

**«ЖЕНИТЬБА ДОН-ЖУАНА» В.Д. ФЕДОРОВА:  
НОВАЯ ЖИЗНЬ «ВЕЧНЫХ ГЕРОЕВ»**

Подлинные характеры, предполагающие, по словам Гегеля, «наличие могущественного и сильного стремления к действительному миру и к овладению им», многосторонность в пределах единой господствующей позитивной определенности рождаются ныне на страницах произведений, осмысливающих «вечные» темы, «вечные» сюжеты и образы, со временем ставшие достоянием не одной национальной литературы, а искусства мирового.

В процессе создания современного литературного героя на материале истории «вечных» образов, как правило, чрезвычайно важна и велика роль отечественных литературных традиций.

Искусство XX столетия возродило древние мифы о Прометее, Орфее и Эвридике, Сизифе и Улиссе. Каковы они в наше время – все определяется авторской интерпретацией, замыслами и творческими намерениями художников. Русскому читателю известен, к примеру, роман венгерского писателя Лайоша Мештерхази «Загадка Прометей» (1973), где миф как бы рационализируется, автор вычисляет даже, сколько времени провисел Прометей на своей скале, привлекает на помощь новые достижения антропологии.

Другие задачи поставил перед собой Мустай Карим в поэтической трагедии «Не бросай огонь, Прометей!» в переводе Александра Межирова. Перед этим мы прочитали, тоже в переводе А. Межирова, «Поэму Прометей» литовского поэта Юстинаса Марцинкявичюса. Мы вновь задумываемся о причинах, вернувших нам легендарный образ античного мифа накануне гибели целой цивилизации, огромного государства – СССР.

Как и литовский поэт, Мустай Карим обращался к мифу с подчеркнуто гуманистической целью. Наша современность располагала башкирского писателя к размышлениям о подвиге мифического героя, богоборца, защитника людей. Не однажды появлялся этот образ в отечественной литературе и критике. И вот что примечательно: В.Г. Белинский обращался к нему

в «Статьях о народной поэзии», а А.В. Луначарский – в статье «Социалистический реализм», то есть Прометей ассоциировался у них с гуманистической, народно-революционной направленностью отечественного искусства. «Грандиозный синтетический образ» Прометея своей монументальностью соответствует, по словам А.В. Луначарского, духу героического времени, являя собой обобщенный условный образ героя, борца и творца.

Мустай Карим максимально приблизил миф к современной почве (например, Эрида, богиня раздора, одета в мини-юбку, в туфли на высокой платформе; лексикон действующих лиц трагедии – самый современный, автор передает даже жаргонные оттенки; есть привязанность к национальной почве: земную девушку зовут Агазия, вождя – Адамшах). Из всех мотивов, которыми обрастал миф в процессе своей многовековой жизни, Карим взял мотив нравственный, мотив добра и зла. Показательна в этом отношении увертюра трагедии: мойры предсказывают судьбу мира, человечества:

Ведь не вечны лютые злодеи  
И не вечны в мире злодеянья.

На нравственном начале развивается богоборческий мотив, богоборческий смысл мифа. Державна власть царя богов Зевса, но Прометей, сам бог, подрывает эту власть, крадет огонь, охраняемый Силой и Властью. Да и Сила и Власть – теперь ненадежная крепость, ненадежное оружие в борьбе с противником. Сила о себе говорит: «Тупая сила», Власть сознает: «И я лишь власть, слепая власть, глухая власть», «Я утомлен, и все мне надоело». Зевс выглядит каким-то измельченным, ослабляется его слава и слава Олимпа.

Бунт Прометея против Зевса – прежде всего нравственный бунт. Он говорит царю богов: «Ты высший бог, но божество есть выше. Есть совесть бога!» У Прометея творческие планы и созидательные мечты:

Хочу глаза открыть я человеку,  
Пусть видит, сколько красоты и мощи  
Есть в нем самом...  
От смерти человечество избавлю...

И в достижении своей цели Прометею приходится бороться не только с Олимпом, но и с людьми, ради которых Прометей осуществляет свои планы. Люди не хотят света. Сам Адамшак недоумевает: «Зачем же просыпаться? Спят и спят! Пусть все живут как бы во сне глубококом...» Слышны голоса: «Мы безобразны. Наши нравы грубы. Одолевают помыслы дурные... И все же свободны от сомнений».

Зачем принес огонь?  
Он нам не нужен!  
Оставь, не выставляй нас на позор!  
Скорее возврати его на небо!

Девушка объясняет Прометею: «Мне вечно станут мстить за красоту. Не нужен свет!»

Ради людей жертвуют собой земная девушка Агазия и бог-гений Прометей. Без жертв нет подвига, нет истинной трагедии. Красота трагична, если за нее приходится бороться. И люди достойны того, чтобы, пусть и ценой трагедий, ценой жертв, было радостным их существование на земле. «Земля так прекрасна, что хочется плакать...» – раздавались голоса людей, когда они увидели землю и себя на ней. В своих последних словах, ставших заключительными в трагедии Карима, Прометей обещает людям быть вместе с ними и через тридцать тысяч лет, «было бы мирозданье цело».

«Глубоко знаменательный миф, необъятный, как вселенная, вечный, как разум»<sup>1</sup>, – писал В.Г. Белинский о Прометеевом мифе. Какие мысли породит он в художественном сознании последующих поколений? А пока читатель конца 1970-х годов стал свидетелем нравственной концепции мифа в центре с «богом-гением», который, по словам Гермеса, не может применять грубую силу и карать не умеет. Его оружие – совесть, не позволяющая соглашаться с разделением вселенной на Олимп и невещную землю, активная совесть. Его оружие – собственное деяние, подвиг во имя идеи.

И вот что, пожалуй, самое примечательное в творческой интерпретации мифа о Прометее Мустая Карима. Огонь Прометея –

---

<sup>1</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5. С. 323.

это, как писал Белинский, «мысль, сознание, пробудившее людей от мертвого сна животной непосредственности». Но если в античном мифе Зевс и Прометей – это божество, распавшееся на две враждующие стороны, раздвоившееся сознание, и Прометей – только очистительная жертва, а не торжествующий победитель, то в трагедии Карима, где произошли перерождение, деградация Зевса и, наоборот, еще более монументальным предстает Прометей, одержавший победу и над Зевсом, и над землянами, где «стала мысль деяньем», – Прометей становится очищающей не жертвой, а силой. Он сам как совесть людей, как открытая, распознанная тайна красоты.

В. Шукшин как-то заметил: «Нравственность есть правда. Не просто правда, а Правда. Ибо это мужество, честность, это значит – жить народной радостью и болью, думать как думает народ, потому что народ всегда знает Правду»<sup>1</sup>. Постичь Правду, разгадать думы народа, жить его болью и радостью стремятся поэты. Есть своя закономерность в том, что любые проблемы – проблему гражданственности и героизма, личности и массы, жизни и смерти и т.д. – связывают они с областью нравственных исканий. И «вечные» темы дают художникам богатый материал для исследования прежде всего нравственных потенций современного человека. Убедительность же сопутствует только тем идейно-художественным концепциям, которые создаются на интернациональной основе «вечных» мотивов и образов, но с опорой на глубоко национальные литературные традиции. Лучший пример тому поэма «Женитьба Дон-Жуана» В.Д. Федорова (1918-1984), пока, к сожалению, так и не получившая развернутой литературно-критической оценки.

К осмыслению проблем и художественных задач, поставленных автором «Женитьбы Дон-Жуана», располагает контекст современного литературного развития. Один из самых стратегических акцентов в художественных поисках русского поэта – необходимость на фоне интернационализирующейся действи-

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Нравственность есть Правда // Искусство нравственное и безнравственное. М., 1969. С. 139.

тельности еще более пристального обращения к национальным традициям и сохранения веками вырабатывающихся и складывающихся устоев и ценностных заветов. Этот акцент на разумном соотношении всемирного и национального начал в построении художественных концепций выражает себя в поэме Федорова крупномасштабно, влияя на всю структуру произведения, на ее образы и характеры. Интернационализация художественных поисков и утверждение ярко национальных традиций — не противоборствующие силы единого творческого акта, а взаимно обогащающие друг друга начала, наполняющие художественные идеи особым гуманистическим содержанием, утверждающие победу человечности бытия.

