

О «Маленьких трагедиях» А.С.Пушкина

Проблематика

В тексте ссылки на работы:

Фёдоров В.В. Гармония трагедии («Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина) // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. – Кемерово, 1979. – С.143-150.

Фомичёв С.А. Драматургия А.С.Пушкина // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982

Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: ГИХЛ, 1957.

Скупой рыцарь. Сцены из Ченстоновой трагикомедии: The Covetous Knight

О значении денег, богатства в жизни человека Пушкин как никогда много размышлял именно в Болдино, куда он приехал из-за денег. Поэт и деньги — эти две «несовместные вещи» тем не менее неразрывно сцеплены в реальности жизни. Видимо, эти размышления Пушкина дали творческий импульс к созданию трагедии «Скупой рыцарь». В самом названии, построенном как *оксюморон* (сочетание противоположных по смыслу слов), содержится главная тема первой «маленькой трагедии».

Трагедия в трёх сценах. Первая — рыцарь Альбер, бедный, нуждается в деньгах для ремонта доспехов; презирая деньги и ростовщиков, он вынужден просить у жида продлить долг и дать еще займы денег. **Кульминация** действия этой сцены — предложение жида Альберу отравить отца, богатого старого барона. Альбер гневается, то разным мелочам его поведения (быстрой отходчивости) можно судить, что он действительно желает смерти отца. Парадоксы сгущаются. Вторая сцена целиком посвящена антиподу Альбера — его отцу Барону. Вся сцена представляет собой монолог барона над золотом в подвале. Пушкин показал бездонную сложность скупости как романтической страсти. Третья сцена — у герцога. Антиподы встречаются. Отец из скупости говорит герцогу, что сын его пытался обокрасть и желал его смерти. Он врёт, но — парадоксально — он точно угадал, о чём мечтает Альбер. Альбер заявляет отцу, что тот его оклеветал, это и правда и неправда одновременно. Разобраться в этом сплетении скупости, зависти, лжи и правды невозможно. В этом, вероятно, и была **цель Пушкина — показать неисчерпаемую противоречивость каждого жизненного факта.** Никого из героев невозможно определить однозначно.

«Моцарт и Сальери»

В основу трагедии «Моцарт и Сальери» легла рассказанная в газетах в 1826 г. легенда о том, что известный венский композитор Антонио Сальери перед смертью будто бы признался в страшном преступлении: отравлении Моцарта. Пушкин знал эту легенду, о чём ясно свидетельствует его заметка «О Сальери» (1832): «В

первое представление “Дон Жуана”, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы, в бешенстве, снедаемый завистью. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать “Дон Жуана”, мог отравить его творца». Пушкин считал Сальери способным на убийство из зависти.

«Уже первые читатели почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла» (М.П.Алексеев) Наиболее распространенное прочтение этого философского смысла сводится к противопоставлению «моцартианства» и «сальеризма». При этом Моцарт воспринимается как положительный герой («легко ранимый человек», «гениальный музыкант», ему свойственна «трогательная наивность»), а Сальери как отрицательный, основные черты которого «лживость», «жажда славы», он «холодный жрец», «посредственность», «злодей», он несамостоятелен в музыке и т.д. Такое контрастное, однозначное противопоставление сохраняется даже при оговорках о том, что Сальери *тоже* страдает, что он «жертва своей любви к искусству». Взаимоотношения между Моцартом и Сальери и в целом конфликт трагедии в конечном счёте сводятся к одному стиху: **«Гений и злодейство — две вещи несовместные»**. Однако следует учитывать, что, во-первых, эту фразу говорит не Пушкин, а *один из героев* (Моцарт), во-вторых, эта фраза *не должна изыматься из контекста*, ведь следующие слова, которые произносит Моцарт — это тост «за искренний союз <...> двух сыновей гармонии». Моцарт и Сальери, «гений и злодейство» не только несовместны, но самое страшное и парадоксальное в том, что они тем не менее «союз». **Смысл пушкинской трагедии не может быть примитивным противопоставлением таланта, удачи и злобной зависти**. Саму зависть, кстати говоря, Пушкин не считал однозначно плохой страстью, что следует из его записи 1830 г.: «Зависть — сестра соревнования, следственно из хорошего роду».

Конечно, замысел этой трагедии был связан именно с завистью, как одной из человеческих страстей. Неслучайно **первоначальными заголовками были «Зависть» и «Сальери»**, однако в конечном варианте трагедия называется именами двух героев, тем самым они как бы приравнены друг к другу, они оба — главные герои.

