**Фауст и Петр на берегу моря. От Гете к Пушкину.**

Михаил Эпштейн

Сравнительно-исторический метод, один из старейших в литературоведении, переживает в последние десятилетия глубокое обновление. В момент своего зарождения, в середине XIX века, компаративистика была направлена против романтической эстетики, для которой главным было проникновение в творческий дух произведения, его своеобразие и неповторимость, порожденные особым духом времени и нации, оригинальностью личности автора. Новизна и ценность сравнительной методолoгии состояли в том, что в произведении была открыта его зависимость от литературной среды, его наружная сторона, обращенная к произведениям других авторов, эпох и народов. Оказалось, что литература содержит в себе огромное количество заимствованного материала, передающегося путем всякого рода культурных взаимодействий. Художник, еще недавно представавший свободным гением, теперь стал рассматриваться как посредник в обмене сюжетов, образов, идей, имеющих повсеместное распространение.

Однако последовательное применение этого метода, трактующего литературу не как плод органического творчества, а как среду культурного общения, в конце концов стало тормозить развитие литературоведения [1]. По справедливому замечанию Д. Дюришина, "второстепенные писатели с контактно-генетической точки зрения часто гораздо более пoказательны, чем первостепенные, потому что они осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно" [2].

В поисках новой методики, способной дать анализ художественно первородных явлений, сравнительное литературоведение было вынуждено отказаться от приоритета "влияний и заимствований" и обратиться вновь к изучению творческой, самобытной природы сравниваемых произведений. Так возникла и стремительно стала расширяться область типологических исследований, предмет которых - связь литературных явлений, образовавшаяся не в результате их прямого взаимодействия, скрещивания, "контакта", а в ходе их параллельного, самостоятельного развития. Пользуясь терминологией Лейбница, можно сказать, что с типологической точки зрения художественные миры - это замкнутые монады, которые не сообщаются между собой посредством окон и дверей, но покоятся на общем фундаменте и соотносятся в строе единой "предустановленной гармонии".

Один из путей развития современного сравнительно-исторического метода состоит в том, чтобы вернуться к темам, уже изученным в плоскости контактных взаимодействий, и придать им новую глубину в свете типологичeских сопоставлений. При этом чем крупнее художественное явление, тем более настоятельно оно требует пересмотра на типологических основаниях, поскольку в нем самобытно-органические начала творчества проявляются в самом чистом виде, не замутненном всякими внешними влияниями.

В этой связи нуждается в особом внимании тема "Пушкин и Гeте", давно уже признанная важной для сравнительного литературоведения и изученная в контактном плане с достаточной полнотой. В книге В. Розова "Пушкин и Гeте", в исследованиях В. Жирмунского, Д. Благого и других советских ученых выявлены все сколько-нибудь значительные реминисценции гетевских образов и мотивов в творчестве Пушкина. Новые факты в этой области вряд ли предстоит открыть. Тем насущнее задача типологического сопоставления двух художественных миров во всем их национальном своеобразии и самоценности. Показательно, что ни в одном сравнительном исследовании - даже в книге В. Розова, вызывавшей справедливые нарекания за то, что она выводит из Гете почти всего Пушкина,- не предоставляется места прекраснейшему пушкинскому созданию - "Медному всаднику". В самом деле, поэма не содержит реминисценций, позволяющих сопоставить ее с каким-либо гeтевским произведением. Тем не менее типологический анализ, как нам кажется, дает возможность обнаружить то, мимо чего проходила традицонная контактная методология. Между "Медным всадником", написанным в 1833 году, и второй частью "Фауста", законченной в 1831-м и впервые опубликованной в 18ЗЗ году, при полном отсутствии влияний, заимствований, полемики и т. п., есть непреднамеренная соотносимость и противопоставленность в системе художественных образов и философских обобщений.

После всех неутомимых исканий, приближаясь к жизненному пределу, гeтевский Фауст оказывается на берегу моря, властителем cyши, которую он во что бы то ни стало собирается распространить вдаль, отвоевывая шаг за шагом морское дно у волн. Такое итоговое распределение природных стихий вокруг Фауста закономерно: он приходит к морю как воплощению столь же зыбкой и таинственной стихии, что и небо, только посюсторонней, поддающейся труду и покорению. В конце 3-го акта второй части "Фауста" герой уносится ввысь, на небо, подхваченный одеждами растаявшей Елены, а в начале 4-го акта Фауст выходит из тучи на горный хребет, откуда озирает морскую даль. Море заступает место неба по мере того, как мечта, уводившая Фауста за красотой в даль времен и пространств и наконец растаявшая вместе с Еленой, сменяется позывом к делу, созиданию. На соблазнительные предложения Мефистофеля устроить жизнь во дворце, окруженном лесами, предаться наслаждению средь "жен прекрасных" Фауст тоже отвечает отказом. "Лес, холмы и нивы", "пышный и красивый" парк, "прямые аллеи", "луга, как бархат" - все это, увлекавшее его в пору любви к Маргарите, весь этот льнущий и нежащий мир природы кажется ему "противным, хоть и модным". Земля посреди земли, успокоенная и самодостаточная, ему не нужна, но и небо ему не нужно. "Смотри, как близко к небу ты забрался",- подтрунивает Мефистофель над его нежеланием найти земной покой, на что Фауст отвечает: "Довольно места для великих дел И на земле: зачем бежать отсюда? Вперед же смело!" [3] Но куда же - не прирастая к земле, но и не отрываясь от нее - может двигаться Фауст, где эта волшебная стихия, которая на земле - но не земля, которая своей неуловимой переливчатостью подобна небу - но не на небе? Взор Фауста устремляется к морю. Здесь, и только здесь возможно осуществиться его последнему жизненному девизу: "Мне дело - все!" Не земное наслаждение, не воздушная мечта, но труд - вот отныне его стремление. Вода есть среднее состояние, промежуточная стихия между небом и землей, обладающая текучестью и податливостью воздуха и в то же время осязаемостью и упругостью земли - вот почему через воду суждено свершиться созидательной воле Фауста, стремящейся небо низвести на землю.

Труд есть придание твердой формы нерасчлененному хаосу, и потому берег - граница между сушей и морем - является местом напряженного труда: здесь, перед зияющей далью и напором вольных стихий, вдохновляется человек на созидание:

Я с наслажденьем чувствую отвагу:

От берега бушующую влагу

Я оттесню, предел ей проведу,

И сам в ее владенья я войду!

Эти строки гетевской драмы, наверное, столь же хорошо знакомы немецкому читателю и поднимают в нем такое же горделивое упоение властительным замыслом, повелевающим природе, как и знаменитые строки пушкинской поэмы - в русском читателе:

На берегу пустынных волн

Стоял он, дум великих полн,

И вдаль глядел.

