

«Шейх Санан» — сложная пьеса. Ее не следует упрощать. Вино и крест не означают симпатии к христианству: напротив, они означают безразличие к любым внешним проявлениям религиозной обрядности. Санан сам говорит об этом в блестящем диалоге — поединке с грузинским священником и собственными учениками. В то же время Санан отворачивается и от мистического учения дервиша, который пытается уловить шейха — вольнодумца, в свои сети, более тонкие, чем правоеверное мусульманство и православие. Следует иметь в виду и то, что Санан — не атеист (что было бы антиисторично). Он бросается в пропасть с возгласом: «Йа аллах!» — «С нами бог!» и хочет этим в последний раз сказать, что бог — в любви, человечности, свободомыслии, самопожертвовании, и не в мертвой догме, не в религиозном наборе слов и правил.

Если в трагедии Гусейна Джавида «Шейх Санан» Аравия и Грузия даны романтически обобщенно, но они узнаваемы, то трагедия «Иблис» лишена географической конкретности, действие происходит «где-то на Востоке». Слово «Иблис» можно перевести и как «Демон», и как «Сатана», и как «Дьявол». Трагедия написана в 1917—1918 гг. и представляет собой в сущности пьесу о человеке, а не о демоне. Напряженное размышление о судьбах человека и человечества пронизывает ее ткань. Именно эта напряженность определяет художественное своеобразие произведения, делает эту трагедию выдающимся явлением нашей поэзии и драматургии.

«Иблис» написан в крайне сложной социально-исторической ситуации, когда первая империалистическая война приобрела всемирный масштаб. Каждая страница, каждая

[Продолжение.
Начало в № 276].

строчка, каждое слово в пьесе пронизаны искренним, страдальческим беспокойством, нервным перенапряжением поэта-гуманиста, которого ужасает неизбежность всечеловеческой катастрофы. Трагедия является обвинением морали и культуры тех общественных сил, тех социальных систем, которые допускают геноцид. В целом произведение представляет собой как бы художественно-философское раздумье о смысле и сути исторических катаклизмов.

Тема войны была широко распространена тогда в мировой литературе. Она прозвучала еще в предвоенные годы, ибо признаки будущих событий находили свое отражение в политике и литературе буржуазного мира. Уэллс, Киплинг, Джек Лондон, Леонид Андреев анализировали, ужасались, воспевали, ниспровергали войну. Создавались военно-утопические романы, колониальная поэзия, воинственные гимны и марши или пацифистские элегии. Преобладала все же поэзия «барабана и трубы», пронизанная идеями шовинизма и милитаризма. Особый размах получила такая литература в Америке, Англии, Франции и Италии. В то время и в Азербайджане появляются образцы литературного шовинизма. Джавид выбрал в качестве героя пьесы о войне — Демона, Сатану. Это во многом помогает в определении идейной направленности автора. Что же касается абстрактно-символического изображения войны в «Демоне», то, с одной стороны, это было связано со стилевыми особенностями творчества Джавида, а с другой — с общей тенденцией романтического изображения войны в поэзии. Несмотря на огромную разоблачающую силу и социальную принципиальность, даже В. В. Маяковский в своей поэме «Война и мир» не избежал романтической абстрактности. Поэтому естест-

РОМАНТИЗМ И РОМАНТИКА ГУСЕЙНА ДЖАВИДА

венным кажется создание Джавидом, романтиком до мозга костей, произведения, где сталкиваются не классы и армии, а внутренние силы духовного мира.

Война является, по мнению поэта, самым большим преступлением против человечества, а его первопричина — то, что есть в мире преступные шахи и короли, религиозные фанатики и «неистовые правители». Именно поэтому он занят художественным анализом не социальных явлений, а их отражением в психологии людей. Поэт выводит на первый план философию и психологию войны.