Наиболее глубокое и интересное прочтение трагедии Пушкина предложил В.В.Фёдоров. Сначала Фёдоров напоминает наиболее привычное толкование конфликта Моцарта и Сальери, изложенное, например, Г.А.Гуковским: «Дело не просто в зависти к большому таланту, а в ненависти к эстетическому бытию, оставшемуся всю жизнь чуждым Сальери. Он, Сальери, сознательно, добровольно «отрёкся» от моцартианства, от свободы вдохновения, — и вот, когда уже заканчивается его жизнь, героически построенная на этом отречении, пришёл Моцарт и доказал, что отречение было не нужно, что его муки и героизм — ошибка, что искусство — это не то, что делал всю жизнь Сальери». «Мысль Гуковского держится на допущении, что “моцартианство” было до Моцарта», — так начинается рассуждение Фёдоров, затем продолжает, — «Мы считаем его [допущение] неправомерным уже по той причине, что <...> «моцартианство» <...> — это начало, которое вносит в музыку,

а через неё и в бытие вообще именно Моцарт». В чём разница между Моцартом и Сальери, в чем суть конфликта?

Сальери признается:

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.

Обычно в этих словах Сальери видят рассудочное, рациональное, а значит, «неправильное» отношение к музыке и искусству вообще. Однако в них можно увидеть (на это обратил внимание В.В.Фёдоров) и ещё один смысл: *сама музыка*, которую познавал Сальери, то есть музыка до Моцарта (музыка Глюка, Гайдна), *допускала такое к себе отношение, она была рассудочна*, алгебраически точна. «Гармония домоцартовского искусства исчерпывающе поверяется “алгеброй” сознания <...> Моцартовская же музыка в принципе выходит за границы сознания и тем его отрицает. Сознание Сальери не может вместить Моцарта. Моцарт невозможен с его точки зрения <...> Моцарт незаконно соединяет в себе два взаимно противоположных для сознания начала: праздность и бессмертный гений <...>» (Федоров). Иначе говоря, **конфликт** в трагедии Пушкина заключается не в противостоянии удачливого гения Моцарта и завистливого Сальери, вообще не в противостоянии личностей, а **в столкновении** двух типов музыки, даже **двух разных «начал» в искусстве и жизни**. «Моцарт — незаконное вторжение неба на землю, преступление неба перед правдой земли, и — как следствие — потеря им своей собственной правды. Эта вселенская потеря правды — исходная ситуация трагедии» (Федоров).

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше.

Моцарт — это небесная правда, дивная «райская песнь». Сальери — земная правда, трудное познание музыки алгеброй, сознание смертного человека, «которое соединяет труд и славу как причину и следствие» (Федоров). Небесное начало стремится к земному воплощению, земное мечтает о высшем, небесном. Два начала бытия, стремясь навстречу друг к другу, образуют трагическое единство: «земля оказывается формой враждебного ей содержания, небо оказывается содержанием враждебной ему формы». (Федоров)

«Эти взаимные отношения Моцарта и Сальери: “небесного херувима” и “чада праха” — <...> персонифицированы в слепом нищем старике. Старик — это “чадо праха”, исполняющее “райскую песнь”...» (Федоров). Всё в трагедии Пушкина обладает парадоксальным единством: яд Сальери, «Дар Изоры», одинаково рассматривается им как орудие убийства и самоубийства; «Моцарт, творящий “Реквием”, и Сальери, вынашивающий мысль об убийстве его творца, исполняют один и тот же замысел. Моцарт и Сальери — это две ипостаси единой сути, гармонии. «Небо и земля, жизнь и смерть, сознание и непосредственная творческая сила, гений и злодейство оказываются моментами, необходимыми для становления гармонии, но снятыми, преодоленными в ней. <...> Музыкальный образ — это и есть достигнутая гармония земли и неба, осуществленная в красоте правда» (Федоров).

Итог. Главное в трагедии: Пушкину интересно соотношение хорошего и плохого в искусстве. Гений должен нарушать нормы, поэтому он всегда нарушитель, в какой-то мере злодей. Искусство никогда не бывает умирно спокойным, оно всегда борение страстей. В этой трагедии Пушкин рассмотрел это в крайних, чрезмерных воплощениях. Ясно также и то, что трагедия ещё «не прочитана» до конца, что-то осталось недопонятого (для будущих поколений, ведь Пушкин для всех русских).

Пушкин всегда более всего дорожил жизнью по сравнению с искусством (вспомни историю с визитом Гоголя). Моцарт с большим интересом относится к жизни, чем к своим произведениям, а Сальери наоборот. В этом разница между ними.

