



Н. Н. ФАТОВ

### ПРОБЛЕМА «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ» ПУШКИНА\*

Гениальные «маленькие трагедии» Пушкина, написанные им в болдинскую осень 1830 года, принадлежат к числу загадочных произведений великого поэта. О них имеется большая литература. Но мне кажется, еще никто четко и ясно не ответил на важнейший вопрос: зачем написал их Пушкин и что он хотел ими сказать?

Критики, начиная от современников Пушкина, и пушкиноведы — с тех пор как у нас стало создаваться пушкиноведение — пытались разгадать тайну этих пьес, небольших, но потрясающих силой пушкинского гения и глубиной поставленных вопросов. Было высказано немало разнообразных догадок и соображений от наивно биографических<sup>1</sup> до всевозможных компаративистских изысканий. Правда, сам Пушкин как бы наталкивал на подобные сравнения, взяв для одной из своих пьес традиционный сюжет о Дон Жуане и создав, таким образом, впечатление заимствованности и других пьес — вплоть до ссылки на несуществующую трагикомедию Ченстона.

Много говорилось о заимствовании Пушкиным формы «маленьких трагедий» у Бари Корнуэла (Проктора), произведения которого Пушкин, несомненно, знал и ценил. Однако, как известно, у нас есть все основания утверждать, что Пушкин задумал свои «маленькие трагедии» раньше, чем он мог познакомиться с творчеством английского писателя. Параллели с западной литературой привели к выводу, что Пушкин дал совершенно самостоятельные образы, мало похожие на образы других писателей (например, на образы скупца и Дон

\* Работа излагается в сокращенном виде.

<sup>1</sup> И. Щеглов и др. утверждали, что «Скупой рыцарь» вызван скупостью отца Пушкина, «Моцарт и Сальери» — завистью к нему не то Баратынского, не то Катенина, «Каменный гость» — донжуанскими похожестями самого поэта, а «Пир во время чумы» — холерой 1830 года.

Жуана, выведенные предшественниками Пушкина от Плавта и средневековой легенды о Дон Жуане до Мольера и автора либретто оперы Моцарта).

Всего этого, конечно, было недостаточно, чтобы разгадать тайну пушкинской драматической тетралогии. Долгое время даже не понимали, что болдинские пьесы представляют именно тетралогию, взаимосвязанный цикл, что говорить о них и раскрыть их сущность можно только при условии, если рассматривать пьесы все вместе и в таком порядке, в каком они написаны. Не понимали этого критики и исследователи, не понимали и театры, которые изредка решались играть эти пушкинские шедевры<sup>2</sup>. Не понимают этого, по нашему мнению, и многие авторы, пишущие о Пушкине в настоящее время (речь идет об авторах популярных брошюр о Пушкине и школьных учебников, ограничивающихся рассмотрением лишь некоторых трагедий).

Впрочем, для представителей буржуазного литературоведения и критиков-эстетов, ратовавших за так называемое «чистое искусство» и пытавшихся и Пушкина представить поэтом такого искусства, «маленькие трагедии» не представляли загадки. Вопрос: зачем Пушкин их написал и что он ими хотел сказать, — не возникал. Поэт свободен. Поэт служит искусству. Поэт вправе писать, о чем он хочет, что ему подсказывает его «муза», его вдохновение. «Маленькие трагедии» давали широкий простор именно для такого подхода. В них видели необычайную психологическую глубину, мастерское раскрытие человеческих страстей. В связи с этим много говорили о «всемирности» Пушкина, о его способности переноситься своим гением в любую страну, в любую эпоху. Тут открывалось широкое поле для всевозможных импрессионистических и экспрессионистических этюдов вроде статей Минского или Айхенвальда. Все это, конечно, было очень далеко от серьезного, а тем более научного подхода к «маленьким трагедиям» Пушкина.

Разумеется, нелепо было бы отрицать, что Пушкин дал в своих пьесах глубочайшее раскрытие характеров, гениальный

---

<sup>2</sup> Например, Художественный театр в пушкинском спектакле, поставленном в 1915 году, давал только три пьесы и ставил их в таком порядке: «Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери». В юбилейный пушкинский 1949 год в Ленинградском Новом театре шли также лишь три пьесы: «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери», потом порядок, если не ошибаюсь, был изменен, и сначала шел «Моцарт и Сальери», затем «Каменный гость» и «Скупой рыцарь». В других театрах «маленькие трагедии» шли в самых разнообразных комбинациях (см. С. Н. Дурылин. Пушкин на сцене. Изд-во АН СССР, 1951), но, кажется, ни один театр не ставил всех четырех «маленьких трагедий» и в том порядке, в каком их написал А. С. Пушкин. В театре имени Вахтангова «маленькие трагедии» идут в настоящее время в правильном порядке: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», но последняя пьеса — «Пир во время чумы» не ставится вовсе, что опять же не раскрывает основной пушкинской мысли.

