомъ мирнаго созволенія природы на исполненіе его безумныхъ страстей и желаній...

Какъ гениальный музыкальный иллюстраторъ Пушкина въ этомъ мѣстѣ своей оперы, Даргомыжскій напоминаетъ намъ Рибейру въ его страшно-гуманной картинѣ: «Благословеніе Исаакомъ Іакова... Великій художникъ изобразилъ на этой картинѣ Іакова въ видѣ подростка, съ тою же жадностью дѣтскаго хищно-животнаго любопытства подносящаго свою завернутую въ овечью шкуру руку ко груди отца, съ какою онъ могъ бы въ качествѣ неопытнаго существа испытывающаго жизнь и природу съ ихъ законами, — поднести цѣлую горящую головню въ родному дому съ цѣлью поджечь въ свое удовольствіе и для удовлетворенія своего праздно жаднаго идиотски-страстнаго любопытства этотъ домъ со всѣми мирно спящими въ немъ и родственными ему обитателями его; Исаакъ-же изображенъ на той же картинѣ въ видѣ благодушно - твердаго старца, провидящаго хитрость своего юношески безумнаго обманщика сына, но во исполненіе какой-то таинственно - высшей, имъ однимъ сознаваемой цѣли, величаво склоняющагося на исполненіе его замысла, — причемъ чуткѣй созерцатель этой картины трепещетъ за участь несчастнаго под-

ростка, на которого съ величавою плавностью, такъ благосклонно медленно склоняется своею головою невзмутимо спокойный, таинственно мудрый старецъ, безповоротный въ рѣшеніяхъ своихъ; трепеть, внушаемый зрителю этою пророчески дивной картиной можно сравнить съ тѣмъ, который могъ бы внушить ему видъ паденія на шаловливаго ребенка прекрасной массивной статуи, поколебленной имъ въ основаніи своемъ и въ своемъ паденіи угрожающей на вѣкъ погребсти его подъ собою, — если только предположить подобнаго зрителя въ состояніи постоянного парализованнаго (въ отношеніи подачи помощи юношѣ — ребенку) свидѣтеля подобнаго непрерывающагося полу-паденія безъ конца... Впрочемъ, статуя Пушкина кажется намъ загадочнѣе и интереснѣе какъ статуи Моцарта съ ея обличіемъ Донъ Жуана подъ органъ на кладбищѣ и съ ея финальнымъ обращеніемъ интродуктивной темы живоотно-сатинскаго хохота (въ этой темѣ интродукція, которую мы, по своему музыкальному невѣжеству, считаемъ основною, намъ слышится и сходство со ржаніемъ жеребца въ весеннюю пору, и сходство съ судорожнымъ порывомъ человѣка на цѣпи «необходимости» и сходство съ предсмертнымъ храпомъ его и сходство съ хохотомъ Некрасовскаго чернаго тигра-шестикрылата надъ воющими и грызущими въ прискорбіи ржавыя цѣпи грѣшниками и сходство съ хохотомъ сказочной Пушкинской дѣвы, хохочущей надъ вызваннымъ ею раздоромъ и зломъ между людьми; наконецъ намъ слышится въ этой темѣ сходство съ хохотомъ того удивительнаго существа, которое гр. Л. Толстой показываетъ въ одномъ изъ своихъ курьезныхъ по идеѣ, но удивительныхъ по частнымъ подробностямъ народныхъ разсказовъ алчному землепріобрѣтателю въ его предразсвѣтномъ предостерегательномъ снѣ, — во образѣ башкирскаго князька, хохочущаго «подпершись въ бока, надъ трупомъ его) надъ крутящимся въ вихрѣ веселія человѣкомъ, — въ звукъ судной трубы, заставляющей человѣка нестись на судъ надъ бездной бытія, подобно завялому листку, крутящемуся въ пустынѣ, — такъ и статуи Даргомыжскаго — олицетворительницы природы мудро-объективной и безстрастной какъ въ ея снисходительномъ, такъ и карательномъ отношеніи къ человѣку...

Въ статуѣ Пушкина, пожалуй, будетъ менѣе грозно карательнаго величія, чѣмъ въ статуѣ Моцарта, но за то въ ней можно замѣтить чудную силу (которой мы не найдемъ въ исключительно внѣшней природѣ, олицетворенной Даргомыжскимъ въ своей статуѣ) не только дать иное направленіе хищнымъ инстинктамъ натуры Донъ-Жуана, но и перемолоть ихъ, какъ жерновомъ, тяжелой «каменной десницей» своей...

Оттого-то вырывающіяся изъ груди мучимаго Донъ-Жуана слова его признанія: «О, тяжело пожатье каменной его десницы!» — эти слова, въ которыхъ мы замѣчаемъ и въ немъ самомъ пончманіе высшаго скрытаго смысла своихъ мученій (что выражается въ особенности полно въ величавомъ названіи «десница», даваемомъ имъ руцѣ статуи) заставляютъ насъ относиться къ сценѣ его

пребыванія въ рукѣ у статуи не какъ къ сценѣ трепетанія хищнаго звѣря въ капканѣ охотника, но какъ къ сценѣ таинственно-благодатной переработки натуры избраннаго грѣшника, хотя бы онъ увлекался «въ мрачныя пропасти земли» для исполненія ея.