«Каменный гость»

Интерес Пушкина к теме любви и смерти, которой посвящена трагедия «Каменный гость», был спровоцирован, вероятно, его впечатлениями от известия о смерти Амалии Ризнич (см. «История создания»), однако «Каменный гость» по своему значению гораздо масштабнее личных переживаний автора.

В отличие от предыдущих трагедий цикла в «Каменном госте» нет прямого столкновения двух антагонистов. Статуя командора не может быть оценена в качестве равноправного с доном Гуаном персонажа. Но столкновение всё же есть. В каждой трагедии Пушкин сталкивает не персонажей как таковых — не Альбера с жидом или со скупым отцом, не Моцарта и Сальери, а *рыцарство, благородство с торгашеством, со скупостью, гений со злодейством*. Подобное столкновение лежит и в основе «Каменного гостя», теперь это две другие крайности бытия — *любовь и смерть*. Пушкин до предела обостряет столкновение: о любовных искушениях персонажи говорят на кладбище, монаху задается вопрос о красоте женщины, вдова выслушивает любовные признания монаха (она не знала тогда, что это переодетый дон Гуан), любовники целуются над телом убитого ими человека, статуя умершего мужа является к вдове и её любовнику. Предельный драматизм укрупняет тему, и она приобретает философский характер.

Амбивалентность (взаимообусловленность и полярность) любви и смерти, конечно, не была неожиданным открытием Пушкина, эта тема уже существовала в литературе, в том числе современной Пушкину. У *Карамзина* в повести «Сиерра-Морена» является жених, считавшийся погибшим, на свадьбу своей невесты и убивает себя на ее глазах. В поэзии *Жуковского* нередки свидания мёртвого жениха с возлюбленной («Людмила», «Светлана» и др.) или любовная страсть к русалке (например, «Ундина»; по народным преданиям русалки — это воскресшие утопленницы). Вакхическая поэзия *Батюшкова* («Мои Пенаты», «Вакханка», «Привидение» и др.) была основана на эпикурейских философских идеях — не следует бояться смерти, её нет для живого человека, но осознание неизбежности смерти обостряет жизненные ощущения («без смерти жизнь не жизнь»), поэтому лирический герой Батюшкова призывает: «Упьемся сладострастьем / И смерть опередим». У самого Пушкина эта тема, причем в похожем виде на коллизию «Каменного гостя», тоже встречалась: см. лицейское стихотворение «К молодой вдове», а также черновой

вариант (1828) XI строфы в 7 главе «Евгения Онегина», где речь идет о замужестве Ольги и при этом вспоминается убитый на дуэли Ленский:

...из могилы

Не вышла в сей печальный день

Его ревнующая Тень

И в поздний час, Гимену милый,

Не испугали молодых

Следы явлений гробовых.

Пушкин укрупняет этот конфликт любви и смерти, являя смерть в облики «каменного гостя».

«Пир во время чумы. Отрывок из вильсоновой трагедии: The City of the Plague»

Автобиографический подтекст «Пира во время чумы» очевиден: Пушкин, готовясь к свадьбе, задержался в Болдино из-за угрозы эпидемии холеры (точнее из-за карантина), приближавшейся к Москве. Любовь и смерть как никогда близко встретились в сознании поэта. Но как всегда личные переживания Пушкин воплощает в трагедию с философской проблематикой.

Последняя из цикла «маленьких трагедий» **не разделена на сцены**. Несколько мужчин и женщин пируют на улице за накрытым столом (молодой человек, председатель, Мери и Луиза). Молодой человек предлагает тост за их общего недавно умершего знакомого, он умер первым. Председатель Вальсингам поддерживает тост. Затем председатель просит спеть шотландку Мери унылую песню, она поёт об опустевших церквях, о пустых школах, о столах больных. Луиза вдруг выказывает свою неприязнь к шотландке и к её песням. Спор, однако, не успел возникнуть, так как все услышали стук колес телеги, везущей груды мертвых тел. Луиза потеряла сознание. Очнувшись, она сказала, что ей привиделся ужасный демон. Вновь молодой человек обращается к председателю с просьбой спеть песню. Вальсингам говорит, что он сочинил гимн в честь чумы! И поет его. Входит старый священник и упрекает пирующих за это «безбожное» веселие, призывает их и прежде всего Вальсингама идти домой. Вальсингам не соглашается со священником, объясняя свое поведение примерно так: он ясно осознал бессилие человека перед мертвой пустотой и никто, даже священник, не способен его спасти. Священник укоряет Вальсингама напоминанием об умерших матери и жене, но Вальсингам всё-таки остается на пиру. Священник уходит, пир продолжается, председатель пребывает в глубокой задумчивости.