Как раз в период работы над «Женитьбой Дон-Жуана» Федоров много размышлял о связях личности с обществом, о способности искусства поэзии преобразить и восславить мир гармонии и красоты.

Когда поэма была практически уже завершена<sup>1</sup>, на страницах «Литературной газеты» прозвучал упреждающий ее публикацию диалог В. Федорова и Ал. Михайлова, затронувший ряд вопросов современного поэтического развития в связи с состоянием народности, этой коренной проблемы эстетики отечественного реализма. Позиции поэта и критика уточнялись в довольно-таки остром полемическом контексте, не всегда приводили к единомыслию, активно включали в дискуссию читателя. «Один напишет о цветке, — говорил Федоров, — и его стихотворение будет частным явлением его частной жизни, а другой так напишет о том же цветке, что его стихотворение станет народным». В ответ Михайлов лишь недоуменно воскликнул: «Ну, это действительно уж очень сложно. Разобраться, какое из этих стихов о цветке народное, а какое нет, почти невозможно, если оба они художественно совершенны». Поэту пришлось развернуть целую программу своего подхода к категории народности в реалистическом искусстве, где само понятие «художественное

---

<sup>1</sup> В 1977 году она вышла отдельным изданием: *Федоров В.Д. Женитьба Дон-Жуана. Ироническая поэма в семи песнях.* М., 1977. В 1978 году публиковалась в журнале «Москва».

совершенство» не только не нейтрально по отношению к народности, но вне народности попросту не существует, ибо народность это и есть универсальный смысл искусства. И конечно, главным в состоявшемся обсуждении был вопрос о лирической исповеди, о самовыражающейся личности в поэзии, о человеческом характере в его отношении к обществу как ведущем начале в художественной концепции национального искусства.

В.Д. Федоров говорил о том, что «иные... поэты словно забыли, что личность – явление общественное. Они углубляются в себя, анализируют свои душевные побуждения, а вводить своего лирического героя в большой мир – не вводят. Вот и получается: герой – сам по себе, а мир – сам по себе». Поэт и критик коснулись, впрочем, не коснулись, а выдвинули в центр диалога – тут они были солидарны, вопросы механизации, нивелирования человеческого сознания в условиях социально стереотипной цивилизации. Поэзия, по оценке Федорова, «обязана» во весь голос говорить о той угрозе, которую таит в себе механизация жизни, об угрозе унификации личности<sup>1</sup>.

Именно эти мысли Федорова нашли продолжение и яркое художественное претворение в поэме «Женитьба Дон-Жуана». В основе сюжета – новые, небывалые похождения «старого» героя, на протяжении трех предшествующих столетий воплощавшего не только идею опасности и угрозы унификации личности в разобщенном мире, но и дух морального бунта против этой унификации в обществе развращенном и лицемерном, которое Байрон характеризовал словами Вольтера: «Чем более развращены нравы, тем более сдержанны выражения; чистотой речи пытаются компенсировать утрату добродетели»<sup>2</sup>.

Потом, в 1979 году, в связи с присуждением ему Государственной премии СССР и в ответ на вопрос корреспондента: «Чем объяснить вашу тягу к поэме как к жанру?» – Федоров подчеркнет: «...главное – и это едино для любого поэтического жанра – в произведениях должны быть не рупоры идей и тенденций,

---

<sup>1</sup> Федоров В.Д., Михайлов А.А. Полет ракеты и движение стиха: Диалог // Лит. газета. 1976. 28 апр. В высказывании Ал. Михайлова, очевидно, надо читать не «стихов», а «стихотворений».

<sup>2</sup> Байрон Д.Г. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1981. С. 270.

а живые люди, с плотью и кровью, со всей изменчивостью души. Значит — человек, через него, к нему! А в поэме привлекает емкость жанра, возможность объединить социальное и личное, возможность столкновения проблем, объемности характеров. Характер ведет, он диктует не только поступки, но и язык... Долго не мог найти подходящую форму для поэмы «Женитьба Дон-Жуана», пока не нашел свою октаву, именно ту, что позволила мне свободно вести разговор и менять интонацию»<sup>1</sup>.

В поисках возможности «объединить социальное и личное», защитить современного человека от опасности внедрения духовного стандарта на этот раз Федоров обратился к давней литературной традиции, к персонажу с мировой известностью, испанскому идальго, соблазнителю и «разврата» «покорному ученику», «жертве страсти безнадежной», который, по меткому замечанию французского мифокритика Жана Руссе, принадлежит ныне всем и никому<sup>2</sup>.

«Я всегда исповедовал мысль: «Мировой державе — мировые сюжеты», — замечал Федоров в интервью корреспонденту «Нашего современника». — ...Наша поэзия не только один из потоков мировой поэзии, а нечто большее»<sup>3</sup>. Выразить свое отношение к «вечному» образу, пришедшему в художественную литературу из народных преданий, о севильском дворянине, вместе с художниками разных стран и эпох «решавшему» проблемы их национальной истории, а вместе с тем стоявшему как бы над эпохами и нациями, принадлежавшему всему человечеству в его стремительном историческом движении и обновлении, — для нашего современника, представителя литературы отечественного реализма, это не более как формальный прием, художественная условность, аллегория.

На страницах произведений, осмысливающих «вечные» темы, «вечные» сюжеты и образы, со временем ставшие достоянием не одной национальной литературы, а искусства мирового,

<sup>1</sup> Федоров Василий. Рождение истин (интервью А. Ласкиной) // Лит. газета. 1979. 14 ноября.

<sup>2</sup> Rousset J. Le mythe de Don Juan. P., Collin, 1978.

<sup>3</sup> Наш современник. 1978. № 11. С. 177.

создаются характеры, отвечающие представлениям художников о современном человеке, о его могущественном стремлении к познанию реального мира и овладению им, о мучимых противоречиях и утешающих страстях. «Современное» и «вечное» — это не взаимоисключающие или противостоящие явления космоса человеческого бытия и не разные ступени его. В искусстве они присутствуют в слитном единстве. Речь, разумеется, идет о подлинном искусстве, а не о его суррогате. «Современное» — как бы форма, способ, уровень выражения «вечного» содержания, которое, в свою очередь, меняется вместе с современностью, но не исчезает, а лишь модифицируется. Следует, однако, различать понятия «современное» и «злободневное», «актуальное», «текущее». С «вечным» в искусстве контактирует только «современное».

В.Д. Федоров, автор прекрасных поэм «Проданная Венера», «Седьмое небо», книг стихов «Дикий мед», «Третьи петухи», «Как цветы на заре», «Книга любви и веры» и других, широко известной работы о поэзии и поэтах «Наше время такое...», в основу сюжета поэмы «Женитьба Дон-Жуана» положил новые, небывалые похождения «старого» героя, на протяжении трех предшествующих столетий воплощавшего не только идею опасности унификации личности, но и дух морального бунта в обществе развращенном и лицемерном. Условность заглавного персонажа в поэме Федорова вполне реалистична, имеет четкие границы реального содержания, обусловленного жизнью человека XX столетия. Сочетание, сплав эпического обобщения, насыщенности жизненными коллизиями и злободневного определяют характер условности в «Женитьбе Дон-Жуана». Условность не сводится только к главному герою, она в поэме представлена многообразно, в формах чисто литературной полемики и художественного синтеза многовековых поисков человеческой мысли, выраженных в символах — «пророческих знаках», в образах всеведущей Музы и друга-поэта, знающего все о своем герое в любую минуту его жизни и даже способного опережать думы и действия персонажей, в широком использовании мифических мотивов, видений и т.д.



Привлекая разнообразный условный поэтический материал, поэт погружается в родную для него стихию, стихию метафорического воссоздания действительности, ее ведущих тенденций, самых прочных нитей, связывающих сегодняшней день с вчерашним и будущим, с русской национальной историей, нравственными — главными в художественной концепции Федорова — устоями народа. Перечитаем хотя бы «Аввакума» с его бесами или многократные обращения поэта к Диане и Венере, Парису и Елене. Вспомним метафорические преувеличения в сценах создания природой человека в микропоэме «Человек» или фантастическую картину мести погибших «в битве многодневной» сенегальских полков из стихотворения «Сенегальцы». Перечитаем антисизифову «Притчу» о Строителе и человеке, о смысле человеческого деяния и ответственности отдельной личности перед Храмом бытия. Условное и реальное органично сочетаются в поэтическом мире Федорова, где действуют эти законы, множество законов, и все же в роли определяющего, верховного — закон «тяготения любви», которое «вселенней, чем земное тяготенье». Не случайно некоторые условные картины «Женитьбы Дон-Жуана» возвращают нас к уже встречавшимся в творчестве поэта мотивам и образам, заставляют искать истоки поэтической мысли.