Зиждительная мысль Петра сродни зиждительной воле Фауста - она осуществляет себя с твердостью камня ("петр"), с напористостью кулака ("фауст"), внося дивный и законченный строй в бессмысленное бурление воды, ставя плотину - рукотворный берег, отвоеванный не морем у суши, но человеком у моря.

Два величайших произведения двух национальных гениев - "Фауст" Гете и "Медный всадник" Пушкина - трактуют по-разному одну тему: сотворение твердой культуры из зыбкой стихии, власть и труд человека, преображающие природу. Разве нельзя обратить к Петру слова Мефистофеля:

С суровым взором и с тоской

Ты принял жребий чудный свой!

Здесь мудрый труд ты сотворил

И берег с морем примирил;

Твоих судов отсюда рать

Готово море принимать;

Здесь твой дворец стоит, отсель

Ты обнимаешь круг земель...

Разве нельзя пушкинскими стихами подвести итог царственному делу, начатому Фаустом:

Прошло сто лет, и юный град,

Полнощных стран краса и диво,

Из тьмы лесов, из топи блат

Вознесся пышно, горделиво...

По оживленным берегам

Громады стройные теснятся

Дворцов и башен; корабли

Толпой со всех концов земли

К богатым пристаням стремятся...

Это тематическое, местами почти текстуальное совпадение между гетевской драмой (4-й и 5-й акты второй части) и пушкинской поэмой [4], нигде и никем, насколько нам известно, не прослеженное, тем более знаменательно, что не дает никаких оснований для установления исторического приоритета того или другого писателя. Нет данных, свидетельствующих о знакомстве Пушкина со второй частью произведения, первая часть которого его живо заинтересовала и вдохновила на создание "Сцены из Фауста". Кстати, если уж и говорить о приоритете в создании драматической ситуации - Фауст и море, то честь эта принадлежит Пушкину: в "Сцене из Фауста" (1825) герой явлен на морском берегу за несколько лет до того, как подобная "мизансцена" воплотилась в заключительных актах гeтевского "Фауста" (1830 - 1831). Предположение о том, что "Медный всадник" писался в сознательной ориентации на Гете, еще более сомнительно, чем обратное предположение: что пушкинская "Сцена" дала Гете отправную точку для завершения "Фауста" [5]. Если спор между поэтами и имеет место, то он гораздо глубже целенаправленной полемики: это спор художественных миросозерцаний и стоящих за ними национальных культур.

Гете и Пушкин представляют собой сходные этапы в становлении национальных словесностей - когда из хаоса мыслей и чувств, обуревающих нацию, впервые рождается ясная, кристаллически стройная форма, способная служить вечным, классическим образцом. Тема обуздания взволнованной стихии потому так важна для обоих поэтов, что цель их собственных устремлений была столь же строга и величава: "из тьмы лесов, из топи блат" еще не построенной культуры, слитой своими "мшистыми, топкими берегами" с вольницей и сумятицей неоформленной, художественно не претворенной жизни, возвести "юный град", вычеканить образ нации в ее собственном уме, создать образец духовного зодчества. Все мироощущение Гете и Пушкина классично в том смысле, что и в истории, и в поэзии они более всего ценят момент вызревания формы из хаоса - подвиг объективного художества. Им чужды и романтические порывы в небеса, и реалистическое (в современном значении - натуралистическое) приникновение к земле - их радует море, этот самый податливый и самый прозрачный на свете пластический материал, в котором играет блеск - прямо с неба, до которого дотягивается рука - прямо с суши. Любовь Гете и Пушкина к морю - зоркая, требовательная, зодческая, даже инженерная в своей основе. Может быть, созидательная работа на берегу моря, построение искусственной преграды - это самая классическая из всех тем, квинтэссенция классичности Нового времени. Греческая классика - и техника - основывалась на корабле, прокладывавшем плавные борозды среди ясных южных морей: на кораблях ахейцы подплывали к Трое, на корабле Одиссей вoзвращался на Итаку. Корабль скользит по морям, ничуть не стесняя их волнения и напора, напротив, оживляясь и осмысливаясь их движением. Другое дело - земляной вал или гранитный берег, которыми море стесняется, утихомиривается,- не в объятия к нему бросаются, но надевают оковы, предполагая в нем не ясный, опекающий разум, но буйный и бессмысленный норов. Корабль - частица суши, доверенная воде; плотина - громада суши, стерегущая воду. Античный человек отдавал себя во власть природы, европейский - стал овладевать ею. Голландские земляные пасыпи, ограждающие значительную часть страны от натиска водных стихий,- одно из первых и ярчайших свидетельств нового обращения человека с природой. Если южная, непосредственно возрождающая античность Европа послала к отдаленнейшим, неведомым землям многочисленные корабли (Колумб, Васко да Гама), то Европа северная, мужающая в собственном суровом призвании, руками голландцев стала воздвигать дамбы (само это слово - голландское: dam), которые грекам показались бы чудищами нелепости: ведь скалистые берега Эллады надежно были ограждены от набега волн. Когда же камня нет в природе, когда берега топки и мшисты, тогда появляется человек-камень - Петр, строится город-камень - Петроград, с небольшим германским акцентом - Петербург. Петербургская тема в "Медном всаднике" имеет исторический корень в том же мире, откуда почерпнул завершительную идею для своего "Фауста" Гете. Голландия первой из европейских стран стала жить вопреки своему природному укладу: техника неизбежно возвысилась вследствие того, что почва была чересчур низка, вся страна лежала буквально под морем ("Нидерланды" означает: "низменная страна"), приходилось самое изначальное - землю - воздвигать искусственно. В Голландию ездил учиться ремеслу Петр, и вряд ли можно с точностью оценить, какая доля этой выучки, какая толика нидерландского духа была замешена в градостроительный замысел Петра, приведший на топкую, болотистую низину тысячи людей - отвоевывать сушу у моря, строить дворцы на едва отжатой от влаги почве. Голландия - общая родина фаустовской и петровской идеи. Художественная тяга Гете и Пушкина к гармоническому переустроению хаоса, этот сродный обоим пафос и девиз: "Да умирится же с тобой И побежденная стихия" (Пушкин), "Разбушевавшуюся бездну Я б властно обуздать хотел" (Гeте, перевод Б. Пастернака),- практически был предвосхищен голландскими умельцами, землеустроителями, водоборцами, первый скромный опыт которых Гете хотел преподнести в идеальное поучение будущему, а Петр, воспетый Пушкиным, реально перенял и масштабно осуществил в русской истории.