Во всех трагедиях цикла торжествует смерть, но она была каждый раз лишь мигом, одной точкой в жизни героя. Теперь в «Пире...» смерть является «при жизни» воочию каждому герою. Смерть оказывается не чем-то далеким и страшным, она — стихия, разящего каждого, причем в любую секунду. В таких обстоятельствах жизнь воспринимается не как продолжительность, которая когда-то завершится, а как миг перед смертью, всегда находящейся рядом, вокруг, всюду. Из-за этой нависшей смертельной опасности все живое цепенеет, у людей пропадает всякий смысл что-либо предпринимать. Остается одно — ждать смерти, в крайнем случае, пировать, чтобы не думать о смерти.

«Пир во время чумы» представляет собой довольно точный перевод (за исключением песни Мери и гимна чуме) отрывка из пьесы английского драматурга «Чумной город» (С.А.Фомичев). Именно в добавленных фрагментах сконцентрирован основной философский тезис Пушкина: есть два способа противостояния человека самым тяжелым жизненным испытаниям — самоотверженная любовь и гордое упоение поединком с роком. Первый вариант звучит в песне Мери — она призывает своего возлюбленного после смерти к ней не прикасаться, чтобы не заразиться, то есть он его любит и после своей смерти:

Если ранняя могила
Суждена моей весне —

Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

И потом оставь селенье!
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмона не покинет
Дженни даже в небесах!

В гимне Вальсингама представлен другой вариант поведения:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Пушкин не завершает трагедию на сопоставлении двух вариантов противостояния человека стихии бытия, Далее следует очень важный эпизод со священником, который завершает не только «Пир во время чумы», но и весь цикл. Священник, конечно, не смог увести Вальсингама с собой с безбожного пира, у него нет аргументов. Но зато священник «поворотил на мысль» Вальсингама — он заставил его вспомнить мать, жену, вспомнить прошлое. Время жизни, которое было уже остановилось и превратилось в мгновение, вновь обрело глубину — прошлое. Председатель отвлекся от чумы, он в глубокой задумчивости, он живет.

Такой же ответ на вопрос «что прочно на земле?» (Батюшков) Пушкин повторит в известном болдинском черновом стихотворном наброске:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отческим гробам.

[На них основано от века
По воле бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его.]

Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва,
Как пустыня
И как алтарь без божества.

*Характерно, что «Пир во время чумы» и «маленькие трагедии» в целом завершаются образом героя безмолвного, погруженного в «глубокую задумчивость». Это напоминает заключительную ремарку «Бориса Годунова» — **народ безмолвствует** не только потому, что он безучастен, но может быть это безмолвие есть глубокая задумчивость, предвестие грядущих народных действий. Опыт тяжелых испытаний «не опустошает, а обогащает дух народа, дух человека». Задумчивость председателя связана с душевным состоянием самого Пушкина этих лет.*

«Сцена из “Фауста”»

В плане предполагавшегося издания «маленьких трагедий» перед «Скупым рыцарем» Пушкиным обозначены «**октавы**». Среди читателей и в пушкинистике давно сложилась привычка «подставлять» на это место «Сцену из “Фауста”» — стихотворное произведение 1825 г. «Сцена...» написана не октавами, но октавами написано посвящение гетевского «Фауста».

«Сцена...» не является ни переводом, ни фрагментом перевода из Гёте. **В.Г.Белинский** заметил, что «Сцена...» есть не что иное, как развитие и распространение мысли, выраженной Пушкиным в стихотворении «Демон». «Демон»:

<...> Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня <...>
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистоимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

«Сцена...» была написана в Михайловском, то есть в момент оформления замысла «маленьких трагедий». И жанровая форма драматической сцены (афористичный стиль, фрагментарность) и проблематика (знание и зло, смысл жизни и скука, и др.) соответствуют «маленьким трагедиям». «Сцена из “Фауста”» перекликается с «Пиром во время чумы»: в «Сцене...» герой осознает прошлое как цепь невозполнимых утрат, герой «Пира...» воспринимает прошлое как целительное,

живое, благодатное. *Бурные и тяжелые испытания, перенесённые героями «маленьких трагедий» научили их новому мироощущению, похожему на пушкинское — мудрое, трезвое, спокойное.*

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смирись:
День веселья, верь, настанет.

Сердце будущим живет;
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдёт;
Что пройдёт, то будет мило.