В откликах на поэму уже была отмечена самая непосредственная связь «Женитьбы ...» прежде всего с «Книгой любви». «Как бывало со мной и прежде, эта поэма явилась для меня полной неожиданностью», — писал Василий Федоров в авторском вступлении к «Женитьбе Дон-Жуана». «Но так ли уж неожиданна на самом деле? — спрашивал Виктор Кочетков. — Читатели, следящие за творчеством Василия Федорова, не могли не заметить особого пристрастия поэта к лирике любви, к тому миру человеческих чувств, которые он образно назвал «великим противостоянием сердец»<sup>1</sup>.

Однако новая поэма Федорова не менее прочными нитями скрепления и с «Золотой жилой», «Проданной Венерой», «Бетховеном» и другими произведениями поэта, утверждающими

---

<sup>1</sup> См.: Кочетков В.И. От Рубенса к Рафаэлю // Лит. газета. 1979. 5 сент.

в «великом противостоянии сердец» приоритет разумного сердца, способного подвигнуть человека на достижение нравственных высот, среди которых особым светом человечности озарена высота патриотизма. О ней, об этой высоте Федоров скажет особо: «Патриотизм – понятие не только политическое, но и глубоко нравственное»<sup>1</sup>. За такого человека, за такое сердце Федоров призывает вести бой (стихотворение «Сердца»):

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

И все-таки крепче, непосредственное всего в творчестве Федорова «Женитьба Дон-Жуана», думается, связана с поэмой «Седьмое небо». «Романическая поэма» (так определяет ее автор), как и «Женитьба...», обращена в мир, «не мною созданный», «в огромный, до конца не познанный, страстями полный до краев», мир XX века и романтический мир героя, мечтавшего о Седьмом небе, о духовном совершенстве, Правде и Любви. Есть свое Седьмое небо и у Дон-Жуана, у героя с «вековой раной», – это стремление найти себя в Стране Советов, в обществе с совершенно необычными для испанского гранда, «многовечного» «страсти пилигрима», идеалами и законами. Это два стихотворных романа, два иронических («Женитьба...») в авторском подзаголовке названа «иронической поэмой», а суть авторского понимания иронии – «ирония – дитя печали» – формулируется в «Седьмом небе») лироэпических повествования, где художественное полотно ткется из философских обобщений и моральных сентенций, из лирики и сарказма, из

---

<sup>1</sup> Наш современник. 1978. № 11. С. 177.

гимна и сатиры, лирико-публицистических отступлений и авторских монологов. Обе поэмы сюжетно связаны с авиазаводом: там трудятся герои произведений. «Седьмое небо» завершается поэтическим апофеозом: «Людей крылатых стало больше!», в «Женитьбе...» к этим окрыленным людям присоединится еще один герой – Дон-Жуан.

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

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

Сын Земли был наказан старостью: «Меня обидели, ославили, меня до времени состарили». И в таком виде, с «потухшим лицом», «глазами холодными, уставшими под жалкой вывеской бровей» он предстал «в кругу», где сидели женщины Земли, когда-то им любимые, а теперь смотревшие на него с усмешкой. И Горин услышал «голос неземной»:

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

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

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

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

Словом, мотив Дон-Жуана и его конца, наметившийся в «Седьмом небе», в «Женитьбе Дон-Жуана» получает свое укрупненное развитие и эпическое разрешение. Два произведения, созданных с промежутком в десять лет, составляющие своеобразную поэтическую диологию, контактируют в единой цепи мирозерцания поэта: через социальное – к личному, через характер и личность человека – к человеку, через быт – к эпохальным обобщениям. «Тема века», которой она была в «Седьмом небе», не растворяясь в космических очертаниях Вселенной, становится в новой поэме Василия Федорова темой веков, под знаком которых живет, работает и любит, переживает свои трагедии вечный соблазнитель.

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

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

ственника, несмотря на ее слабые стороны, еще более привлекательной для критических оценок.

Из литературных обработок народной легенды в структурно-композиционном отношении Федоров более всего, думаю, приближает свою поэму к байроновскому «Дон-Жуану». Она построена по тому же принципу «эпической» поэмы, как определял свое произведение Байрон, по принципу романа в стихах, где бытовая тема становится основой создания социально-философских обобщений, а обращение к легендарному герою – способом раскрытия злободневных проблем современности. В четвертой песне поэмы Байрон уточнял специфику жанра своего «Дон-Жуана», называя его «жанр ирои-сатирический», что прямо отзывается в подзаголовке федоровского произведения – «ироническая поэма». То же архитектурное оформление произведения в «песнях»-главах, та же, хотя и со своими особенностями, стихотворная форма октавы. Как и Байрон, Федоров не следует литературной и мифологической традиции, смело порывает с ней: в поэме не только Жуан преследует женщин, но и они его. Имя федоровской героини Аделаиды, спасительницы Дон-Жуана, сходно с байроновской Аделиной, вздумавшей «спасти» его, «безотлагательно женить». Байрон собирался женить своего героя-соблазнителя, у него же появился и мотив чадолубия Дон-Жуана, спасшего ребенка.

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

Федоров продолжает «революционную», русскую линию героя Байрона, приводит его в страну, прошедшую через революцию, делает участником великих преобразований, ставших знаком новой эры человечества. И Дон-Жуан, этот всемирный

образ-символ нестабильности моральных ценностей прошлых эпох, преодолевая в себе пережитки прошлого, поставленный перед выбором между правом личности и правом коллектива, нравственно перерождается, сигнализируя тем самым о предстоящих социально-духовных катаклизмах всего человечества, одну из частей которого он до сих пор олицетворял в художественной литературе.

Однако в столь решительном повороте судьбы мирового соблазнителя, до сих пор, по словам современного поэта, «менявшего только школы, а не класс», Федоров не мог игнорировать русскую национальную традицию в трактовке образа Дон-Жуана, и прежде всего пушкинскую. Если с байроновским героем Дон-Жуана Федорова сближают черты характера (совестливость, решительность, готовность к подвигу), если сближение с произведением английского поэта идет и через формальные, прежде всего жанровые сходства, то пушкинская линия в поэме современно-го автора продолжается в жизненном исходе приключений героя, в разрешении его судьбы, в неизбежности наказания.

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

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

Насколько близок Пушкин к Байрону в «Евгении Онегине», настолько не похож на него в «Каменном госте». Пушкинский «Каменный гость» – острейшая полемика с Байроном. Эта полемика уже в заглавии трагедии: «каменный гость» обозначает ведущую в ней идею произведения – идею наказания, мотив командора. Не скрыта полемика и в написании имени героя: у Пушкина – Дон Гуан. Но главное – конец пушкинского Дон Гуана, провалившегося вместе со статуей командора. «Каменный гость», статуя супруга Анны, – воплощение наказания, страха героя, возмездие за причиненные Дон Гуаном обиды, за празднество своеволия. В тот момент, когда Гуан и Анна, прощаясь, целуются, Гуан «уходит и вбегает опять»:

А!..

Дона Анна.

Что с тобой? А!..

*(Входит статуя командора.*

*Дона Анна падает.)*

Статуя.

Я на зов явился.

Дон Гуан

О, боже! Дона Анна!

Статуя.

Брось ее,

Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Дон Гуан

Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

Статуя.

Дай руку.

Дон Гуан

Вот она... о, тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня, пусти – пусти мне руку...

Я гибну – кончено – о Дона Анна!

*(Проваливаются)*

В финале трагедии страх, ужас, отчаяние испытывает герой при виде вошедшей статуи. Проявляются черты природы мирового развратника, которые неизвестны байроновскому герою.