И не только изъ этихъ вымученныхъ словъ своего Донъ-Жуана позволяетъ намъ поэтъ замѣтить черты благотворнаго назначенія своей статуи,—онъ заставляетъ ихъ проявиться и въ словахъ типичнаго обращенія статуи къ Донъ-Жуану, когда онъ, повидимому, старается привести въ чувство впавшую въ обморокъ при появленіи статуи Донъ-Анну. И когда статуя говоритъ въ этотъ моментъ Донъ-Жуану: «Брось ее!» намъ кажется, что въ этихъ повелительно-дружественныхъ словахъ обрубаются чувственная привязанность Донъ-Жуана къ женщинамъ; намъ кажется, что этими словами онъ приглашается бросить «сокровища пустыя» для стяжанія сокровища вѣчнаго; намъ кажется, что этими словами онъ приглашается къ исполненію назначенія библейскаго купца «ищущаго добраго бисера»... Въ этомъ то сообщеніи поэтомъ благородныхъ свойствъ карательной десницъ статуи и видимъ мы самостоятельное проявленіе характеристичныхъ, типовыхъ свойствъ вѣрующаго, надѣющагося, мягкаго, всепрощающаго русскаго духа его...

Въ дальнѣйшихъ словахъ предсмертнаго стона Донъ-Жуана: «Оставь меня, пусти, пусти мнѣ руку!» и затѣмъ: «Я гибну—кончено—о, Дона-Анна! Мы слышимъ во-первыхъ естественный крикъ существа, подвергаемаго благой операціи и для успѣшности исполненія ея умаленнаго до состоянія ребенка и, во-вторыхъ, выраженіе имъ боязливаго сознанія себя вступающимъ въ новую, пока еще мрачную для него, сферу существованія своего...

Въ его обращеніи: «О, Дона-Анна!» мы, вопреки Бѣлинскому, видѣвшему чуть ли не цѣлую интродукцію въ три слова къ новой драмѣ, имѣвшей изобразить Донъ-Жуана исправленнымъ любовью, слышимъ только безпомощное восклицаніе идолопоклонника при видѣ того, какъ женщина, на которую онъ молился въ тотъ моментъ, когда она разсыпала за своею молитвою «жудри черныя на мраморъ блѣдный», разсыпается теперь прахомъ вся передъ блѣднымъ мраморомъ статуи... Это восклицаніе напоминаетъ намъ опять-таки: «Ключи мои, ключи! скупого рыцаря, а типичный комментарий Бѣлинскаго на восклицаніе Донъ-Жуана кажется намъ отчасти подобнымъ тому, который бы могъ сдѣлать какой-нибудь «реалистъ» на предсмертный крикъ барона, какъ на выражающій, по его мнѣнію, позднее сознаніе спасительности ручнаго труда и желаніе остановиться на слесарной отрасли его...

Кстати, не можемъ здѣсь не вспомнить и мнѣнія Бѣлинскаго о суровомъ Донъ Карлосѣ, какъ о кандидатѣ въ инквизиторы... Умалая смыслъ драмы Пушкина и представляя себѣ результаты кары божественной, временно постигшей Донъ-Жуана сообразно съ характеромъ и духомъ эпохи, мы замѣтимъ по поводу выше приведеннаго мнѣнія Бѣлинскаго, что изъ Донъ-Жуана, если бы не случилось съ нимъ благого провала и еслибъ онъ стумѣлъ

вытерпѣть мученія въ руцѣ статуи, могъ бы выйти болѣе солидный гонитель свободы духа, воли, чувства, совѣсти, нежели изъ Донъ-Карлоса съ его только пылкимъ нравомъ при основномъ здоровомыслии и холодномъ практическомъ расчетѣ его природы...

Изъ Донъ-Жуана въ такомъ случаѣ съ его сердцемъ, окаменѣвшимъ для состраданія и чувственныхъ наслажденій въ руки (уменьнаго нами) «Каменнаго гостя»; изъ Донъ-Жуана съ его, бывшимъ ему присущимъ даромъ слиянія временнаго съ вѣчнымъ («Давно или недавно — самъ не знаю» говоритъ онъ Донъ-Аннѣ при описаніи ей времени продолжительности и возникновенія своего любовнаго къ ней чувства), съ его даромъ воззрѣнія на жизнь, какъ на осужденіе, съ его огненно-страстною и въ то же время безжизненно пустынною душою, напоминающею природу Испаніи; изъ Донъ-Жуана съ его стремленіемъ къ побѣдѣ надъ «самимъ гордымъ гробомъ» и къ овладѣнію всѣмъ міромъ для того, чтобы «обнять» и, вѣроятно, задушить въ своихъ объятіяхъ; изъ Донъ-Жуана съ его властнымъ стремленіемъ настроить всѣхъ (даже Командора съ его сердитымъ видомъ) на свой собственный ладъ, — могъ бы выйти дѣятель въ родѣ Торквемады, Арбоэса или Игнатія Лойолы вмѣсто зауряднаго инквизитора... Словомъ, еслибы поэтъ въ этой «драматической сценѣ» подчинилъ геній свой требованіямъ временнаго и условнаго, то и тогда бы мы видѣли въ ней богатырски-пророческою рукою древняго мастера созданную картину одной половины жизни какого нибудь изъ исторически крупныхъ и избранныхъ выразителей средневѣкового идеала...