Общность двух произведений позволяет обнаружить их гораздо более существенные различия. "Медный всадник" начинается тем, чем, по сути, завершается "Фауст": картиной прекрасного города, возникшего среди болот благодаря труду и жертвам тысяч [6]. В "Фаусте" есть замысел и начало с его исполнения, процесс труда, в "Медном всаднике" - результат. То, в чем Фауст находит "конечный вывод мудрости земной",- власть над природой, достигаемая каждодневной борьбой, - в "Медном всаднике" есть лишь начальная данность, предшествующая главным событиям. Пушкин как бы допускает: хорошо, пусть Фаустов труд тяжел, долог, но вот он увенчался успехом - там, где раньше гуляли волны, теперь гранит и мосты. Что же дальше? Пушкин отвечает, следуя исторической подсказке: наводнение. Если в "Фаусте" речь идет об осушении болот, то в "Медном всаднике" - о наводнении города. Стихия, было укрощенная, оказывается сильнее препон, поставленных человеком,- она перехлестывает через гранит, она рушит кров и приносит гибель тысячам людей - там, где раньше от нее на бедном челне легко спасался убогий чухонец. Доверял ей, не ограждался - и жил; а обитатели роскошной столицы полумира гибнут, потому что роковая воля основателя противопоставила их стихии, повела с ней, выражаясь по-фаустовски, "на бой" (чтобы не просто жить, но оказаться "достойным жизни": "Лишь тот достоин жизни и свободы, Кто каждый день за них идет на 6oй!"). И вот море принимает вызов: "Осада! приступ! злые волны..." Вот на чем делает ударение Пушкин - на попятном движении стихии, возвращающейся в свои законные, природой определенные места. У Гете созидательная воля человека торжествует, у Пушкина она подвергается жесточайшему испытанию, обнаруживает свою неполноту и несовершенство.

Тут следует вспомнить, что и в "Сцене из Фауста", хронологически предшествовавшей гетевским "береговым" сценам, заключается как бы заведомое пушкинское опровержение их. Перед нами - скучающий Фауст, более далекий от остановки мгновения, чем когда-либо. Он, как и гетевский Фауст под конец жизни, разочарован во всех предыдущих своих обольщениях: любви, славы, познания. Но разочарование не побуждает его противопоставить всем этим попыткам дарового (от мефистофелевских "щедрот") счастья каждодневное усилие и привычку труда, считать время и старание единственным средством достижения вечного блаженства. Нет, для пушкинского Фауста время и вечность существуют врозь, равно пустые: время бессмысленно, ибо разум судит обо всем с точки зрения вечности, вечность бессодержательна, ибо жизнь протекает только во времени,- остается скучать, старательно расточать время, тягостно ощущая его неизбывный запас, дурную бесконечность впереди (в одном из "фаустовских" отрывков Пушкина: "Ведь мы играем не из денег, А только б вечность проводить!"). Труд есть приятие и оправдание всего разумного в здешнем, преходящем, посюстороннем, тогда как скука есть ощущение бессмысленности и напрасности всего конечного, притом что и бесконечное, вечное тоже недостижимо. Труд смиряется с необходимостью времени, постигает постепенность усилия, тогда как скука испытывает лишь томление постепенности и находит усладу в разрушении всех конечных вещей. Вот почему Фауст трудящийся (гетевский) и Фауст скучающий (пушкинский) по-разному ведут себя на берегу: если один воздвигает плотину с помощью Мефистофеля, то другой требует у него затопить корабль. Пушкинский Фауст забавляется тем, как песчинка суши идет ко дну в океане вечности: корабль гибнет потому, что гибнет минута, скука Фауста состоит в убиении времени, а рассеяние от скуки - в убиении людей. Гетевский Фауст, напротив, строит земляной вал - сооружение, выполненное во времени, малыми человеческими силами, но достойное того, чтобы противостоять вечному океану. Наконец, пушкинский Петр строит гораздо более могучий - гранитный - вал, но волны перекатываются через него и потопляют людей.

Заметим, что пушкинская тема в обоих случаях - не покорение, но торжество стихии: или по призыву самого человека (Фауста), или наперекор его (Петра) вызову. Воды заливают сушу - будь это палуба корабля или целый город ("по пояс в воду погружен"). Созидательному труду не суждено состояться сполна: или ему не начаться - из-за всеразрушительной скуки, или ему не завершиться - из-за всеразрушительной стихии. В человеке или в природе вскрываются состояния, делающие труд невозможным, бесполезным. И ведь, по сути, вся русская литература XIX века - вслед за Пушкиным - изображает условия, обессмысливающие труд; условие это коренится либо в душе самого человека, который скучает, томится от жизни и не знает, что ему делать с собой, либо в обстоятельствах исторического бытия, которое угрожает труду тысячью стихийных бедствий, наводнений, народных бунтов. Когда русская литература изображает трудящегося, во всяком случае, деятельного, предприимчивого человека - будь это Чичиков, или Штольц, или Николай Ростов (в эпилоге "Войны и мира"), или Разумихин, или Лопахин,- то сама деятельность этих людей выступает как признак их ограниченности, непричастности к высшей правде. Видимо, скучающий Фауст и разбушевавшаяся Нева, эти пушкинские антитезы упоенному труду немецкого Фауста, не случайны для умонастроения русской литературы [7].

Правда, у Гeте появляется чета стариков, чье патриархально-идиллическое счастье, да и сама жизнь разрушены наступательным прогрессом фаустовского труда. Это заставляет усомниться в его нравственной ценности. Но здесь разница с пушкинской поэмой выступает особенно зримо. Филемон и Бавкида прожили свою жизнь сполна, их, старцев, оттесняет молодое время, их гибель как бы предрешена естественным порядком вещей. Пушкинские Евгений и Параша - молоды, через них сама природа еще не успела достичь задуманной цели, их идиллический союз разрушен не в конце, а в начале. Чета, которая обещала стать идеальной, не состоялась. Удар, нанесенный государственной утопией семейной идиллии, тут приходится глубже - по самому основанию. Утрата - противоестественнее и болезненнее, да и место ее в пушкинском повествовании иное, чем у Гeте: не в предварение последним славным деянием Фауста и его итоговой минуте, а после всего, в конец и опровержение петровских свершений, в вызов его памятнику - увековеченному мгновению. Филемон и Бавкида, Евгений и Параша - в обоих случаях именно супружество оказывается несовместимым с единоличной волей строителя, определяющей судьбы тысяч людей. Гибнет родовое - утверждается личное, гибнет частное - утверждается государственное, личность во главе государства, государство личности, власть "я". Но если последнее слово Пушкина - о погибшем Евгении, то последнее слово Гeте - о восторжествовавшем Фаусте, не тихая и простая печаль о бедном безумце, но громкое ликование о душе, обретшей бессмертие и заповеданную истину. Похожий сюжет развивается у Гeте и Пушкина в противоположных направлениях: от жертвы и разрушения - к осмысленному и свыше оправданному деянию; от великого устроительного свершения - к разрушению и жертве.