Пушкинский Гуан еще и труслив: трусость обнаружила себя не только в конце трагедии, когда герой, знавший о визите статуи, не может сдержать своих эмоций: все поведение его уложено поэтом в обрывки фраз, в возгласы, передающие смятение Гуана. Трусость Пушкин зафиксировал еще раньше, в сцене первой встречи со статуей, когда Лепорелло, а затем и сам Гуан приглашают прийти ее («и стать на стороже в дверях»). Уже тогда статуя мстила герою за оскверненную им память вдовы об убитом им же, Гуаном, муже, наказывала неожиданными превращениями: статуя кивала, приводя тем самым Гуана и его слугу в страх. Герой терял ту свободу духа, о которой потом скажет Блок в стихотворении «Шаги командора»:

Что теперь твоя постылая свобода,  
Страх познавший Дон-Жуан?

Пушкин, в отличие от Байрона лишает героя ореола благочестия. Нравственное своеволие – порок, а порок должен быть наказан.

Мольеру, для того чтобы наказать своего Дон-Жуана, обрушить на него гром и молнии, вызвать Командора и поглотить разверзшейся землей, надо было «переродить» его: из сложного и противоречивого характера, не лишнего достоинств, способного говорить от имени своей эпохи, сделать человека-маску, приспособляющегося к «порокам своего века», ханжу и смиренного святошу, отвратительного до омерзения. Ничего подобного нет у Пушкина. Он не использует прием предельного снижения образа. За мерзость и потерю человеческого облика легко наказать. Пушкин оставляет героя таким, каким он жил в народных легендах: соблазнитель, не знающий моральных границ. За это карает он своего «испанского гранда».

Чрезвычайно интересны высказывания о пушкинском Дон Гуане Белинского. Великий критик, как известно, очень высоко оценил «Каменного гостя», назвал трагедию «перлом созданий Пушкина», «богачейшим, роскошным алмазом в его поэтическом венке». Однако финал пьесы не удовлетворил взыскательный эстетический вкус критика, хотя Белинский и понимал, что Пушкин в своей интерпретации легендарного сюжета «был свя-

зан преданием и оперою Моцарта». «Это фантастическое основание поэмы на вмешательстве статуи производит неприятный эффект, потому что не возбуждает того ужаса, который обязано бы возбуждать. В наше время статуй не боятся, и внешних развязок, *deus es machina*, не любят... А драма непременно должна была, – писал Белинский, – разрешиться трагически – гибелью Дон Хуана; иначе она была бы веселою повестью – не больше, и была бы лишена идеи, лежащей в ее основании»<sup>1</sup>.

И далее приведем высказывание критика, ярко выявляющее его позицию: «Дон Хуан посвятил свою жизнь наслаждению любовью, не отдаваясь, однако ж, ни одной женщине исключительно. Это путь ложный. Не говоря уж о том, что мужчине невозможно наполнить всю жизнь свою одной любовью, – его одностороннее стремление не могло не обратиться в безнравственную крайность потому что, для удовлетворения ее, он должен был губить женщин по их положению в обществе, – и он сделал себе из этого ремесло. Оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собой наказание, разумеется, нравственное же. Самым естественным наказанием Дону Хуану могла бы быть истинная страсть к женщине, которая или не разделяла бы этой страсти, или сделалась бы ее жертвою»<sup>2</sup>. Повторим: «Оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собою наказание, разумеется, нравственное же». Так складывалась своя в пределах русской литературы и критики, традиция художественного освоения мотива испанского народного предания, давшего мировому искусству вечный сюжет. Очищение, катарсис возможен только в результате глубокого нравственно переживания, равного ощущению трагедии.

Здесь будет уместно вспомнить и опыт другого великого русского поэта, Лермонтова, поиски и открытия которого тоже весьма активно осмысливаются автором «Женитьбы Дон-Жуана». Лермонтов наделяет сильной человеческой страстью Демона, до той поры лишь сеявшего зло, имевшего «бесплодную грудь»:

---

<sup>1</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 7. М., 1955. С. 575.

<sup>2</sup> Там же.

И все, что пред собой он видел,  
Он презирал иль ненавидел.

«Немая» душа Демона испытывает тоску любви, «ее волнение». «Слезой жаркою как пламень, нечеловеческой слезой» Демон прожжет камень возле кельи Тамары. Это были признаки «возрождения»:

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

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

«Исчезни, мрачный дух сомненья! –  
Посланник неба отвечал: –  
Довольно ты торжествовал:  
Но час суда теперь настал –  
И благо божие решенье!..»

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

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

К своему герою, обновленному, поднявшемуся над самим собой, к такому, каким видим его в конце поэмы, Федоров вел нас по длинным и крутым дорогам исканий, обретений и потерь Дон-

Жуана, максимально используя возможности поэзного жанра. Драма и фарс, миф и детектив, сатира и трагедия, романс и тюремная песня, свадебный обряд и публицистика, легкая мелодрама и истинно великие страсти, дидактика и философские этюды, сцены жизни авиационного завода, заботы тещи, смерть, бесшабашная бравада беспечной молодостью, рождение сына и вместе с ним нового героя – все связано диалектическим взаимопроникновением, создает художественную иллюзию достоверности, доподлинности, реалистичности одной из ведущих идей произведения:

К трагедии приводит неизбежность,  
А к драме может случай привести,  
Хотя и случай, будучи нечаянным,  
В ряду других  
Бывает не случайным.

Неизбежна расплата героя, и он ее получает сполна. Терпеливо и последовательно ведет поэт Жуана по линии ужесточения наказания, от первой неудачи при встрече с Аделаидой через столкновение с «коварной невинностью» Наташи Кузьминой ставшей его женой, через сцену жестокой драки с обесчестившим семейный союз молодых влюбленных Вадимом Гордеевым к государственному правосудию и, наконец, к нравственному правосудию, к смерти Наташи, любимой женщины и матери родившегося малыша.

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

Пушкинское начало в осмыслении Федоровым мирового образа, на мой взгляд, выражается и еще в одном мотиве – в столкновении с Дон-Жуаном другого мифического героя

с международной известностью – Фауста. Ничего общего не имеет герой «Сцены из Фауста» Пушкина с Фаустом как воплощением духа творчества, деяния, силы разума у Гете или, скажем, с Фаустом Христиана Дитриха Граббе в его трагедии «Дон-Жуан и Фауст» (1829), где два начала, деяние и культ наслаждения, столкнулись в непримиримом конфликте. Пушкинский Фауст познал счастье погрузиться в «пучину темную науки», в буйство шумное вечернего похмелья, когда благосклонных дев веселья «розами венчал». «Ты с жизни взял возможную дань, а был ли счастлив?» – говорит ему Мефистофель. И Фауст в ответ произносит программный монолог:

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

Пушкинское «В глубоком знанье жизни нет» – это не перечеркивание гетевской веры в разум человека, а одухотворение ее идеей вечного торжества природного начала, с которым связано рождение жизни и ее продолжение.

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

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

Мотив сложной жизненной простоты не упрощал взаимоотношений лирических героев, не выхолащивал человеческие страсти. Наоборот, именно он, этот мотив испытания человека высшим проявлением нравственности, способностью любить, в поэзии Федорова обрел всеобъемлющий, масштабный харак-

тер. Любовь как индикатор состояния мира: «И по тому, как людям любится, здоровье мира узнают» – это уже не формула личного счастья, а формула земного бытия, «большой урок». В «Женитьбе...» Федоров напишет:

Пустой мотив любовного страданья  
Стал для меня  
Мотивом мирозданья.

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

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

В примечаниях к пьесе Фриш уточняет: «Его (Дон Жуана. – Л.П.) неверность объясняется не сверхнеистовой страстью, а страхом перед самообманом, страхом потерять свое лицо... Его сарказм лишь проявление стыдливой меланхолии, до которой,

кроме неба никому не должно быть дела... «Дон Жуан» – его роль... Маска и сущность нетождественны...»<sup>1</sup>. Герой Фриша не живет, а играет роли, меняя маски. Он знает цену минуте благоговения перед точностью познания: «где все ясно и прозрачно» – там начинается откровение. Человеческие же взаимоотношения запрограммировать невозможно, они сложны и не поддаются геометрическим операциям. Жуан советует своему другу Родеригу: «Не бросайся в бездну души своей или любой другой, – лучше оставайся на голубой зеркальной глади, наподобие мошкары, пляшущей над водой. Наслаждайся жизнью». Рядом с Жуаном одни жертвы: он убивает отца Анны, соблазняет невесту Родеригу, Анна утопилась («вот плод твоих забав», – говорит ему его отец Диего), умирает Родеригу, умирает и отец. Дон Жуан всегда смеется, ни о чем не сожалея, даже о преждевременной смерти отца.