Что касается переработки Пушкинымъ въ личности своего Донъ-Жуана *западноевропейскаго* «сладогостнаго кипѣнія крови, соединеннаго съ демоно-скептическими началами» въ «безпечную, юную, безграницную жажду наслажденія, въ даровитое чувство красоты, въ способность по одной пятѣ дорисовать весь образъ», то, восхищаясь поэтическою удачною выраженіемъ этихъ словъ Григорьева, мы находимъ самостоятельное проявленіе русскаго духа при этой переработкѣ только въ сообщеніи поэтомъ вольной безпечности личности и страсти своего Донъ-Жуана; въ сообщеніи же его личности другихъ, прекрасно охарактеризованныхъ Григорьевымъ, свойствъ природы Пушкинскаго Донъ-Жуана мы видимъ скорѣй побѣду субъективныхъ порывовъ души поэта надъ ея творческимъ объективизмомъ...

По этой безпечной удали своей, по этому дару забвенія не только о чувствѣ самосохраненія, но и о собственныхъ предшествовавшихъ дѣляхъ, мысляхъ, поступкахъ, планахъ и распоряженіяхъ Донъ-Жуанъ Пушкина напоминаетъ намъ не только реально-историческій типъ русскаго удалца, осуществить который всегдъ оригинальнѣй ярче и блестящѣ суждено было при жизни поэта и къ его, какъ кажется, юношескому огорченію гр. Ф. И. Толстому (Американцу), но и типы Гоголевскихъ комическихъ выразителей этихъ свойствъ русской души въ ихъ низшемъ проявленіи: Ноздрева и Хлестакова...

Удерживаясь от подерѣвленія этого ощущаемаго нами курьезно-отдаленнаго сходства мрачно поэтического образа Пушкина съ героями Гоголя, замѣтимъ, что на ощущеніе сходства между Пушкинскимъ Донъ-Жуаномъ и исторически-извѣстнымъ русскимъ удалыцемъ начала XIX-го вѣка насъ наводитъ одинъ извѣстный моментъ въ сценѣ у Лауры. Именно, когда она, назвавъ по требованію своихъ посѣтителей имя автора пѣсни, тронувшей самого ея угрюмаго гостя Донъ Карлоса, заставляетъ послѣдняго поспѣшить грубою бранью смыть позоръ чуть было не случившагося порабощенія его духа духомъ его смертельнаго врага,— намъ невольно вспоминается знаменитая, дѣлаемая Репитиловымъ, характеристика противорѣчивыхъ душевныхъ свойствъ главы описываемыхъ имъ «по секрету» тайныхъ собраний и моментъ всеобщаго на нихъ рыданія по волѣ этого главы, скрывающаго въ себѣ, какъ извѣстно, личность Толстого-Американца...

Кстати не можемъ здѣсь не пожалѣть о томъ, что Пушкину не удалось создать въ этомъ мѣстѣ драмы такого лирическаго произведенія, которое могло бы отразить въ себѣ даръ чудеснаго воздѣйствія его Донъ-Жуана на душевное состояніе своихъ смертельныхъ враговъ; что касается пѣсенъ вставленныхъ Даргомыжскимъ, то одна изъ нихъ кажется намъ не совсѣмъ гармонирующей своимъ содержаніемъ съ дѣйствіемъ ею оказываемымъ, а другая (Пушкинская пѣса: «Я, здѣсь Инезилья») дала возможность Даргомыжскому охарактеризовать Донъ-Жуана въ его любовно-боевой дѣятельности только какъ испанскаго матадора, выступающаго на арену цирка со смертоноснымъ оружіемъ въ рукѣ: въ мрачно-роковомъ звукѣ его вопроса-вызова намъ слышится звукъ рога, сопровождающій выходъ этого серьезнаго бойца на смѣну весело игривыхъ пикадоровъ, какъ бы шумно врывающихся на сцену въ первыхъ словахъ этой пѣсни, а въ типичномъ повтореніи послѣднихъ словъ этого зловѣще-дикаго вопроса (Ужъ нѣтъ ли соперника здѣсь?.. соперника здѣсь?) нами чувствуется само медленное погруженіе шпаги въ тѣло соперника... Замѣтимъ еще, что въ музыкѣ этого вопроса намъ показалось характернымъ сходство съ другимъ вопросомъ Донъ-Жуана: «Или желать кончины, Дона-Анна, знаешь безумства?» какъ свидѣтельствующее о жизненно-реалистическомъ пониманіи Даргомыжскимъ сущности самоотверженной отваги Донъ-Жуана и о его строгой послѣдовательности въ своей безсмертной характеристикѣ Донъ-Жуана какъ героя испанской жизни.