До сих пор мы не учитывали существенный момент всего происходящего: Филемон и Бавкида гибнут по вине строителей - Фауста и Мефистофеля; Параша, а вслед за ней и Евгений - по вине разбушевавшейся стихии. Петр, кажется, не несет отвественности за наводнение, напротив, он всеми силами старался укрепить город против воды. Но ведь и Фауст не приказывает убивать Филемона и Бавкиду, он только просит Мефистофеля переговорить с ними, посулить выгодное переселение, в результате же дом загорается, как бы заранее очищая простор для созидательной деятельности. Виноват, конечно, Мефистофель - дьявольская сила, посредствующая между Фаустом и миром, искажающая добрые начинания героя. Но ведь и все строительство плотин, весь грандиозный проект осушения болот и поселения "народа свободного на земле свободной" - тоже осуществляется Мефистофелем, который выступает как "смотритель" работ: Фауст уже слеп от старости. Фауст распоряжается лишь номинально,- действует, организует Мефистофель. Толпы рабочих, которые целыми днями орудуют лопатами, олицетворяя грядущее трудовое человечество,- вовсе ни при чем, это лишь подставные фигуры для наведения идиллического глянца на дьявольский замысел. Своими руками рабочие не прорыли бы и малой доли тех каналов, не построили бы тех дамб, которые растут на фаустовской земле не по дням, а по часам. На самом деле работают по ночам какие-то адские силы, озаряющие мрак. О нечистоте этого дела говорит Бавкида: "Лишь для виду днем копрами Били тьмы мастеровых: Пламя странное ночами Воздвигало мол за них" (перевод Б. Пастернака).

Что-то противоестественное, "нечистое" есть и в том месте, где Петр построил свой город: здесь тоже смешаны ночь и день, в "прозрачном сумраке" разлит "блеск безлунный". И в "Фаусте", и в "Медном всаднике" признаком нарушенного порядка вещей являются белые ночи, реки огненные, прорывающие во мраке канал,- сиянье, вторгшееся в святилище ночи. Ведь изначальной границей, проведенной в миротворении, была граница между светом и тьмой, созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу - начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного мироустройства - "не убий". Та же адская сила, что убивает Филемона и Бавкиду, устраивает по ночам фейерверки, работающие на благоустройство приморской суши. Ясно, что нарушенный раздел между морем и сушей,- раздел, установленный в третий день творения,- должен распространиться и на все прочие разделы: между светом и мраком, между жизнью и смертью. Все границы, которыми изначально оформлен и приведен в гармонию мир, стираются, разрушаются. В этом и состоит подлинный смысл мефистофелевской работы, которой Фауст придает высшее, благодетельное значение. Суть не в том, чтобы продвинуть дальше сушу, закрепив прежнюю границу, а в том, чтобы уничтожить старую и ввергнуть мир в хаос. Мефистофель занят сооружением искусственного берега, потому что ему нужно упразднение естественного, первоначального берега, пусть топкого и мшистого. Мир, выведенный из равновесия, закачается и рухнет. Море, сдвинутое со своего места, никогда не успокоится, оно поднимет войну против суши, и отныне все границы будут сотрясаться и ломаться,- в этом превращении мира в бессмысленный прах, в нерасчлененный домирный хаос и состоит задача Мефистофеля, которому "мило" одно лишь "вечное Ничто". Мефистофель говорит об этом за спиной полуоглохшего Фауста с не скрытой от читателя издевкой:

Лишь нам на пользу все пойдет!

Напрасны здесь и мол и дюна:

Ты сам готовишь для Нептуна,

Морского черта, славный пир!

Как ни трудись, плоды плохие!

Ведь с нами заодно стихии;

Уничтоженья ждет весь мир.

Замысел Мефистофеля очевиден: подвинуть человечество к берегу моря, населить на отвоеванной земле, чтобы стихия в конце концов могла унести миллионы душ. Черт Мефистофель работает не для благодетеля человечества Фауста, а для своего же брата - морского черта Нептуна.

Скучающий Фауст, подаривший морю корабль, оказывается всего лишь краснобаем и недоучкой в сравнении с трудящимся Фаустом, который - с легкой руки Мефистофеля - усердно готовит в подарок морю целую страну, не три сотни негодяев, но миллионы "свободных людей", расселяя их поближе к "порабощенной" стихии. И первая жертва после Филемона и Бавкиды - сам Фауст: звон лопат и мотыг, в котором ему чудится грандиозная созидательная работа народа, означает в действительности, что лемуры - мелкие злые духи - роют ему могилу. "Как звон лопат ласкает ухо мне!" - восклицает Фауст, мысленно видя перед собой усердных исполнителей своей воли, а на деле обращаясь к собственным могильщикам. В этой реплике - вся ирония созидательного титанизма, который сдвигает пределы, роет берега, готовя торжество разрушительного хаоса. "А мне доносят, что не ров, А гроб скорей тебе готов",- вполголоса замечает Мефистофель. "Град Петров" и становится таким каменным саркофагом для жертв наводнения. Отваеванный у стихии в нарушение всех законов естества, в пренебрежение к границам света и тьмы ("блеск безлунный"), тверди и влаги ("в гранит оделася Нева"), жизни и смерти (город, вознесшийся над болотами, втоптал в них сто тысяч своих строителей), Петербург воистину является тем проклятым местом, где люди удобно размещены и старательно подготовлены к поглощению стихией. Мефистофелевская угроза не сбывается в немецкой драме, где черт в конечном счете оказывается посрамлен, одурачен (душа Фауста вырвана ангелами из его рук). Но угроза эта: "уничтоженья ждет весь мир" - приводится в исполнение в русской поэме.

Своеобразие Петра у Пушкина состоит в том, что здесь нет разделения человеческой и дьявольской ипостасей, как в образах Фауста и Мефистофеля у Гете. Петр - то и другое. Когда он стоит на берегу пустынных волн, полный великих дум, когда пышно расцветает на берегу Невы основанный им город - он Фауст, "строитель чудотворный". Но чудо, воздвигшее Петербург, имеет ту же неприятную, нечистую окраску, что и ночные "работящие" огни в "Фаусте". Еще при жизни Петра о нем сложилась легенда как об Антихристе - основание этому дали не только шутовские богослужения Петра, упразднение патриаршества, но и кощунства, связанные с построением Петербурга: например, было приостановлено по всей России строительство каменных церквей, потому что весь камень и все каменщики в принудительном порядке отправлялись на строительство новой столицы. Так что известные слова Писания: "На сем камне воздвигну я церковь свою",- обращенные к апостолу Петру, были царем Петром выворочены наизнанку: из церквей - в буквальном смысле слова - изымался камень. В самом начале пушкинской "Истории Петра" есть знаменательная фраза: "Народ почитал Петра антихристом" [8],- и вряд ли в поэме эта народная точка зрения на Петра могла быть cовершенно обойдена.