Начиная с четвертого акта в пьесе действует обанкротившийся материально и духовно Дон Жуан. Герцогиня Рондская говорит ему: «Ты всю жизнь любил самого себя, но ни разу себя не нашел... эпизод поглотил всю твою жизнь». И сам герой чувствует свое банкротство: «Я уже вижу приближение целой эпохи – пустой и никчемной, как я, но смелой от сознания своей безнаказанности. То будет поколение насмешников, возомнивших себя Дон Жуанами, людей мелко тщеславных, в погоне за модой презирающих все и вся, людей и недалеких и безнадежно глупых, – говорит Дон Жуан епископу Лопесу... – Я духовно устал». Он создает о себе миф как о богохульнике, о своем низвержении в ад. А когда епископ недвусмысленно формулирует его представления: «Вы оскверняли браки, разрушали семьи, соблазняли дочерей, убивали отцов», «кошунственно» создавая легенду об аде, – Жуан в ответ свои преступления адресует грядущей эпохе, «пустой и никчемной» или создает новую легенду об извечном антагонизме двух полов. «Чудовищно, – заявляет он, – что человек сам по себе еще не целое! И чем сильнее его мечта стать целым, тем более он проклят судьбой, отдавшей его в рабство другому полу...».

---

<sup>1</sup> Фриш М. Пьесы. М., 1970. С. 503, 505, 506.

А вот авторское толкование конца героя: «Доведенный до отчаяния невозможностью существовать в своей роли, причем невозможность эта проявляется не метафизически, а в необыкновенной скуке, Дон Жуан – теперь уже сам – инсценирует легенду о своем низвержении в ад; это «лишь единственный способ выражения его действительного, внутреннего безысходно-подлинного конца»<sup>1</sup>.

М. Фриш, занятый проблемами расщепления личности в социально неблагоприятном обществе, создает Дон Жуана XX века: влюбленного в шахматы и геометрию, бесконечно духовно опустошенного, со спектаклем в душе, который он разыгрывает и перед окружающими.

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

«Обращение к классическим образам мировой литературы было давней традицией русской поэзии. В наше время, – уточняет свой замысел Федоров, – мне видится в этом особенный смысл. Современный буржуазно-коммерческий мир, на мой взгляд, уже не способен дать новую жизнь ни Фаусту, ни Дон Жуану. В мире, где любовь запросто продается и покупается, было бы странным создавать образ художника страстей, по сути, занятого поиском прекрасного»<sup>2</sup>. Не дал новой жизни Дон Жуану и Фриш. Это можно сделать только путем развенчания

---

<sup>1</sup> Фриш М. Пьесы. М., 1970. С. 510.

<sup>2</sup> Лит. газета. 1978. 11 янв.



мифа о герое непостоянном, с непрочными нравственными критериями, наделенным незаурядными способностями к мимикрии, к смене масок и ролей и приводящем в восторг публику, как пишет швейцарский писатель, своей «грациозностью», «танцевальной основой движений», «аристократизмом духа». Опираясь на национальные традиции русской литературы в решении нравственных вопросов бытия, в том числе и в оценке донжуанства, В. Федоров создал совершенно нового, возрожденного литературного героя, живущего в соответствии с законами и моралью нового для него общества. Смена общественно-го окружения, социального климата – вот действенная основа, на которой вырастет новый герой. Федоров поставит Дон Жуана в ситуацию необходимости ответственности перед обществом и людьми. Тогда художнику не надо будет прибегать к довольно условным обозначениям привлекательных черт образа, вроде грациозности или танцевальных движений героя, усиливающих в нем лишь женственное начало.

В отличие от Фриша русский поэт вместе с механизмом робота (фришевскому герою известна любовь только к геометрии) снимет с Дон-Жуана его маски, усвоенные за века роли, освободит от необходимости играть, разыгрывать, мистифицировать. Дон-Жуан Федорова тоже «технар», конструктор, но его профессионализм в поэме не довлеет. Герой – рядовой труженик, каких тысячи, и, как тысячи, он способен на открытие прекрасного в самых тривиальных жизненных ситуациях, в себе самом, когда, например, осуществляет заказ начальника колонии на изготовление кресел. Дон Жуан Фриша бунтует против навязанной ему по традиции роли репетицией новой игры. В желании снять одну маску герой надевает другую. Федоровский Дон-Жуана – живая человеческая личность, с трудом преодолевающая в себе наслоения прошлых веков, трагически осознавшая свои пороки. О возрождении человечности и начале новой жизни свидетельствует любовное отношение Жуана к родившемуся сыну. Фришевский же герой при известии, что Миранда ждет ребенка, вновь атакован мыслями об антагонизме полов, о том, что его собственный пол накинул ему на шею петлю. Дисгармония, конфликтность интеллекта и природных начал – одна из

причин комичности положения героя Фриша. «Женщина всегда напоминает мне о смерти. Особенно цветущая женщина», — объясняет он патологичность своего мироощущения.

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

Иначе решит судьбу своего героя Василий Федоров. Он поместит его не в условную «театрализованную Севилью», как у Фриша, не в «эпоху красивых костюмов», когда «пальмы звенят на ветру, как шпаги о каменные ступени», а предпримет рискованную, но решительную меру: изолирует Дон-Жуана от общества, его породившего, заставит жить по новым законам, искать дорогу не только к «себе самому», а и к людям, чтобы в конце концов он мог сказать:

Теперь людская боль мне поневоле  
Становится большее  
Личной боли.

Федоров привел Дон-Жуана в Россию, в край суровый, но гостеприимный, в Сибирь, что «вся в кипучей стройке, вся в переделке». Она поможет и Жуану «подняться над самим собой»: «в новизне новой и страсть». Русский поэт распахнул перед читателем великую, державную идею мощного воздействия на отдельного человека, перестроенного на новых гуманистических началах мира с его нравственными требованиями и законами. Если раньше в национальной литературе торжествовала идея эпического влияния личности, перестраивающей старый мир, ныне не менее активен акцент именно на силе самой действительности, перестраивающей человека. В единстве активной личности и активного бытия видят художники эпического реализма жизненность и целеустремленность современной эпохи.

В поэме «Женитьба Дон-Жуана» действует, мучается, любит и негодует не только сам Дон-Жуан. Идет *борьба за героя*. В ней, этой борьбе, самое активное лицо — автор. Он сам герой произведения. Причем герой настолько активный, что вначале

трудно понять, кто центральный персонаж – Жуан или автор, радующийся и огорчающийся вместе с ним, пигмалион, творящий свой эпический сказ про «обрусевшего испанца». Автор говорит от своего лица, об авторе говорят герои, он сам действует, помогает другим. И только начиная с четвертой песни сюжет поведет явно Дон-Жуан, а седьмая, последняя, откроется исповедальным монологом Жуана, обращенным к поэту:

Мой друг поэт,  
Ты думаешь, что я,  
Я, Дон-Жуан, лишь выдумка твоя,  
Лишь тени тень, живущая фиктивно?  
Не льсти себе, хоть и приятна лесть,  
Не ошибись, пойми – я был, я есть  
Вполне осознанно и объективно,  
Иначе бы любые испытанья  
Не принесли такого мне страданья.  
Мой друг поэт,  
Не тщишь из доброты  
Вообразать, что, по несчастью, ты  
Влюбил меня, женил, толкнул к разбою.  
Нет, милый, нет, сквозь радость и беду  
Не ты меня, а я тебя веду,  
Ташу тебя три года за собою...

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

Я сам  
И пассажир  
И машинист,  
Сам для себя даю гудки и свист,

Сам провожу ремонтные работы,  
Сам разгружаю грузы и грузу,  
Сам стрелочник, состав перевожу,  
Когда приходит время поворота...