Возвращаясь отъ этихъ замѣтскъ «кстати» къ дару поэта показать на личности Донъ-Жуана близость, существующую между—если не великими, то—страшными и смѣшными явленіями жизни, замѣтимъ, что помимо сходства съ вышепоименованными героями Гоголя, въ Донъ-Жуанѣ въ той сценѣ, когда онъ, ослышанный удачею своего послѣдняго завоеванія, намѣревается уйти, забывъ о приглашеніи на пиръ любви статуи вомандора въ видѣ лучшаго украшенія этого пира,— можно найти сходство и съ героемъ «Колыски»,

подъ стукъ колесъ и топотъ копытъ съѣзжающихся къ нему въ экипажахъ и на коняхъ посѣтителей съ ужасомъ воспоминающимъ о своемъ вчерашнемъ приглашеніи ихъ къ себѣ въ гости...

Что касается до проявленія самостоятельно типовой особенности русскаго духа въ изображеніи страсти Донъ-Жуана, то таковая самостоятельность, по нашему мнѣнію, сказывается въ откровенно-смѣломъ начертаніи картины постепеннаго нарастанія въ душѣ Донъ-Жуана уродливыхъ подробностей на почвѣ его необузданной страсти.

Изобразивъ своего Донъ-Жуана уже въ первой сценѣ (моментъ его воспоминанія о черноглазой Инезѣ) не облагораживающимъ чувственную страсть силою духовнаго сочувствія, не только переносящимъ ее изъ области плоти въ область духа, поэтъ заставляеть его быть все безумнѣе и безумнѣе въ этой новой области, вплоть до роковой встрѣчи со статуей Командора... По крайней мѣрѣ въ восторженно-безразличномъ отношеніи Донъ-Жуана какъ къ глазамъ Инезы, отражавшимъ, вѣроятно, скорбь и муку душевныхъ и физическихъ страданій ея, такъ и къ глазамъ Лауры, блиставшимъ восторгомъ и избыткомъ жизни, — мы видимъ чувство тождественное съ тѣмъ чувствомъ «сублимированной похоти», на которомъ основано отношеніе скупого рыцаря къ его червонцамъ, какъ къ символамъ страданій и наслажденій жизни... Но прослѣдимъ вкратцѣ за, разомъ начертанной богатырскимъ размахомъ художественной руки великаго поэта, картиной болѣзненнаго роста похоти въ душѣ Донъ-Жуана...

Случайно встрѣтивши Донъ-Анну на своемъ пути къ Лаурѣ послѣ воспоминанія объ Инезѣ, Донъ-Жуанъ оставляетъ вдову Командора про запасъ, какъ кубокъ съ лучшимъ и еще не извѣданнымъ имъ виномъ (чувство преданности памяти умершаго мужа и, быть можетъ, предъошущаема имъ въ ней жажда мести его убійцѣ — чувство болѣе интереснаго для него, чѣмъ пассивная тихая скорбь Инезы или живой вооторгъ легкомысленной Лауры), и идетъ къ Лаурѣ вкушать уже извѣстный ему напитокъ...

Случайная встрѣча его у Лауры съ Донъ-Карлосомъ — кончающаяся превращеніемъ послѣдняго въ трупъ шпагою Донъ-Жуана, прибавляетъ однако много еще неизвѣданной имъ жгучести въ его наслажденіе съ нею при трупѣ побѣжденнаго имъ соперника и врага... Эту жгучесть онъ пытается еще усилить отъ себя обращеніемъ убитаго имъ въ предметъ серьезной любви женщины, наслаждающейся съ убійцей по его волѣ... «Лаура, и давно его ты любишь?» — такимъ страннымъ вопросомъ прерываетъ онъ, весь поглощенный ощущеніемъ своего новаго страннаго блаженства, невинную болтовню Лауры. «Кого? ты бредишь?» — съ чувствомъ тревожно-боязливаго изумленія отвѣчаетъ она, инстинктивно понимая свою безпечную душою нѣкую безумно-необычную наднюю цѣль этого вопроса... — «Нѣтъ», — грустно разочарованнымъ зonomъ передѣлываетъ Донъ-Жуанъ въ простое отрицаніе отвѣтныи вопросъ Лауры, давшій ему понять, къ его неудовольствію,