Но дело не только в легенде, а и в том конкретном поэтическом произведении, на которое Пушкин ориентировался при написании "Медного всадника",- речь идет о знаменитом "Отрывке" из третьей части "Дзядов" Мицкевича, целиком посвященном России. Город Петра здесь толкуется как создание самых злых, сатанинских сил истории, обреченное - рано или поздно - Божьему гневу и разрушению:

Рим создан человеческой рукою,

Венеция богами создана;

Но каждый согласился бы со мною,

Что Петербург построил сатана.

Для Мицкевича Петербург - это город, взошедший на крови ("Втоптал тела ста тысяч мужиков, И стала кровь столицы той основой") и потому не способный произрастить на своей почве ничего истинно великого ("Нe зреет хлеб на той земле сырой, Здесь ветер, мгла и слякоть постоянно"). "Медный всадник" обычно толкуется как пушкинский полемический ответ на уничижительную картину русской столицы, данную мятежным поляком [9]. И действительно, все Вступление в поэму исполнено восхищения перед державной мощью города:

Люблю тебя, Петра творенье,

Люблю твой строгий, стройный вид,

Невы державное теченье,

Береговой ее гранит,

Твоих оград узор чугунный...

Здесь и далеe Пушкин перечисляет многие черты петербургского пейзажа, отрицательно преподнесенные Мицкевичем, и придает им всем положительное значение. Там, где для польского поэта - угнетающая ровность и прямота ("Все ровно: крыши, стены, парапет, Как батальон, что заново одет"), там для русского поэта - "строгий, стройный вид". Пушкин любящим взором ласкает крепость и твердость того материала, в который заковано державное течение реки: гранит, чугун,- тогда как Мицкевичу и бронзовый памятник Петру, и весь этот каменный город-крепость представляются замерзшим водопадом, который готов растаять и брызнуть под жаркими лучами свободы. Пушкину чуждо стремление польского романтика взорвать всяческую твердыню, растопить архитектурный лед, уничтожить "береговой гранит" ради безбрежного излияния вольного духа. Пушкин любит Петербург как великое осуществление Фауста, тогда как Мицкевич видит в нем только злую волю Мефистофеля.

Но вслед за одическим Вступлением в поэму в первой и особенно во второй части Пушкин не только не отбрасывает, но и развивает "сатанинский" мотив, предложенный Мицкевичем,- в образе ожившей статуи. Пушкин, естественно, не провозглашает своей солидарности с народной легендой и ее романтической вариацией - не только из-за цензурных ограничений, не только потому, что ему вообще чужд пафос открытой риторики, свойственный иногда Мицкевичу, но потому, что в Петре сложно соединено фаустовское и мефистофелевское, и последнее не должно проявляться в чистом виде - оно есть лишь тайное и ужасное свойство, проступающее вдруг в чудотворном строителе. Сатанизм Петра обозначен прежде всего словами "горделивый истукан", "кумир на бронзовом коне" (здесь и далее курсив мой.- М. Э.), - словами, имевшими в религиозно-культурной традиции только один - отрицательный - смысл: "не сотвори себе кумира", "не делай себе богов литых", "не делайте предо Мною богов серебряных или богов золотых". В Апокалипсисе, где развернут ряд таких понижающихся в ранге и материале "богов" на всю будущую историю человечества, выражено требование "не поклоняться бесам и золотым, серебряным, медным, каменным и деревянным идолам, которые не могут ни видеть, ни слышать, ни ходить". О том, насколько очевидна была негативная подоплека понятий "кумир", "истукан", свидетельствует удаление их Пушкиным из официального варианта поэмы, предназначавшегося к печати (перед этим сам царь, прочитав поэму глазами цензора, вычеркнул из нее эти крамольные слова, которым поэт был вынужден искать неравноценную замену: "гигант", "скала") [10].

Но Петр в поэме - не просто медный истукан, который "не может ни видеть, ни слышать, ни ходить",- это истукан, услышавший угрозу Евгения, обративший на нeгo лицо и погнавшийся за ним по потрясенной мостовой. Оживление мертвого тела - будь это изваяние, механизм, труп, кукла, картина - есть достаточно традиционный в литературе образ вторжения демонических сил в человеческий мир. Произведения Э.-Т.-А. Гофмана ("Песочный человек"), Э. По, других современников Пушкина полны подобных архетипических образов; в русской литературе они часто встречаются у Гоголя ("Майская ночь, или Утопленница", "Вий", "Портрет"). Дьявол не обладает собственной творческой силой, он не может творить живую ткань, внутри себя способную зачинать, вынашивать, рожать, кормить,- все это божественное дело оплодотворения, произрастания ему не под силу. Легче всего он проникает в этот мир, им осужденный и отринутый, извне, через мертвую материю - разрисованную поверхность холста, изваянную в бронзе статую и т. п., причем загадочная сила, внезапно одушевляющая эти вещи, выдает свою дьявольскую природу тем, что она враждебна всему живому, она является в мир не для продолжения и развития жизни, но чтобы умертвить, оцепенить, забрать с собою в ад. Ожившая панна выходит из гроба, преследует Хому, призывает на помощь нечистую силу - и тот падает бездыханным; оживший портрет ростовщика сковывает мертвыми чарами душу художника и приводит его к гибели. Наконец, у самого Пушкина несколько раз появляется подобный мотив - и всегда в прямой связи с инфернальным миром. В "Каменном госте" ожившая статуя командора стискивает руку Дон Гуана своею каменной десницей, чтобы низвергнуть в преисподнюю; пиковая дама подмигивает Германну с карты в тот миг, когда попадается ему вместо туза, чтобы разбить его жизнь и погрузить в безумие. Точно так же и оживший истукан в "Медном всаднике" покидает свой постамент, чтобы преследовать живого Евгения, угрожая ему смертью. Прямое соответствие этому мотиву есть в Апокалипсисе, где про Антихриста сказано: "И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя". Дух, вложенный в мертвый образ, тут, конечно, не означает воскрешения. Антихрист - антипод Христа: он не воскресает сам и не воскрешает умерших, он оживляет мертвое лишь для того, чтобы умерщвлять живое.