показ человеческих страстей. Говорить об этом критики имели полное основание. Когда они подходили к этим проблемам не абстрактно, а исходя из социальной обстановки эпохи, то часто могли высказывать более или менее основательные суждения. В скупом бароне критики видели типичного представителя ростовщического капитала; они подчеркивали власть золота в эпоху формирования буржуазных отношений в Европе и ясно выделенную в трагедии мысль, что золото в сундуках барона — это слезы, пот и кровь тех, кто добывает богатство. Трагедия Пушкина осознавалась как разоблачение эксплуататорского строя, основанного на порабощении и ограблении трудящихся, на власти «желтого дьявола» — золота.

Именно с такой, наиболее глубокой для своего времени точки зрения и подошел к «маленьким трагедиям» Пушкина В. Г. Белинский, который, если и не мог разгадать их тайны, то, во всяком случае, многое в них почувствовал, хотя и не сразу. По цензурным условиям он не сказал, конечно, всего, что хотел.

Когда «Скупой рыцарь» был напечатан в первом номере «Современника» за 1836 год, Белинский, как известно, принял пьесу Пушкина за перевод и даже... похвалил перевод («переведен хорошо»), заметив, что пьеса «как отрывок... ничего не представляет для суждения о себе»<sup>3</sup>. Однако скоро Белинский изменил свое мнение о «Скупом рыцаре» и уже в 1841 году заявил, что эта пьеса, как и «Моцарт и Сальери» — «создания великие, мировые и чисто-европейские» (596), а в 1846 году в заключительной статье о Пушкине он пропел «Скупому рыцарю» и другим «маленьким трагедиям» подлинный гимн. Но все-таки до конца смысл пушкинской тетралогии В. Г. Белинский не раскрыл.

Идею «Моцарта и Сальери» Белинский определяет как «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения» (530), подчеркивая «глубочайшее знание человеческого сердца» (533), называя пьесу «чудом искусства» (534). В «Каменном госте» он видит «перл созданий Пушкина», «богатейший, роскошнейший алмаз в его поэтическом венке», «дивную гармонию между идеею и формою» (542, 543) и даже заявляет, что «в художественном отношении» это «есть лучшее создание Пушкина» (550). Правда, в то же время Белинский и оговаривается, что тема этого произведения «для немногих» (543) и что фантастический конец, заимствованный из оперы Моцарта, «производит неприятный эффект» (549). Однако Белинский не ограничивается только восторгами перед гениальным созданием Пушкина и изумительным изображением Испа-

---

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина. Редакция, предисловие и примечания Н. И. Мордовченко. Л., 1937, стр. 570; в дальнейшем ссылки на страницы этого издания даются в тексте в скобках.

нии, где, по мнению критика, «жить — значит любить и драться» (543), а пытается вскрыть подлинный морально-философский смысл гениальной пьесы Пушкина, может быть, наиболее близко подходя к правильному решению проблемы из числа всех тех, кто писал о «маленьких трагедиях» Пушкина. «Что такое Дон-Хуан?» — спрашивает Белинский и дает такой ответ:

«Каждый человек, чтоб жить не одною физическою жизнью, но и нравственною вместе, должен иметь в жизни какой-нибудь интерес... Иначе жизнь его будет или неполна или пуста. В людях высшей породы этот интерес, эта склонность, это влечение проявляются как могущественная страсть, составляющая их силу. Один находит свою страсть, пафос своей жизни в науке, другой в искусстве, третий в гражданской деятельности и т. д. Дон-Хуан посвятил свою жизнь наслаждению любовью... Это путь ложный. Не говоря уже о том, что мужчине невозможно наполнить всю жизнь свою одною любовью, — его одностороннее стремление не может не обратиться в безнравственную крайность, потому что, для удовлетворения ее, он должен был губить женщин..., и он сделал себе из этого ремесло» (549, 550).