инстинктивную чуткость ея души и то, что онъ зашелъ слишкомъ далеко въ обнаруженіи передъ нею своихъ попытокъ къ усиленію своего наслажденія съ нею страшно побочными условіями,—обстоятельствами... «А сколько разъ ты мнѣ успѣла измѣнить въ моемъ отсутствіи?» — «А ты, повѣса?» — «Скажи-жь... Нѣтъ, послѣ переговоровъ!» — въ этомъ новомъ вопросѣ Донъ-Жуана, смѣняемомъ отвѣтнымъ вопросомъ Лауры и наконецъ любовною оргіею на мертвенно-страшной почвѣ—мы видимъ его у Пушкина шутливою рукою приманивающимъ образы другихъ, быть можетъ, уже лишенныхъ жизни въ его воображеніи его шпагою, любовниковъ Лауры для украшенія трупами ихъ съ трупомъ Донъ-Карлоса во главѣ мѣста своего наслажденія съ нею... Необычайно жгучая приправа, подбавленная какъ бы рукою дьявола въ чашу наслажденія въ сценѣ у Лауры (замѣтимъ кстати, что эта сцена могла быть навѣяна на поэта реально-исторической сценой между Цезаремъ и Франческо Борджіями въ комнатѣ ихъ сестры)—эта приправа въ видѣ трупа Донъ-Карлоса, повидимому настолько понравилась Донъ-Жуану, что въ слѣдующей сценѣ ожиданія Донъ-Анны на любовное свиданіе съ нимъ, онъ относится къ памятнику Командора какъ къ матеріалу, изъ котораго можно было бы приготовить ту же приправу для повторенія того же наслажденія... Но, за невозможностью убить вторично того, въ честь кого воздвигнуть этотъ памятникъ и за невозможностью усилить жгучесть любовнаго наслажденія своего съ его полу-побѣжденною женою, видомъ его еще не погребеннаго трупа, Донъ-Жуану приходится наслаждаться воспоминаніями о моментѣ убіенія имъ командора на дуэли и утѣшать себя за тѣлесную скудость своей жертвы гордостью и суровостью ея духа...

Оторванный приходомъ Донъ-Анны отъ этихъ своеобразно пріятныхъ воспоминаній своихъ (во время этихъ воспоминаній своихъ онъ напоминаетъ намъ одного французскаго средневѣковаго дуэлиста, имѣвшаго обыкновеніе притворнымъ общаніемъ дарованія пощады своему, обезоруженному имъ, противнику выманивать у него отреченіе отъ надежды на будущую жизнь для полученія удовольствія на свою долю убить не только его тѣло, но и душу), Донъ-Жуанъ, предающійся по удаленіи почти совершенно побѣжденной имъ вдовы Командора изліяніямъ наивной радости хищника-духолова въ словахъ: «Она свиданье, свиданье мнѣ назначила!» подъ которыми нами чувствуются другія слова въ такомъ родѣ: «Она живую, съ свободною душою досталась мнѣ!», — обращается предостерегательнымъ замѣчаніемъ завистливо-робкаго Лепорелло (единственнаго по оригинальному изображенію его Пушкинымъ, живого существа мужскаго пола, съ которымъ Донъ-Жуанъ могъ дѣлиться своими задушевными мыслями и чувствами безъ послѣдующей необходимости дѣлиться шпажными ударами)—на путь своихъ прежнихъ воспоминаній о статуѣ... Теперь онъ оказывается окончательно безсильнымъ противъ искушенія усилить свое наслажденіе прибавленіемъ къ своей добычѣ, въ лицѣ прекрасной Донъ-Анны,

суроваго и гордаго духа ея мужа; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ не можетъ удержаться и отъ удовольствія произвести насиліе надъ робкимъ и подобострастнымъ духомъ Лепорелло у подножія статуи Командора. И вотъ онъ посылаетъ Лепорелло къ этой статуѣ съ извѣстнымъ приглашеніемъ «прийти попозже вечеромъ» къ «Донѣ-Аннѣ» (замѣчательна у Пушкина передѣлка наивно-хитрымъ и опасаящимся оскорбить статую Лепорелло небрежнаго выраженія: «къ Донѣ Аннѣ» въ болѣе деликатное и точное: «въ домъ къ супругѣ вашей») и «стать у двери на часахъ» и получаетъ Каинову отличительную отмѣтку при чудесномъ отвѣтномъ поклонѣ статуи вызывающемъ у него невольную исповѣдь вѣры въ божественную силу—исповѣдь выражающуюся въ его короткомъ восклицаніи: «О, Боже!»...

Но истолковавъ, повидимому, поразившій его чудесный фактъ не въ смыслѣ подтвержденія Высшею силою имъ самимъ составленнаго смертнаго приговора его, но въ смыслѣ преклоненія всего (даже таинственно неземной силы) передъ собственной волею его, — Донъ Жуанъ относится къ Каиновой печати, возложенной на него за его посягательство на оскверненіе духа, не какъ жертва божественнаго гнѣва обреченная на погибель отъ собственной руки своей, но какъ воинъ къ знаку отличія, поощряющему его на дальнѣйшее исполненіе своего подвига.... и погибаетъ на мѣстѣ своего упornaго стремленія къ исполненію его....

VII.

Пиръ во время чумы.