Показательно, что во всех этих случаях соприкосновения с дьявольской силой герои - Евгений в "Медном всаднике", Германн в "Пиковой даме", Чартков в "Портрете", Натанаэль в "Песочном человеке" - сходят с ума, а затем уже гибнут. Разрушение духа предшествует разрушению тела. Было бы ошибочно принимать субъективно-психологическую мотивировку инфернального события за исчерпывающее его объяснение: дескать, Евгений сошел с ума, потому и чудится ему "тяжело-звонкое скаканье". Тогда, значит, и разговор Ивана Карамазова с чертом у Достоевского - всего лишь психопатологический симптом; и Германну, потрясенному проигрышем, лишь привиделось подмигивание карточной старухи. Нет, безумие во всех этих случаях - не причина иллюзии, а следствие факта, действующего на героев с непреложностью истины: помраченность рассудка лишь отражает кромешный мрак, явившийся им в потусторонних фигурах. Мертвое одушевляется - значит, душа убывает в живых. В чем и проявляется сатанизм, как не в переворачивании естественного порядка: у истукана - "дума на челе", в человеке - "ум не устоял"? Выход Невы из берегов, сошествие памятника с постамента и сумасшествие Евгения - во всех трех событиях, стирающих грани вещей, ощущается первоначальная "роковая воля" того, кто сдвинул раздел между морем и сушей, произвел - в буквальном смысле слова - переворот, благодаря которому "под морем город основался".

Вообще между Медным всадником и бушующей рекой обнаруживается какая-то тайная общность намерений - не только в том, что оба они преследуют Евгения и сводят его с ума, но и в непосредственной обращенности друг к другу. Разъяренная Нева не трогает всадника, как бы усмиряется подле него,- сам же всадник "над возмущенною Невою стоит с простертою рукою". Ведь бунт Hевы против Петербурга заведомо предопределен бунтом самого Петра против природы - и в этом смысле они союзники.

В "Медном всаднике" Пушкин конкретными ооразами воплощает апокалипсические мотивы, обобщенно намеченные в петербургском цикле Мицкевича. В стихотворении "Олешкевич", например, в уста героя, польского художника, живущего в русской столице, вложено - накануне дня наводнения - следующее пророчество:

"Вслед за второю третья кара грянет.

Господь низверг Ассура древний трон

Господь низверг развратный Вавилон,

Но третьей пусть мои не узрят очи".

У Мицкевича это предсказано. У Пушкина это изображено. Народ в поэме "зрит божий гнев и казни ждет" - наступили как бы последние времена, сама смерть вступила в город, вырвавшись из отгороженного для нее пространства: "Гроба с размытого кладбища плывут по улицам!" Мосты, гордо "повисшие над водами", теперь рушатся, "грозой снесенные". Нева ведет себя как апокалипсический "зверь из бездны": "И вдруг, как зверь остервенясь, На город кинулась. Пред нею Все побежало, все вокруг Вдруг опустело". Картина "второй кары" невольно вызывает в памяти картину "первой" [11] - ведь именно падение Вавилона изображено в следующих стихах Апокалипсиса: "Горе, горе тебе, великий город, одетый в виссон и порфиру и багряницу, украшенный золотом и камнями драгоценными и жемчугом, ибо в один час погибло такое богатство! И все кормчие и все плывущие на кораблях, и все корабельщики и все торгующие на море стали вдали... и посыпали пеплом головы свои, и вопияли, плача и рыдая: горе, горе тебе, город великий, драгоценностями которого обогатились все, имеющие корабли на море: ибо опустел в один час!" Очевидно, что катастрофы, образ которых раз и навсегда отчеканен в истории и служит моральным предостережением, обрушиваются на те города, что прибрежным, зыбким расположением своим как бы притязают на попрание вековых границ между стихиями.

Но не только общей картиной "гнева и казни" обосновано сближение поэмы с Апокалипсисом, но и центральным образом - страшного всадника. "Ужасен он в окрестной мгле!" Медный всадник, тяжело скачущий по пустынным улицам Петербурга,- не один ли из четырех всадников Апокалипсиса, словно бы перенесшийся сюда прямо с улиц Вавилона? "И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним, и дана ему власть над четвертою частью земли..." И петербургскому всаднику дана великая власть над землей - вдвое больше, чем вавилонскому [12]: он "державец полумира" (накануне "третьей кары", перед последним судом Антихрист, согласно Апокалипсису, овладеет целым миром). В пушкинском описании сохранена даже бледность - цвет смерти,- составляющая характернейшую примету апокалипсического всадника:

И, озарен луною бледной,

Простерши руку в вышине,

За ним несется Всадник Медный

На звoнко-скачущем коне...

Таким образом, если во Вступлении образ Петра-сатаны оспорен, то в двух частях поемы - подхвачен и развит. Есть огромная разница между двумя Петрами. Один Петр стоит на берегу пустынных волн и глядит вдаль - он даже не назван по имени, есть только местоимение "он", обозначающее сакральную полноту и невоплощенность творческих потенций. Творцу не пристало конкретное имя, он не умещается в облик единичного человека, он весь мир заключает в себе, в своей мысли. Его дух носится над пустынными водами, готовясь к актам творения, полный изнутри того содержания, которое затем выльется вовне ("Ha берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн"). Но вот пустота заполнилась, воплотилась, на месте волны стал камень, различие которых в устах Пушкина означает прямую противоположность ("волна и камень, стихи и проза, лед и пламень"). Город построен, и Петр предстает уже не в ипостаси творящей мысли, но в качестве бездушного истукана, медного всадника. Не случайно, конечно, это усиленное звучание конского топота по мостовой: "как будто грома грохотанье - тяжело-звонкое скаканье..." - и дальше повторено: "на звонко-скачущем коне". Тут медь звучит о камень, твердь о твердь. Весь ужас неотвратимой поступи Петра - в этом чеканном звуке, которым подчеркивается твердость копыт и твердость мостовой,- Евгению некуда деться, остается быть раздавленным. Причем и здесь не упоминается имя Петра - ни разу на протяжении двух частей поэмы. Здесь есть только существительные нарицательные - "кумир", "истукан", "медный всадник", причем последнее - в завершение всей петровской темы - возведено в имя собственное ("за ним несется Всадник Медный"). Если в начале - сверхличность творца, то в конце - неодушевленность идола: "он" становится "кумиром", как бы минуя стадию лица. Всадник Медный, нарицательное существительное, написанное с большой буквы, уже окончательно вытесняет и заменяет собой собственное имя - Петр.