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

Арсенал художественных средств и способов раскрытия авторской позиции в «Женитьбе...» богат и разнообразен. И особенно существенно в идейно-композиционном отношении обращение Федорова к народному творчеству, укрепляющему общий национальный колорит произведения. Народная мудрость пословиц и поговорок, живой юмор и шутка нравственно здорового человека из народа, жизнеутверждающие аккорды народных песен, другие атрибуты фольклора – колыбельная мужская (редкая в фольклоре) песня, современные тюремные и солдатские песни, свадебный обряд и т.д. – все это не просто антураж в поэтике поэмы, а свидетельство народности мировосприятия автора, смотрящего на мир сквозь призму русского народного творчества и его идейно-художественных оценок. Элементы фольклора в «Женитьбе Дон-Жуана» согревают поэму лучами национальной стихии, проникающими в глубь характеров, а не скользящими по поверхности жизни героев. Такой народный настрой создают уже первые два эпиграфа произведения, в качестве которых взята древняя мудрость «У бога мертвых нет...» и русская пословица «У нашей свахи так: хожено, так слажено, а расхлебывайте сами!». Начиная с третьей песни поэмы последуют эпиграфы из Байрона, Есенина, Лермонтова, Пушкина, встретится и поговорка «Дракою горя не поправишь» на месте эпиграфа к пятой песне, но до конца поэмы господствует настрой первоначальных главок с их установкой на национальный элемент, выраженный в поэме Федорова настолько

ярко, что его можно считать «устойчивым ядром эпического содержания и изображения» (Гегель) в произведении.

В процессе создания масштабного поэтического полотна Федоров использует многочисленные лирические и публицистические отвлечения. Роль таких микротекстов самая разнообразная. Сатирически окрашенные – о вещах и вещизме, полные грусти – о первой любви и родительском доме, глубоко философичные – о семье, небе, о человеческой мысли, «исповедь» гурмана, рассказ о собственном творчестве и об особенностях своей октавы, страстные патриотические монологи о родном языке, о русской народной песне и свадьбе, о рабочем классе – все они, взятые в контексте произведения, усиливают лирическое звучание текста, выражают прямые авторские оценки, а вместе с тем становятся одним из средств эпического обобщения, создания полной и цельной картины современного бытия человека.

Социально-бытовой колорит поэмы, картины повседневности, преобладающие в сюжете, соответствуют характеру заглавного героя, формирующего свои обновленные жизненные позиции преимущественно в бытовых ситуациях и перипетиях. Авторские отступления максимально, насколько это возможно в поэтическом произведении, в поэме, раскрывают перед Дон-Жуаном окружающий мир в переплетении великого и низменного, прекрасного и ничтожного, поэзии и прозы жизни, демонстрируют перспективность и плодотворность совмещения в одном поэтическом произведении мирозданческих проблем с приземленно-бытовыми, вплоть до таких прозаических сцен, как эпизод драки, или мотив роковой роли в судьбе человека вещей, или введение в сюжет элементов детективного повествования. Путь «от героя и полубога к человеку», как характеризует эволюцию Жуана сам поэт, проложен не через преодоление каких-то исключительных преград и препятствий, а через постижение им азбуки и мудрости повседневной жизни, через преодоление повседневных трудностей, но таких, которые в силу индивидуального к ним отношения героев получают драматическое или даже трагическое разрешение.

«На малых отрезках эпохи заметить рождение в человеке чего-то нового достаточно трудно, – говорит Федоров в связи

с замыслом «Женитьбы...». – Но и в привычном есть новое. В одном случае это более углубленное понимание своей неповторимости, а значит более высокое чувство ответственности перед людьми; в другом – осознанность трагедии века, которая проявляется в огромной полярности Благодетства и Низости. Только в этих двух плоскостях таится множество вариантов конкретизации новых черт в человеке. Каков он, как он любит, как радуется и страдает, как работает, в конечном счете – зачем он пришел в этот мир?»<sup>1</sup>. Жуану, пришедшему к нам из других веков, с многовековым «наростом-килой», как на той березе: «Он весь в извилах, а извивы те почти не уступают красоте», – предстоит столкнуться с огромной полярностью Благодетства и Низости, самому, ценой собственной трагедии оценить людей и их поступки, по справедливости оценить и себя.

Грань малого и великого, микро- и макровопросов и поисков их осмысления в поэме нечеткая, подвижная. Для художника не существует мелочей. В любви действуют законы «Большие», как писал он в «Седьмом небе», «а правят Малые в быту». Бывает, устоим мы на большом, «и вдруг заспотыкаемся на малом». Бывает и «малая высотка прообразом больших высот». Найти способы поэтического уравнивания, подключения к единой цепи художественного бытия перипетий земной жизни Федорову-поэту помогает авторская *ирония*. Ничтожность увлечения Дон-Жуана Аделаидой охарактеризована лишь в одной фразе:

Меж тем на кухне женщины-чистюли  
Со злым усердием  
Чистили кастрюли.

Свое отрицательное отношение к драке Жуана и Вадима автор тоже передаст в ироничном стиле, намеренно снизит высокий смысл мотива мести и защиты чести, предельно прозаизирует его. Поэт даст прямую оценку конфликту героев:

Я видел  
Драку злобную собак,

---

<sup>1</sup> Федоров В.Д. Мерой Красоты // Сов. Россия. 1978. 19 марта.

Я видел в ранней молодости, как  
Дрались два жеребца непримиримо.  
Читатель мой, не горько ли, пойми,  
Такое же увидеть меж людьми...

И в то же время для усиления комического эффекта Федоров тут же введет торжественный стиль: «Трамвай звенел», «Вадим спешил», «Запахло кровью», «Вадим лежал» и еще раз: «Вадим лежал», пока не появится сухая информационная строка, опять подчеркивающая комическое положение Жуана: «Связали друга». Потом, в программной и подчеркнуто демагогической речи на суде поэт разразится иронией в собственный адрес, в адрес «общественного защитника», красиво говорившего о необходимости повысить авторитет «неписаных законов»: «Приспело, чтобы с уголовным вместе существовал забытый кодекс чести»:

Блеснул я,  
Как положено поэтам,  
Таким психологическим курбетом...  
Суд хмурился, но думал я, однако,  
Что переплюнул  
Самого Плевако.

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

преемнику прежних донжуанов» снимать «родимые пятна», — это трагедия ироничная, полная не только авторского сочувствия, но и сарказма. Однако сарказм этот особого свойства. Он — как «зеркало перед человеком, и не такое, — подчеркивал характер сатиры в литературе нового реализма А.В. Луначарский, — заглянув в которое, он испугался бы и начал бы искать гвоздь и веревку, а такое, взглянув в которое, он увидит, что ему нужно помыться и побриться»<sup>1</sup>. Ирония в поэме Федорова — это еще и пафос произведения, общая его идея, путь утверждения народного отношения к жизненным ситуациям, народная оценка их. «У нас у всех много иронии, — говорил Гоголь в связи с характеристикой русской литературы. — Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительней, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости. Глубина этой самобытной иронии еще перед нами не разоблачилась, потому что, воспитываясь всеми европейскими воспитаньями, мы и тут отделились от родного корня... Трудно найти русского человека, в котором бы не соединялось вместе с умением перед чем-нибудь истинно возблагодарить, свойство — над чем-нибудь истинно посмеяться»<sup>2</sup>.

Федоров явно учитывает и продолжает опыт русской классической ироикомиической поэмы, «смешных героических поэм». «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. Майкова, комическая опера «Мельник колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова (на связь с ней указывают прежде всего многочисленные песни Жуана) и другие произведения этого плана с их установкой на слияние национального духа с демократичностью находят отражение в поэме «Женитьба Дон-Жуана», где осуществляется процесс приобщения к народным основам существования человека из дворян. Современный автор сохраняет и способность ироикомиического поэтического обобщения создавать эпические обобщения на основе подчеркнуто повседневного жизненного материала, где сочетается героическое и комическое, ироническое и трагическое, где торжествует народная нравственность,

---

<sup>1</sup> Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М., 1958. С. 245.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М., 1952. С. 395.



противопоставленная морально несовместимым с обликом человека из народа нормам жизненного поведения, где сцены примитивного, намеренно сниженного противоборства не снимают обобщенно эпического звучания произведения (так было в поэме Майкова в сцене драки между валдайцами и зимогорцами: впрочем, тут возможно сопоставление и с опытом античного эпоса – например, со сценой драки женихов в «Одиссее»).

Особенность жанра ироиколической поэмы еще в классическом его варианте позволяла авторам использовать разножанровый фольклорный материал, что успешно внедрено Федоровым в современную поэтическую практику и обогащено им введением мирозданческих мотивов, которых классическая ироиколическая поэма не знала. «В подзаголовке поэма названа иронической, – уточняет в предисловии к одному из изданий «Женитьбы...» автор, – не для оправдания шутливости, насмешливости, даже сарказма ее отдельных мест. Ирония в ней, на мой взгляд, носит структурный характер. Со многих явлений она должна снимать элемент привычности, обнаруживать в этой привычности и комическое и трагическое даже в их соседстве. Ирония вообще обладает пластикой тональных переходов»<sup>1</sup>. Ироничное авторское отношение адресовано прежде всего заглавному образу и его поступкам.