В данном случае, разъясняя, что в Дон Жуане Пушкин показал отрицательный, эгоистический характер, великий критик, несомненно, ближе к истине, чем многие, даже советские, литературоведы, говорящие о «привлекательности» Дон Жуана и чуть ли не считающие его одним из положительных образов в творчестве Пушкина. Но особо замечательным надо признать то, что Белинский намекнул на необходимую деятельность подлинно положительного героя, указав, что «люди высшей породы» находят «пафос своей жизни» в науке, в искусстве и даже «в гражданской деятельности». Выразить эту мысль яснее в тех условиях великий критик, конечно, не мог. Но и этого вполне достаточно для утверждения, что Белинский был ближе других к правильному пониманию подлинного смысла «маленьких трагедий» Пушкина.

Можно только пожалеть, что ни Чернышевский, ни Добролюбов не обратили должного внимания на «маленькие трагедии». Добролюбов только упомянул о них. Чернышевский признает их «прекрасными в художественном отношении», но в то же время высказывает сомнение, «можно ли сказать о них», что «...в них отразилась вся душа, вся любовь поэта, его чувства, идеалы?», что «они имеют огромное общественное значение, служа представителями впервые пробудившегося общественного самосознания?»<sup>4</sup>. О «Каменном госте» Чернышев-

---

<sup>4</sup> Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 514; в кавычках Чернышевский приводит оценки, данные Белинским «Евгению Онегину».

ский прямо заявил, что он принадлежит к числу тех произведений, которые «имеют мало живой связи с обществом, поэтому и остались бесплодны для общества и литературы»<sup>5</sup>. По-видимому, всемерные старания Анненкова, Дружинина и других выдать Пушкина за представителя «чистого искусства» в какой-то степени помешали Н. Г. Чернышевскому увидеть правду.

Имеется также несколько попыток подвести итоги критике и изучению «маленьких трагедий». Одной из наиболее ранних попыток такого подведения итогов можно считать обстоятельный комментарий Льва Поливанова, данный в его издании сочинений А. С. Пушкина<sup>6</sup>. Обильно цитируя Белинского, Поливанов, между прочим, высказывает любопытную мысль, что Пушкин после своей неудачной попытки вывести на сцену народные массы, живую русскую жизнь хотя бы и прошлых веков, создать «драму народную, площадную» в «Борисе Годунове» увидел, что такое «преобразование» нашего театра «несвоевременно», и потому обратился к трагедии человеческих страстей. Он, по словам Белинского, «пишет ряд драм, которые не испугали бы современную публику: сюжеты избраны им из жизни не русской... Герои их избраны из среды, правдивое изображение которой не производило бы резкого нарушения привычек современной публики: в первой действуют французские рыцари, во второй — немецкий и итальянский артисты, в третьей — испанские дворяне и в четвертой — лондонские граждане... При выборе действующих лиц тщательно избирались такие, которые не имели бы нужды выражать свои чувства «как конюхи» и, будучи верны действительности, не слишком бы оскорбляли слух, приученный к «избранному наречию» театра, расположенного «в чертогах образованного общества». (Указ. изд., т. 3, вторая пагинация, стр. 4).

Сказано очень осторожно, и невольно возникает вопрос: говоря о «вкусе публики», об опасении автора пьес «резко нарушить привычки современной публики», об «общественном предрассудке», который не допускал, чтобы герои выражались «как конюхи» и т. д., не думал ли Л. Поливанов прежде всего о цензуре, в том числе «высочайшей», оставшейся очень недовольной именно народным, «площадным» характером «Бориса Годунова» и посоветовавшей Пушкину переделать свою народную трагедию «с нужным очищением» «в историческую повесть или роман, на подобие Валтера Скота»? В приведенных словах выдающегося для своего времени педагога чувствуется «рациональное зерно»: довольно прозрачный намек на один из важнейших секретов, заключающихся в пушкинских «маленьких трагедиях».

<sup>5</sup> Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 515.

<sup>6</sup> Сочинения А. С. Пушкина с объяснением их и сводом отзывов критики, т. III. Издание Льва Поливанова для семьи и школы. М., 1887.

Основательные итоги всему дореволюционному пушкиноведению подводило венгерское издание, которое, однако, продемонстрировало бессилие буржуазной науки правильно понять Пушкина и даже поставить какие-либо ясные и четкие вопросы. Ни вводные статьи (А. Горнфельда, Н. Минского, Н. Котляревского), ни комментарии Н. Лернера не дают никакого разрешения проблемы «маленьких трагедий». Не дает ее и И. Я. Франко в своих вступительных заметках к переводу на украинский язык «маленьких трагедий» Пушкина (1914).