Разрѣшивъ, какъ извѣстно, предлагавшіеся Бѣлинскимъ по поводу «Пира во время чумы» вопросы о томъ, не сродни ли приходится Вильсонъ, какъ авторъ? англійскаго подлинника этой пьесы Ченстону (вымышленному автору «Скупого рыцаря»), и не вымышленнымъ-ли вообще является англійскій подлинникъ ея? — въ томъ смыслѣ, что авторъ этой пьесы и сама она, какъ произведеніе Вильсонова пера, — факты не вымышленные, Анненковъ, въ сожалѣнію не приводитъ текста подлинника хотя бы въ прозаическомъ переводѣ для того, что бы мы могли судить, что изъ дивныхъ подробностей этой чудной пьесы принадлежитъ исключительно гению нашего поэта...

Спасибо покойному почтенному изслѣдователю хоть за сообщеніе, что въ англійскомъ подлинникѣ пѣснь Мэри замѣнена, какою-то старинною балладою воинственнаго характера, а пѣсни предсѣдателя пира не существуетъ вовсе: это сообщеніе позволяетъ относиться къ первой пѣсни не только какъ къ одному изъ перловъ Пушкинскій лирики, но и какъ къ мѣсту поэтическаго за-

рожденія симпатичнѣйшихъ типовъ Марьи Ивановны и Сони Достоевскаго,—этой родной несчастной сестры «Капитанской дочки;»*) это сообщеніе позволяетъ намъ вывести изъ второй пѣсни удивительно полно отлившійся въ ней чудный образъ ея автора — гордаго мученика своего вызваннаго жизнью душевнаго разлада, какъ пополняющій у Пушкина образы поработченныхъ своею страстью героевъ предшествовавшихъ драматическихъ сценъ его и какъ исключительно ему принадлежащій...

На основаніи одного только этого гимна мы можемъ уже понять у Пушкина, что духовный разладъ въ возвышенно-благородной, богато одаренной душѣ его Вальсингама (Предсѣдателя пира) былъ вызванъ излишкомъ его неопредѣленно-безцѣльной, безкорыстной и вмѣстѣ съ тѣмъ чувственно созерцательной страсти къ жизни земной. Эта-то страсть его побѣдила въ немъ въ искусительно роковой моментъ его существованія разумъ, волю и силу вѣры и обратила оптимистическій пантеизмъ его въ чумопоклонничество, а его самого съ богатыми данными его души — въ измѣнника жизни изъ любви къ ней — въ измѣнника, гимномъ побѣды привѣтствующаго чуму, входящую въ завоеванную ею область жизни и съ искусственно гордымъ, возбужденно-независимымъ видомъ посвящающаго ей лучшее сокровище своего духа: даръ геніальнаго вдохновенія, случайно имъ въ себѣ обрѣтенный.... Въ этомъ-то именно поступкѣ его уже выразилось по Пушкину то преступленіе (противъ Божества, вдохновенія, жизни и любви сильной природы, которое только предполагалъ Бѣлинскій и отъ дальнѣйшаго кснѣнія въ которомъ Вальсингама если не спасъ, то предохранилъ чудный священникъ (о чемъ Бѣлинскій предпочитаетъ умолчать вовсе)...

Самый гимнъ Вальсингама интересенъ тѣмъ, что въ немъ помимо охриплаго (не отъ безплодныхъ-ли молитвенныхъ возваній?) голоса отчаянія замѣчается черта «народнаго безумія» и слышится голосъ народа-язычника, требующаго обожествленія того, чьей разрушительной силѣ онъ оказался принужденнымъ подчиниться; этотъ гимнъ замѣчателенъ тѣмъ, что въ словахъ его течетъ лава того вещества, изъ котораго по требованію подобнаго рода отливались аллегорическія фигуры страшныхъ явленій и изъ котораго теперь отливается грандіозный образъ вездѣсущей грозной парии — чумы; этотъ гимнъ, наконецъ замѣчателенъ также и тѣмъ, что въ немъ вопреки волѣ его номинальнаго творца слышится голосъ его больной совѣсти, заставляющей автора-пѣвца для оправданія себя въ незаконномъ внушеніи людямъ совѣта «утопить весело умы и возславить царствіе чумы» изображать чуму въ видѣ

*) Знакомые съ антипатіей Бѣлинскаго къ женскимъ типамъ подобнаго закала, мы, однако, думаемъ, что въ той драмѣ, с которой онъ мечталъ и въ которой Донъ Жуанъ былъ бы изображенъ исправленнымъ отвергнутою любовью, — женщины именно этого типа (при условіи надѣленія ихъ красотой) могли бы всего лучше исполнить назначеніе героинь, отвергающихъ любовь блестящаго героя. . .

существа, помазаннаго на царство Богомъ и природою, въ видѣ узаконеннаго явленія жизни и софистически-художественно ссылаться на примѣръ людскаго поведенія во время такого обычнаго явленія жизни и природы, какъ зима....