Макс Фриш, объясняя свою интерпретацию мифа о Дон Жуане, заметил: «Мне кажется, что любая попытка представить Дон Жуана в становлении, в развитии возможна лишь за счет потери самого образа – это будет не подлинный Дон Жуан, а человек, который по тем или иным причинам входит в его роль»<sup>2</sup>. И мы уже знаем, как фришевский герой действительно играет роли Дон Жуана по причине своего гипертрофированного увлечения геометрией и антагонизма с женским полом. Именно развивающегося, подвергающегося мучительным испытаниям человека показывает русский поэт, безжалостно развенчивая миф о неизлечимости «вековой раны» Дон-Жуана. Рождение нового героя стало возможным только в результате иссле-

---

<sup>1</sup> Федоров В.Д. Женитьба Дон-Жуана: Ироническая поэма в семи песнях // Роман-газета. 1978. № 18. С. 62.

<sup>2</sup> Фриш М. Пьесы. С. 505.

дования «биографии души», складывающейся в процессе преодоления героем старых и новых духовных барьеров. Герой в движении – и это принципиальнейшая позиция автора, причем в движении, которое предполагает не новую стадию деградации Дон-Жуана, а его совершенствование, человеческое преображение, пусть и ценой жестоких жертв.

Герой с большим трудом преодолевает в себе «довольно сложный комплекс Дон-Жуана, Когда пороки управляют нами, Мы ж думаем, что управляем сами», когда живем «у тела своего на побегушках». Прежние пороки испанского гранда постоянно напоминают о себе: «Явился он в предел моей страны, – пишет о нем Федоров, – конечно же не в поисках жены, скорей всего хотел поволочиться. Когда ж увидел стройку... решил остаться и переучиться». «Во мне все та же вековая рана. Я счастлив прежним счастьем Дон-Жуана», – признается герой. Женившись на Наташе Кузьминой, просил ее «нигде» не называть его мужем:

Иллюзией свободы  
Хотел он снять моральные заботы,  
Ответственность душевную с себя.  
Для объяснения болезни кровной  
Врачи теперь идут от родословной,  
По их рецепту поступлю и я.

«Родимые пятна» Дон-Жуана вызывают тоску по «шпаге чести», будят привычку отомстить. Он живет с ощущением своих пороков, которые в новых социальных условиях, в новой стране еще острее, еще острее.

Он помнил все,  
Как роль свою артист,  
Как партию великий шахматист,  
Одной лишь скромной пешки продвиженье,  
Противного коня ответный скок,  
Жуан уже сквозь множества дорог  
Всей партии предвидел продолженье,  
Припоминая прошлое, к примеру:  
«Да, так вот соблазнял я  
По Мольеру!»

Дон-Жуан осознает ролевое начало в своей жизни, и против необходимости еще раз повторить, сыграть свою прежнюю роль «испанец обрусевший» выступит активно, всем образом своего существования. «Что в нас мало, в нем – преувеличенье», – напишет в поэме автор, подчеркивая обобщающий смысл образа Дон-Жуана, одной личности с ее противоречиями, парадоксами, с вулканом страстей.

Подвергая ироничному осмеянию косность, суетность повседневного нашего бытия, Федоров замечает:

Враг суеты,  
Недаром в добром строе  
Я выбрал многовечного героя.

На протяжении веков складывались пороки Дон-Жуана, на протяжении веков, постепенно и неотвратно, вызревает и возмездие за эти пороки. Для федоровского Жуана возмездие – прежде всего Вадим как порождение самого Жуана, как метафорическое обозначение его пороков. Вадим – травестированный Дон-Жуан, и Жуан понимает это: «Что породил, то сам же и убью». Федоров прямо заявляет своему герою, что Вадима, «собравшего твое хламье», породил он сам:

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

Вадим – карикатурный образ нового Дон-Жуана, начисто лишенный каких бы то ни было положительных черт и Жуана федоровского, и героя прошлых столетий. В своих поступках Вадим отвратителен. Автор прямо называет его «подлецом»: «Подлец и лжец, играющий на вере, невинных заставляющий страдать». Поэт дает яркую портретную характеристику этому донжуану, лишенному страсти, но наделенному холодным расчетом, «единоличнику», живущему по принципу «все для меня» (вариант фришевского Жуана). Во внешности Вадима Федоров акцентирует два зрачка его глаз, они «как две занозы» «торчали»; выделяет и «улыбочку злодея». Автору ни к чему делать этот образ многозначительным, сатира – главный способ характеристики Вадима, завистливого, мстительного «гробокопателя».

Если за пороки Дон-Жуан получит нравственное наказание, горькое осознание личной трагедии и вместе с тем возможность для возрождения, сына, давно ожидаемого Жуаном, любимого ребенка (автор с надеждой бросит Жуану: «Рождайтесь вместе!»), сына как знак перемен: «Вот я родился, ждите перемен!» – вместе с сыном действительно рождается нравственно здоровый и жизнеспособный герой, то Вадим не способен к перерождению, его натура лишена таких задатков. След нравственного преступления останется на лице Вадима, будет виден, как говорят, невооруженным глазом. Вадим «понес» «эстетический урон» – и это возмездие красавцу, самое сильное наказание: другого он осознать не в силах.

Вадим Федорова – это карикатура не только на федоровского Дон-Жуана и одноименного героя прошлых столетий, но и на лермонтовского Вадима. Тут, думаю, есть своя связь.

Федоровский Вадим – смелая деромантизация, буквальная примитивизация гордого (еще раз напомним, что фамилия Вадима из поэмы «Женитьба Дон-Жуана» Гордеев), умного, движимого чувством высокой мести за причиненные Палицыным обиды героя неоконченной повести Лермонтова. Лермонтовский Вадим, с непривлекательной внешностью, безобразный, горбатый и кривоногий, обладал взором «остановившейся молнии», «в его глазах было столько огня и ума, столько неземного», что на лице его постоянно отражался «волшебный круг, заключавший вселенную». «Его душа еще не жила по-настоящему, но собирала все силы, чтобы переполнить жизнь и прежде времени вырваться в вечность». Контраст внешности и внутреннего огня, в котором горела одна страсть («...он владел одною только страстью, но зато совершенно!»<sup>1</sup> – отмечает Лермонтов), – в этом столкновении физического несовершенства и обаяния внутреннего проявляется особая сила и внушительность человеческого совершенства героя, его жизненности, родства с вечностью.

Федоров же вместе с физическим здоровьем своего Вадима подчеркнет и его «нахальство». «Хоть и невысок, все ж, кажется, нахальный и здоровый» – таким он показался Жуану при первой

---

<sup>1</sup> Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М., 1965. С.

встрече. Физически здоров, внутренне «подлец» – смысл контраста портрета героя Федорова «Эстетический урон» – печать жестокой бездуховности Вадима, обделенного от природы способностью к подлинной страсти, а «холодность души – душа порока».

Встреча с возмездием, с Вадимом – это лишь первый жизненный урок Жуана, это первое напоминание о готовящейся расплате за когда-то совершенные безнравственные поступки. Потом последуют другие уроки, еще более поучительные и тяжкие, неотступно обновляющие испанского дворянина.

Современник Федорова Макс Фриш в примечаниях к своей пьесе «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» заметил: «Невозможно представить себе Дон Жуана, кончившего тюрьмой. Его тюрьма – весь мир, или, другими словами, Дон Жуан нам интересен лишь постольку, поскольку он в состоянии избежать нашего осуждения, ведь он – метеор, он стремительное падение, которого он вовсе не жаждет»<sup>1</sup>. И на этот раз Федоров не согласится с собратом по перу, устроит суд Дон-Жуану, осудит по всем законам российского правосудия, отправит в исправительную колонию, посадит в одну камеру с «людо-змеем» – таков обобщенный образ преступников, нарушителей государственной законности. Тут, рядом с «вором-патриотом», «иезуитиком-клеветником», «неким замом», отравляющим воды большой реки, рядом с ними, «слугами» не страсти, а корысти, «позорно павшими», «по-разному, но что-то кравшими» (вспомним, пушкинский Лепорелло говорит о Гуане: «Испанский гранд, как вор, ждет ночи и луны боится – боже!»), – тут требовательно заговорит чувство человеческого достоинства, и Жуан «гордо и категорично» ответит:

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

Жуан становится судьей не только своих пороков, но и пороков тех, кто является его соседом по камере, пороков «людо-

---

<sup>1</sup> Фриш М. Пьесы. С. 508.