Правда, промежуточная стадия между "им" и "кумиром" все-таки обозначена: Пушкин трижды во всей поэме называет Петра по имени (тогда как Евгения - постоянно, восемь раз), причем все три раза в одном месте - в лирической оде Петербургу: "Люблю тебя, Петра творенье...", "Красуйся, град Петров, и стой...", "Тревожить вечный сон Петра!". Имя Петра во всех контекстах неотделимо от имени его города. Очевидно, что Петербург дорог Пушкину как воплощение великих дум Петра, а Петр дорог Пушкину как творец, воплотивший мысль в камне. Это соответствие и перекличка между замыслом и осуществлением и составляют внутреннюю тему всего Вступления - фаустовскую тему земного воплощения мечты. Там, где стоял Петр, теперь стоит Петеpбypг. В камне Пушкина влечет живое истечение и запечатление человеческой мысли. Отсюда и любование твердью во всех ее проявлениях - будь это гранитные берега Невы или "однообразная красивость" и "стройно зыблемый строй" военных учений на Марсовом поле (сама зыбкость в этом строю - стройна!). Другое дело - твердь, обретшая самостоятельную, тяготеющую над человеком волю, как это показано во второй части. Тут не мысль человека Петра творит город, а город в лице памятника Петру преследует человека и сводит его с ума. Начало поэмы - великая мысль Петра, конец - жалкое безумие Евгения. В промежутке - камень, воплотивший мысль и разрушивший ее. У Пушкина показано, как фаустовская идея дает мефистофелевский результат, как вторгается между ними косная, отчуждающая сила истории, строитель становится истуканом, памятником самому себе.

Существеннейшее отличие пушкинской трактовки от гeтевской в том, что Фауст и Мефистофель не разделены, не работают параллельно над одним делом, вкладывая в него разный смысл,- нет, один исторический деятель оказывается и Фаустом, и Мефистофелем, сама история жестоко извращает смысл деяния. Поэтому Гeте в принципе оптимистичен: Фауста можно отделить от Мефистофеля, черт-отрицатель посрамлен, гений созидания увенчан. Но в Петре нельзя отделить великого от ужасного. Пушкин любит творение Петра и не может сдержать восхищения перед стройным замыслом и мощным его исполнением, но не может отрешиться и от страха, который внушает его герою изваяние Петра, присвоившее себе - мертвому - власть над живыми. Для Гете зло и добро разделимы, они как бы сосуществуют в пространстве - не взаимообращаются во времени, и поэтому у Мефистофеля можно отобрать Фауста, вернее, дух его, что и предпринимают ангелы в развязке ("Дух благородный зла избег, Сподобился спасенья"). Но что станется с плотиной, что предпримут люди на завоеванной земле, что предпримет по отношению к ним оттесненное море - остается неведомым, недосказанным. Оптимистическая оценка фаустовского труда объясняется и тем, что этот труд еще только начат, дан лишь в мечтательном предвосхищении своем, в ослепительных видениях Фауста, который, по словам Мефистофеля, "влюблялся лишь в свое воображенье". "Высший миг", пережитый Фаустом накануне смерти, вызван лишь предчувствием той "дивной минуты", когда осуществится его мечта. Да и небесное спасение даровано ему лишь за его "стремленья", как бы высвобожденные из-под отягчающего бремени возможного результата. Фауст уходит со страниц гетевской драмы таким, каким Петр появляется на страницах пушкинской поэмы,- полным великих дум и глядящим в даль времен. Можно предположить, что по мере продвижения труда к итогу доля мефистофелевского вклада возрастала бы, оборачиваясь мощью камня перед человеком и беззащитностью человека перед волной, но Гете остановился в начале и позволил Фаусту умереть с ясной, уповающей душой. Если же вспомнить Мицкевича, то он, напротив, увидел Петербург как законченный и закономерный результат, как нагромождение камней, враждебных человеку, не почувствовал в нем воплощенного строя и удачи человеческой мысли - и потому всецело осудил и проклял его, как дело Сатаны. Оптимизм Гете, питающийся лишь бодрым началом, и пессимизм Мицкевича, обусловленный жестоким концом,- оба по-своему оправданны [13].

Что же касается Пушкина, то у него "фаустовское" вступление к поэме соединяется с "мефистофелевским" завершением. Пушкин не разделяет ни оптимизма немецкого поэта, ни пессимизма польского. Судьба своей нации видится ему как историческое превращение фаустовского в мефистофелевское, как торжество величественного государственного строя, объединительного порядка, чем можно смело гордиться (этого, увы, не дано Мицкевичу), и крушение личностного начала, прав на частную жизнь, чему нужно ужасаться (от этого, к счастью, избавлен Гете). Поэма Пушкина двустороння, обнимает оба настроения, выраженные порознь Гете и Мицкевичем. Эта двойственность имеет строгое композиционное выражение. В поэме звучат два голоса: один - во Вступлении - автора ("Люблю тебя, Петра творенье... "), другой - в первой и особенно второй части - персонажа ("Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!.."),- и нигде нет их согласования, так же как и прямого противоположения. Пушкин использует художественное двуголосие: автор - герой - в качестве точного соответствия историческому двоемирию: царь - подданный. Нельзя принимать за полную правду ни хвалу автора Петру, ни хулу героя на Петра, ибо автору, как созидателю, и естественно быть солидарным с царем-созидателем, а герою, как лицу вымышленному и подчиненному, надлежит роптать на созидателя и господина. Поэтому закономерно, что голос Пушкина - творца поэмы - славит Петра, творца Петербурга, а голос Евгения, сотворенного персонажа, "твари", - проклинает сверхчеловеческую мощь "чудотворного" строителя. Автор и герой порознь не составляют произведения, так же как Петр хвалимый, созидающий и Петр хулимый, подавляющий порознь не составляют Петра, а Фауст и Мефистофель друг без друга не делают истории. Две правды столь же разделены и сомкнуты поэмой, как две стихии - берегом, который им равно необходим.

**Список литературы**

[1] О кризисе в компаративистике, об изъянах этого метода см.: Wеllеk Rеnе. Concepts of Criticism. New Haven, 1965. р. 282 - 295; Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979, с. 66 - 67, 101, 137, 185 и др.

[2] Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979, с. 212.

[3] Здесь и далее "Фауст" цитируется в основном по переводу Н. Холодковского, словесно близкому к оригиналу. Цитаты из перевода Б. Пастернака особо оговариваются к тексте статьи.

[4] Приведем на языке оригинала те гетевские строки (процитированные выше в точнейшем переводе Н. Холодковского), которые наиболее перекликаются с пушкинскими:

Vom Ufer nimmt, zu rascher Bahn.

So sprich, dass hier, hier vom Palast

Das Mееr, die Schiffe willig an.