Тотъ же голосъ большой совѣсти слышится намъ и въ его вдохновенной попыткѣ не только оправдать, но и идеализировать безбожный пиръ свой и изобразить его въ видѣ возвышеннаго утoleniя отваги и жажды безсмертiя;.. въ послѣднемъ случаѣ, впрочемъ голосъ совѣсти заглушается голосомъ гордости, который становится особенно замѣтнымъ въ послѣдней строфѣ этого гимна, — въ этомъ торжественномъ бряцанiи пѣвца цѣпями якоря своего предсмертнаго разврата... Любопытно, что тотъ же голосъ гордости заставляетъ его при попыткѣ опредѣлить передъ священникомъ составъ удерживающихъ его неодолимыхъ цѣлей этого якоря: «я здѣсь удержанъ отчаянемъ, воспоминаемъ страшнымъ, сознаемъ беззаконья моего и ужасомъ той мертвой пустоты, которую въ домѣ моемъ встрѣчаю, и новостью сихъ бѣшенныхъ веселiй, и благодатнымъ ядомъ этой чаши и ласками (Прости меня, Господь!) погибшаго, но милаго созданья» умолчать о такихъ простыхъ звеньяхъ этой цѣпи, какъ сравнительная молодость лѣтъ и тщеславiе передъ сотрапезниками твердостью исполненiя имъ должности предсѣдателя пира при не хватившей у него твердости на исполненiе назначенiя если не христiанина, то хоть разумнаго человѣка... Впрочемъ, здѣсь мы невольно касаемся уже тѣхъ художественныхъ подробностей драмы, относительно которыхъ мы не знаемъ, принадлежать ли онѣ русскому или англiйскому поэту? — и потому мы предпочитаемъ ограничиться только этими краткими замѣтками о характерѣ и смыслѣ личности Пушкинскаго Вальсингама, какъ героя, грѣховнымъ проявленiемъ своей страстно-чувственной привязанности къ жизни земной дополняющаго грѣхи отвращенiя къ ней внѣ области удовлетворенiя ихъ страстей со стороны героевъ предшествовавшихъ драматическихъ сценъ...

Во всякомъ случаѣ, не можемъ не пожелать однако, чтобы при этой удивительной переводной пьесѣ въ новомъ изданiи сочиненiй Пушкина былъ бы помѣщенъ и прозаическiй переводъ подлинника для того, чтобы не знающему англiйскаго языка читателю Пушкина представлялась возможность узнать, насколько англiйскiй поэтъ повиненъ въ той выразительности и внутренней вѣскости каждаго слова каждаго изъ дѣйствующихъ лицъ его драмы, которую мы замѣчаемъ въ переводѣ Пушкина? Для подобнаго читателя Пушкина знакомство съ подлинникомъ было бы желательнымъ для избавленiя его отъ ошибочнаго отнесенiя плодовъ чужого генiя къ плодамъ генiя Пушкинскаго;— оно было бы желательнымъ для удовлетворенiя любопытства подобнаго читателя, интересующагося знать, насколько повиненъ англiйскiй поэтъ во внесенiи въ личность своего, просвѣтляющагося постепенно и изъ суроваго «старика» переходящаго въ отца благословляющаго своего сына,

священника, — луча вѣры, побѣждающей страшный кракъ картины «гробового сладострастія» (почти только эту картину видѣлъ Бѣлинскій со своей точки зрѣнія въ этой, такимъ чудно примирительнымъ аккордомъ кончающейся драмѣ; между тѣмъ какъ въ «Каменномъ гостѣ» — этой зловѣще мрачной картинѣ безумія гордости и пресыщенной похоти, онъ видѣлъ только чудную поэму любви, испорченную шаблоннымъ введеніемъ въ нее статуи... Не во избѣжаніе-ли необходимости порицать поэта за введеніе личности этого священника, какъ вносящей диссонансъ въ мрачный тонъ всей картины, предпочелъ великій критикъ, какъ типичный эстетикъ — міросозерцатель и выразитель настроенія своего времени, вовсе умолчать объ этомъ священникѣ?) людей, собравшихся на оргіаческое погребеніе поглощенныхъ чумою чувствъ вѣры, надежды и любви?.. Знакомство съ текстомъ подлинника могло бы разрѣшить интересный для подобнаго почитателя Пушкина вопросъ о томъ, насколько повиненъ англійскій поэтъ въ сходствѣ своей сцены между Вальсингамомъ и священникомъ со знаменитой сценой между Манфредомъ и аббатомъ, — и во внесеніи въ эту сцену тѣхъ благодатно-чудныхъ словъ: «Прости меня, Господь!» на произнесеніи которыхъ Байронъ, въ противоположность Лютеру, какъ проповѣдникъ религіи гордости, основалъ не только спасеніе, но и цѣлое вознесеніе своего героя отъ земли на небо? наконецъ, ознакомившись съ этимъ текстомъ, подобный почитатель могъ бы увидѣть, насколько повиненъ англійскій поэтъ въ сходствѣ личности своего священника, благословляющаго Вальсингама за его даръ благоговѣйнаго храненія вѣры во гробѣ, со старцемъ-Зосимою Достоевскаго съ его способностью поклоняться грѣшнику за страданія, ожидающія его какъ кара за буйно-страстные порывы его своевольной натуры? На основаніи своего ознакомленія съ текстомъ подлинника, подобный почитатель могъ бы видѣть, насколько-ли многозначительною личностью, соединяющей въ себѣ чувство высшей вѣры съ чувствомъ высшей гуманности (подъ этимъ словомъ мы подразумѣваемъ чистое живое сочувствіе къ жизни вообще и къ жизни человѣка, какъ онъ есть, въ частности, — сочувствіе, безъ котораго, какъ и безъ вѣры нѣтъ ни творчества, ни мысли, ни даже здраваго пониманія явленій) является этотъ священникъ у Вильсона, насколько многозначительною личностью является онъ у Пушкина, какъ вѣнчающій идеальныя замыслы русскаго поэта этимъ чуднымъ сляніемъ въ себѣ вѣры съ гуманностью, брошенной въ море Фаустомъ, задушенной золотомъ скупого рыцаря, отравленную практическимъ расчетомъ Сальери, пронзенною шпагою Донъ-Жуана, проданной въ рабство чумѣ Вальсингамомъ?..