змея». Многое передумал Жуан, устроил самосуд, пришел к монологу: «Зачем я лгу?» Это новый урок, и Жуан воспримет его как должное. Он проявит себя в героическом поступке – в сцене тушения пожара. Именно здесь, в исправительной колонии, получит письмо из дома с рисунком «цветка» – руки сына, с надписью на обороте «От Феди», – сигнал к кардинальным переменам в жизни героя.

Сцены в исправительной колонии нужны автору не для усиления бытовизма, а скорее, для укрепления заявившей о себе с первых страниц нравственной содержательности фабулы произведения. Это кульминационные сцены. Они призваны подчеркнуть социально-историческую конкретность нравственности и ее законов и одновременно – готовность героя к обновляющим переменам.

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

Василий Федоров мужественно («Мы мужеству учились на «Разгроме», на том пути – «Как закалялась сталь», – подведет он итог поэтического повествования в поэме) выступает как исследователь пороков нашей жизни, ее противоречий и парадоксов: Жуана, защищающего свою честь и честь жены средствами, противоречащими законам человеческого общежития, посадили, как полагается, в камеру, а «негодяя» и обманщика Вадима не только не наказали по тем же законам, а еще и заботливо лечили в больнице; нравственность, построенная на коллективистских началах, не гарантирует коллективу силу решающего голоса, суд судит по-своему, не отдает Жуана рабочему коллективу

на поруки; Вадима, «прохвоста» после драки «увезли из-под куста под знаком милосердного креста», а Жуана «в черном кузове с решеткой»... Тут трагикомичность и ситуаций, и развивающихся человеческих судеб. Причину поэт видит прежде всего в несовершенстве человеческого сознания, он мечтает о времени, «когда своим сознанием люди станут все членами Верховного Суда»:

Как ни печально, мы признать должны  
Всю диалектику всего судейства:  
Законы достигают совершенства,  
Когда они почти что не нужны.  
И правосудье будет совершенней,  
Когда уже не будет преступлений.

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

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

Появится и мотив горькой рябины, плодоносившей первый год.

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

Да будет вечен  
Миф о Фазтоне,  
О том, как в небе солнечные кони

Летели так, что небосвод дрожал,  
Так, что прошли запретную границу,  
А юный бог, стоявший в колеснице,  
Тех солнечных коней не удержал.  
Пределов нет!.. Они еще рванулись,  
Но в тот же миг  
О молнию загнулись.

«Чем оправдать перед лицом природы свое существование на земле?» – вот «коренной из коренных вопросов». И Федоров, развенчивая холодность души, оберегая истинную, «зрячую» страсть, не ищет для своих героев легких жизненных путей, подвергает их тяжелейшим испытаниям, сравнивает человека с самолетом, которому утяжеляют крыло во избежание вибрации:

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

«Для самооправдания душе необходимы испытания» – тезис очень важный в нравственном поэтическом кодексе Федорова, по-своему и на новом социальном материале следовавшего завету Достоевского: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по-преимуществу...»<sup>1</sup>. Федоров развенчал миф о вечном соблазнителе с его вечными пороками, сделал героя равным среди людей, пусть и не легкой ценой, лишил преимуществ исключительности.

Сюжет поэмы идет к развязке. Мелодраматичным песням Жуана, сентиментальным его романсам, сменившимся на тюремный, в котором автор не сдерживает своей иронии:

Гей-гей, мы слетели с орбиты,  
С наземного сбились пути.  
Сегодня за пятых да битых  
Небитых дают по пяти...–

когда вместе с малышом, сыном Жуана, в поэму ворвется чистый и жизнеутверждающий свет, поэт противопоставит бодрую

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 1. СПб., 1883. С. 373.



песню, песню действия и готовности на подвиг, солдатскую песню-марш:

Тверже шаг! Где там враг?  
Страшись ответа грозного  
Нам по велению страны  
Ключи от неба вручены,  
Ключи от неба звездного!..

Активная жизненная позиция художника обеспечила подход к бытию человека как к процессу становления личности, а не ее разрушения. Линия формирования личности Дон-Жуана в поэме Федорова – это совершенно иная сфера и форма бытия героя, не мимикрия, не расщепление или конформизм, а социализация личности, активное усвоение ею социально-нравственного опыта народа. Вечный соблазнитель попал в новые условия. Право личности и право коллектива, общества, обязанности человека и его ответственность – этих нравственных понятий не знал предшественник федоровского Дон-Жуана.

Поэма Василия Федорова «Женитьба Дон-Жуана», несмотря на имеющиеся художественные просчеты (вялость развития характера Наташи, затянутость отдельных эпизодов и сцен, например сцен из жизни в колонии<sup>1</sup>) – крупное явление литературной жизни 1970-х годов. Оно свидетельствует о масштабности межкультурного диалога и творческого замысла поэта в разрешении эпической идеи «трагических узлов», завязанных на судьбе отдельного человека: на нем перекрещиваются все противоречия современности. «Само разделение мира на два лагеря уже чревато множеством драм и трагедий. Мы не прочитаем их в человеке, если не будем на него смотреть как на мировую величину»<sup>2</sup>, – писал Федоров в начале 70-х годов. В «Женитьбе...»

---

<sup>1</sup> Думаю, что все же несправедливо резко отрицательно оценивать поэму, как это делал Ал. Михайлов, назвав ее «необычайно затянутым, поэтически аморфным повествованием» (Лит. газета. 1985. 20 ноября). В критике были и другие оценки, весьма высокие. Полагаю, прав, к примеру, А. Байгушев, связывая с поэмой Федорова новаторские решения всей современной советской литературы (Молодая гвардия. 1982. № 2). Можно отослать читателя и к цитированной в этой главе статье В. Кочеткова.

<sup>2</sup> Федоров В.Д. Наше время такое...: О поэзии и поэтах. М., 1973. С. 65.

поэт обратился к образу мировой литературы, особенно активно интернационализирующейся в XX столетии и тем не менее сохраняющей принципиальные мировоззренческие расхождения. Он поместил героя с консервативными убеждениями об относительности, преходящем характере моральных и нравственных ценностей в наш быстро меняющийся век, когда особенно ценны постоянство и преданность главному. Это условное обозначение всемирности поставленных художником задач, которые автор решает преимущественно на бытовом жизненном материале, стремление сказать о «шурах-мурах» «на общем фоне мировой культуры» выделяют поэму Василия Федорова на карте современной литературы особой актуальностью звучания и подтверждением вывода о многообразии типов положительного героя советской литературы, о художественном богатстве реалистической литературы.

Богатейший опыт мировой литературы – от Гомера до наших дней – осмыслен современным русским поэтом. Учтя разные художественные версии «вечного» образа, Федоров создал свой тип героя. Жуан нравственно здоров, честен и правдив, готов отстаивать свои представления о долге. Он творец новой для бывших Дон-Жуанов морали. Но это герой с перспективой совершенствования. Его характер не завершен и деятельность не закончена. Другой герой поэмы, автор, долго боролся за своего Жуана, учил, воспитывал, судил, наказывал, очищал его душу. Позитивная нравственно-философская и гуманистическая программа поэмы сконцентрирована в Жуане, но прошедшем через чистилище авторского активного к нему отношения. Это тот самый случай, о котором говорил Л. Толстой: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предме-

ту»<sup>1</sup>. Именно нравственное отношение автора к своему персонажу является ведущей идеей поэмы. Созданный воображением Федорова образ – это и тип характера человека, и тип человеческого поведения, которое в условиях нравственных законов здорового общества теряет плюралистический смысл и ставит человека перед необходимостью моральной расплаты. Это *созидание* героя, возрождение путем прямого авторского вмешательства в его жизнь на правах друга и сослуживца. Приобщение вечного соблазнителя к коллективистским началам – путь развенчания индивидуализма, на протяжении многих веков формировавшегося как «вечный» порок человечества.

---

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 30. М., 1951. С. 18-19.