Dein Аrm die ganze Welt umfasst!

Большинство слов этого отрывка находит прямое соответствие или отзвук во Вступлении к "Медному всадинку": das Ufer - берег: die Schiffe - корабли; der Palast - дворец; die ganze Welt (весь мир) - "со всех концов земли"; willig (охотно, со рвением) - стремятся: rascher (быстрый, живой) - оживленным. Ср. также гeтевское "hier, hiеr vom..." и пушкинское "отсель"; "Dein Аrm die ganze Welt umfasst" (твоя рука объемлет весь мир) - "нoгoю твердой стать при море". Почти совпадают и синтаксические конструкции, употребляемые обоими поэтами для сопоставления двух состояний местности - до и после строительства: у Пушкина - "где прежде... ныне там..."; у Гете - "hier stand... wo jetzt" ("тут стоял... где ныне..."). Впечатление сходства между двумя поэтическими текстами усиливается близостью их ритмической структуры (четырехстопный ямб).

[5] Эта гипотеза, отвергнутая в свое время С. Дурылиным и воскрешенная затем французским славистом А. Менье, остается, в сущности, столь же неопровержимой, как и недоказуемой. См.: Алексеев М. П. Заметки на полях. К "Сцене из Фауста" Пушкина.- "Временник Пушкинской комиссии. 1976". Л., 1979, с. 91 - 97.

[6] Гете не менее, чем Пушкнн, был осведомлен о тяжелых последствиях петербургского наводнения 1824 года и даже отнесся к ним более серьезно и философично, чем молодой русский поэт, слегка подтрунивавший из своего михайловского заточения над бедствием сославшей его столицы. Есть основание предположить, что именно это, по словам Гете, "великое бедствие" дало ему творческий импульс для завершения "Фауста" - подсказало мотив борьбы человека с морем. Б. Гейман в своей примечательнейшей статье "Петербург в "Фаусте" Гете (у творческой истории 2-й части "Фвуста")" даже приходит к выводу, что, "не будь Гете так потрясен известием о катастрофе в Петербypгe, 2-я часть "Фауста", возможно, осталась бы ненаписанной" ("Доклады и сообщения Филологического института", вып. 2, Изд. Ленинградского университета. 1950, с. 68). Если это так, тем более разительным кажется то превращение, которое это печальное событие претерпело в творческом сознании Гете, претворяясь в образ торжественного построения города на берегу. То, что Гете во второй части "Фауста" и Пушкин в "Медном всаднике" исходят из одного исторического явления, еще резче выявляет разницу их художественных концепций.

[7] Во избежание чересчур расширительных толкований следует уточнить, o каком именно труде в данном случае идет речь. Одно дело - землеустроительная работа хозяйственных голландцев, вынужденных терпеть неблагоприятное расположение своей страны и приспособляться к ее своенравной природе, дабы выжить; и совсем другое дело - преобразовательная деятельность Петра или Фауста, которые сзывают на гордый труд покорения стихии тысячи людей, живших в родной, естественной среде смиренно-достаточной жизнью. Казалось бы, Петр, по словам Гете, всего лишь "захотел повторить во что бы то ни стало у устья Невы любезный ему по его юношеским впечатлениям Амстердам" (Эккерман Иоганн и Петер. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.- Л., "Academia", 1934, с. 468),- но сама вторичность, преднамеренность этой затеи вынудила его пренебречь естественным долгом строителя: считаться с почвой, с основой. "Один старый моряк предостерегал его (Петра.- М. Э.) и заранее предсказывал, что население нового города через каждые семьдесят .лет будет погибать от наводнения. Имелось там и одно старое дерево с явственными следами высокого стояния воды. Но все было тщетно - император упрямо стоял на своем и велел срубить дерево, чтобы оно не свидетельствовало против него. Согласитесь, что в этом образе действий такой мощной фигуры есть что-то загадочное..." (там же, с. 467 - 468). Строительство нового Амстердама лишено было той насущной, жизненно скромной необходимости, которая руководила голландцами в защите их маленькой страны: отсюда и та загадочность, которую ощущал Гете в деятельности и в самом характере Петра, определяя через него природу демонического (см.: там же, с. 569). Любопытно, что на вопрос Эккермана: "Не присущи ли демонические черты так же и Мефистофелю?" - Гете ответил: "Нет... Мефистофель - слишком отрицательное существо: демоническое же проявляется исключительно в положительной энергии" (там же, с. 567). Демоничен не Мефистофель, исполненный жажды разрушения, а Фауст, строящий планы созидания,- демоничен постольку, поскольку только его "положительная энергия" и может дать Мефистофелю силу как "отрицательному существу". Иными словами, демоничны не труд и разрушение, взятые отдельно, а труд, лишенный естественных оснований и потому вопреки собственной цели чреватый уничтожением.

[8] Пушкин А. С. Собр. соч. в 1О-ти т., т. 8. М., 1977, с. 12.

[9] См., например, статью Д. Благого "Мицкевич и Пушкин" в его книге "От Кантемира до наших дней", т. 1. (М., 1972).

[10] В статье Р. Якобсона "Статуя в символике Пушкина" зловещий, демонический смысл скульптурных изображений у русского поэта ("Каменный гость", "Медный всадник", "Сказка о золотом петушке") объясняется не только общерелигиозным, но и специфически православным миропониманием. "Православная традиция, страстно осуждавшая скульптуру, не допускавшая ее в храмы, почитавшая за языческий или дьявольский соблазн (что для церкви одно и то же),- вот что предопределило у Пушкина тесную связь между статуями и идолопочитанием, чертовщиной, чародейством". "На русской почве она (скульптура.- М. Э.) соотносится ближайшим образом с нехристианским или даже антихристианским началом петербургского самодержавия" (Jаkobson Roman. Questions dе роetique. Р., 1973, р. 186 - 187.

[11] По мысли Мицкевича, несколько затемненной в стихотворном переводе, Петербургу суждено претерпеть вторую кару - первая постигла столицы древнего мира. Третья кара, которой "не приведи, господи, увидеть",- это Страшный суд в конце всех времен. См. подстрочный перевод "Олешкевича" по изданию: Пушкин А. С. Медный всадник. Л., "Наука", 1978, с. 141.

[12] Напомним, что под Вавилоном в Апокалипсисе подразумевается Рим.

[13] Напомним, что третья часть "Дзядов" Мицкевича написана в 1832 году и прямо соотносится с поражением польского восстания 1830 года. Все три анализируемых нами произведения - немецкое, польское и русское - были созданы почти одновременно, соответственно в 1831, 1832 и 1833 годах, что придает особенно конкретный исторический смысл их сопоставлению.