Считая себя отчасти въ правѣ претендовать на званіе подобнаго почитателя Пушкина (въ особенности на основаніи своего незнанія англійскаго языка), не можемъ, наконецъ, отъ своего собственнаго лица не выразить желанія видѣть англійскій подлинникъ въ подстрочномъ переводѣ хотя бы для того, чтобы посмѣ-

рѣть, настолько - ли Вальсингамъ Вильсона, въ моментъ своего преображенія подъ вліяніемъ священника въ грустномъ раздумѣ стоящій подъ озлобленно завистливымъ, смѣшливымъ взглядомъ Луизы (мы думаемъ, что именно ей принадлежалъ этотъ «женскій» голось: «онъ сумасшедшій: онъ бредитъ о женѣ похороненной!») и глубоко-сочувственнымъ печальнымъ взглядомъ Мэри, — настолько-ли онъ, стоящій со своею чашею (вмѣщающей въ себѣ влагу изъ трехъ елючей: юности, поэзіи и забвенія въ смѣси, составленной его самовольною рукою) въ рукахъ надъ пропастью, отдѣляющей его отъ свѣтлаго, безстрастно-спокойнаго, безтрепетнаго міросозерцанія священника, — можетъ и въ англійскомъ подлинникѣ напоминать образъ своего русскаго пересоздателя, какъ онъ напоминаетъ намъ его у Пушкина? Мы хотѣли бы познакомиться съ текстомъ подлинника, чтобы знать, у одного - ли русскаго поэта «глубокая задумчивость», въ которую «погружается» предсѣдатель при «продолжающемся пирѣ» можетъ напоминать ту задумчивость, которая, осѣнивъ лицо русскаго поэта въ моментъ его смерти вмѣсто выраженія мрачнаго раздумья о прошломъ или выраженія тоскливаго неудовлетвореннаго порыва къ блаженству аскетическаго безстрастія, — изумила всѣхъ очевидцевъ его кончины возвышенностью своего характера (въ этой, описываемой очевидцами думѣ, осѣнившей лицо умершаго нами чувствуется печать того «поцѣлuya Христа», который по слову Златоуста дается не только избранникамъ за возвращенные ими плоды ихъ духовной жизни. но и простымъ смертнымъ за благія намѣренія ихъ.)?.. Мы хотѣли бы видѣть подлинный переводъ англійскаго текста для того, чтобы убѣдиться, правы-ли мы въ своемъ предположеніи, что Пушкинъ, уже въ «Каменномъ гостѣ» затрогивавшій при внесеніи художественнаго элемента въ дико-хищную страсть Донъ-Жуана своей основной духовной капиталъ, еще сильнѣе затронулъ его въ этой послѣдней пьесѣ и, быть можетъ, недовольный проявленіемъ излишка субъективизма въ творчествѣ своемъ, отказался отъ дальнѣйшихъ художественно-драматическихъ созданій въ томъ же родѣ?..

Остановившись пока на этомъ предположеніи, замѣтимъ въ заключеніе, что послѣдовавшая черезъ два года послѣ времени созданія поэтомъ драматическихъ сценъ новая попытка его возвратиться къ той же формѣ творчества, выразилась только въ лирическомъ изліяніи въ образно-живой формѣ драматизированной народной легенды субъективнаго чувства меланхолической тоски по невозвратному прошлому и недовольства настоящимъ...

На основаніи этого. кажущагося намъ еще болѣе замѣтнымъ, перевѣса субъективно лирическаго въ послѣднемъ, отдѣляющемся по своему духу отъ четырехъ ему предшествовавшихъ и только по формѣ драматическомъ произведеніи, мы и предпочли отнести это произведеніе ~~къ отдѣлу лирическихъ твореній Пушкина.~~