В центре трагедии с самого начала и до конца стоит величественный и могучий образ Демона. Трагедия начинается им, каждый акт кончается им, в финале главное действующее лицо он: везде, всегда Демон, Сатана! Он — оракул мрачных законов бытия, он получает удовольствие, сообщая самые черные новости, он издевается над несовершенством человека и человечества. После каждого поступка или действия, которые причиняют достоинству человека ущерб, доказывают его духовную несостоятельность, слышится смех Сатаны. Этот смех подобен самостоятельному монологу. Трагедия в целом звучит под раскаты сатанинского смеха.

Известны образы Сатаны у великих поэтов прошлого: Мефистофель Гете, Люцифер Байрона, Демон Лермонтова, Сатана Гофмана и Бодлера. Они не похожи друг на друга: одни из них привлекательны и выражают богоборческую

идею, другие воплощают зло мира. Но все они так или иначе связаны с идеей бога, религии, или борьбы с религией. Сатана Джавида далек и от бога, и от богоборчества. Существуют лишь человек и его дела. Хотя трагедия и не раскрывает социальной обусловленности человеческой судьбы, тем не менее она направлена против любого учения, стремившегося определить судьбу человека вне контекста человечества и реального мира. Парадоксально, что для отрицания идеи сверхчеловеческих сил драматург обращается к образу Демона.

В конце трагедии число настоящих «демонов», выведенных на чистую воду Сатаной, неизмеримо возрастает, и Сатана считает свою миссию выполненной: он уже показал людям настоящего, подлинного дьявола. Мифический Сатана возносится в небесную пустоту, а на сцене остается его качественно новый двойник, воплощенный в человеке. Таким образом, в трагедии Сатана выступает в качестве двуединого существа: чтобы показать человека-сатану Джавид пользуется падшим ангелом — сатаной. Высшее и совершенное зло наблюдает за мелкими, обычными злыми делами и высказывается по их поводу. Известный всем религиозно-мифический образ превращается в сильное художественное средство для разоблачения всей многогранной человеческой подлости.

Сатана Джавида представляет собой последнюю величественную фигуру в романтической поэзии демонизма, это —

одна из сильнейших антивоенных философских трагедий. Она исполнена глубокого смысла, страстного неприятия всех разновидностей зла, боли за поруганную человечность, веры в «восстановление погибшего человека».

Образ Сатаны — бесспорная художественная удача драматурга. Обращение к «вековому образу» гордого бунтаря, скептика и вольнодумца обычно характерно для эпох переломных, насыщенных особенно глубоким социально-историческим содержанием, когда время словно уплотняется, приобретает невиданный драматизм и напряженность, и люди в очередной раз должны дать ответ, как им жить дальше.

В трагедиях 10-х годов — «Марал», «Пропасть», «Афет» — Джавид несколько «упрощает» свои образы, краски, стилевые приемы. Эти пьесы посвящены семейной и моральной проблематике, речь в них идет о судьбе азербайджанской женщины, о том, что изжили себя патриархальные «мусульманские» формы отношений в семье, в быту, в любви, а новые, возникшие под влиянием буржуазного Запада, ведут лишь к «пропасти», к нравственному нигилизму. Как видим, и здесь Джавид остается художником кризисной ситуации, трагических блужданий и исканий на рубеже двух эпох.

В прозаической трагедии «Марал» (1912) Гусейн Джавид создал первый по-настоящему драматический образ азербайджанской женщины.

Марал, насильно выданная замуж за старого помещика,

живет в неволе. Но женщина не сломлена, не покорена, в ней нет исконного восточного женского долготерпения, молчаливо-покорного подчинения судьбе. Марал бунтует, пытается обрести свободу, вопреки религии, обычаям: борьба фактически ведется против тысячелетней традиции догм и запретов, сковывающих женщину, лишаящих ее права голоса, возможности самой строить свою жизнь. Марал поняла, что лучше умереть счастливой, чем жить в беспрестанной муке и страданиях. Она решается на поступок действительно смелый, даже дерзкий — убежать с молодым Арсланом, которого любит горячо и искренне.

Но в решающий момент Марал колеблется. Не так-то просто преодолеть вековые запреты, стать духовно свободной. Старая мораль сохраняется еще свою власть над душой героини, ее поступок представляется ей греховным, она чувствует себя как бы «между двумя безднами»: «Если останусь здесь, как дышать мне одним воздухом с Турхан-баем, если уйду, то не будет мне покоя, я не вынесу бесчестия и горя». Служанка Назлы призывает Марал к покорности, смирению перед судьбой, и героиня пьесы Джавида отступает, хотя ее и ждет неизбежная расплата: Турхан-бай возвращается домой, и жена его становится жертвой тех устоев и обычаев, против которых она безуспешно пыталась восстать.

Вторая сложная линия произведения — линия Умай и Джамиля. Это своеобразная смысловая антитеза; счастли-

вый союз героев противопоставлен трагической судьбе Марал. Джавид воспекает здесь истинное счастье в любви, гармонию в семейной жизни, основанную на взаимопонимании супругов.

В двух последующих трагедиях — «Пропасть» и «Афет», Джавид обращается к изображению буржуазного уклада. Оба произведения — драмы ошибок, герои попадают в конфликтные ситуации, выход из которых требует напряжения всех их духовных сил. В пьесе «Пропасть» действие происходит главным образом в Стамбуле и Париже. Главный герой произведения — Джалал, художник-идеалист, романтик, одержимый творчеством, стремящийся сообщить своим произведениям просветленную духовность, почти неземную чистоту и отрешенность от суетного мира. Центральная его картина изображает улыбающегося во сне ангела. И тем характернее последующая судьба героя, столь резко противостоящая его прежней жизни и взглядам, а возможно, и реализующая какие-то темные, неизvestные догмы самому Джалалу стороны его души. Он уезжает в Европу, оставив верную и любящую жену Геерию, встречает Анжелу, женщину, как сказал бы Достоевский, «инфернальную». Анжела полностью завладевает помыслами Джалала, властвует над ним. Он теряет сознание нравственного долга, утрачивает вкус к творчеству, душевные силы Джалала иссякают.

Общественно-политическая позиция Гусейна Джавида в предреволюционные годы была не свободна от романтической отвлеченности, хотя не кто иной, как Джавид, подверг блестящей, глубокой критике отрешенность, умозрительность абстрактно-философских

систем; религиозной схоластики и мистицизма, резко протестовал против объяснения земных конфликтов и бед причинами, лежащими вне мира и человека. Однако мы вряд ли вправе сегодня представлять выдающемуся художнику требования, подсказанные другой исторической эпохой, как это не раз бывало во времена вульгарно-социологических крайностей, и упрекать его в том, что в своих поисках ответа на «проклятые вопросы» он оставался идеалистом и романтиком, ставил и разрешал даже семейно-бытовые проблемы под углом зрения «вечных» моральных ценностей, Добра и Зла как метафизических категорий. Даже традиционные упреки таким его пьесам, как «Пророк» и «Хромой Тимур» (упреки в идеализации Магомета, Тамерлана), отнюдь не бесспорны. Дело в том, что Джавид отнюдь не изображает конкретные исторические деятели (в том числе и названных), его герои воплощают романтические идеи Пророка, Завоевателя, Влюбленного, Искусителя, Бедной Женщины (таково было первоначальное название пьесы «Марал») и т. д. Упрекать его за это — все равно, что упрекать Байрона за то, что он «идеализирует» восточного деспота Сарданапала или братоубийцу Каина.

Можно сказать, что символы, увлечение феноменами истории и прошлого, использование библейской легенды или фигуры из летописи ислама в качестве завесы дерзкого гуманистического содержания глобально-этической формы — все это весьма характерно для поэтики классического романтизма вообще и романтизма Джавида в частности.

Яшар КАРАЕВ.
[Окончание следует].