Первая попытка подвести такие итоги в советское время также оказалась неудачной. Автор имеет в виду VII том недавно вышедшего Академического издания 1935 года, в котором даны обстоятельные, но почти исключительно компаративистские комментарии к пьесам Пушкина. Нет в этих комментариях и попыток понять смысл «маленьких трагедий», более того, высказывается ряд положений, уводящих в сторону от правильной дороги. Так, во вступительной статье («Введение») Д. П. Якубович заявляет: «Маленькие трагедии» «все построены исключительно на иностранном материале и далеки от политических вопросов пушкинской современности» (стр. 378). «Ни в одной из «драматических сцен»... «Пушкина не интересуют социальные вопросы как таковые. Семейная драма, драма артиста, драма влюбленного — такова новая тематика Пушкина...» (стр. 379). В конкретных комментариях даются обильные сопоставления с возможными и предполагаемыми источниками пушкинских пьес; этим все и ограничивается. К сожалению, и многие другие пушкиноведы, писавшие о «маленьких трагедиях», ставили своей задачей главным образом изыскание источников и детальное сравнение с ними пушкинской разработки «традиционных сюжетов»<sup>7</sup>.

Но было бы, конечно, глубоко неверным сказать, что советская наука ничего не сделала для изучения «маленьких трагедий» Пушкина. Наоборот, сделано немало, и смысл пушкинских пьес во многом раскрыт. Но до конца вопрос этот еще не решен, а в отдельных случаях высказываются и явно необоснованные суждения. Так, в одной из первых работ, появившихся в послевоенные годы, — в статье Н. В. Фридман «Героический романтизм последекабристского Пушкина»<sup>8</sup> снова

<sup>7</sup> Не говорю уже о заграничных «пушкинистах». Так, в солидной книге проф. Г. Я. Трошина «Пушкин и психология творчества», вышедшей в Праге в 1937 году, «маленькие трагедии» рассматриваются в разделе «Чувство меры у Пушкина», и автор приходит к выводу, что пьесы Пушкина — «высший предел поэтической меры». (См. Г. Я. Трошин. К столетию смерти Пушкина. Пушкин и психология творчества. Прага, 1937, стр. 198—216).

<sup>8</sup> «Ученые записки МГУ», вып. 110. Труды кафедры русской литературы, кн. I. М., 1946, стр. 132; в дальнейшем при ссылках на эту статью приводятся в скобках цифры, указывающие страницы; см. также Н. В. Фридман. Гимн смелости. «Ученые записки Загорского ун-та», вып. I, 1940, стр. 6—29.

подчеркивается, что Пушкин в «маленьких трагедиях» «изобразил титанические страсти», поставил перед собой «психологическую задачу», пропел «гимн смелости», изобразив «расцвет лучших (!) черт дворянства» (134), показал «полное отсутствие страха перед опасностями» (132); в ней говорится, что страсти пушкинских героев носят «героический отпечаток», хотя и указывается «аморальная сущность... мыслей и поступков» пушкинских персонажей (135). Даже в «Скупом рыцаре» и в «Моцарте и Сальери» автор видит «героическую страсть».

«Темы конфликтов разного типа» и «гордый вызов человека всему стихийному на земле» видел в «маленьких трагедиях» и Н. Л. Бродский<sup>9</sup>, хотя он и считал нужным обратить внимание на то, что тема власти денег, раскрытая в «Скупом рыцаре», была уже «глубоко современной, актуальной в русской и особенно европейской действительности» того времени (стр. 684).

Крупнейшим достижением советского пушкиноведения являются выводы современных исследователей, которые постепенно приходят к мнению, что все четыре болдинские трагедии представляют собою единый связный цикл и что «Пир во время чумы» противостоит первым трем пьесам, давая положительное разрешение вопроса о цели и смысле жизни человека, о подлинном человеческом счастье, которое Вальсингам видит в борьбе с темными силами, со всем тем, что мешает людям счастливо жить. Эту мысль с полной ясностью формулируют еще далеко не все исследователи, а некоторые даже утверждают, что в «Каменном госте» Пушкиным «раскрыта психология любви» и «в духе туманности (!) и высокого морального понимания любви (!!)» разработана легенда... о Дон Жуане<sup>10</sup>. Такая трактовка, конечно, представляет несомненный шаг назад по сравнению с Белинским, и ее наличие в работах советских литературоведов является по меньшей мере странным.

К сожалению, и другие исследователи склонны примерно так же обольщаться «поэзией» любви Дон Жуана. Так, Б. П. Городецкий в своей докторской диссертации<sup>11</sup> полагает, что в «Каменном госте» утверждается «высокий пафос моральной чистоты подлинной человеческой любви» (!), и смысл трагедии он видит чуть ли не в показе двух типов любви. Один — это любовь к Лауре. При любви этого типа возможны любовные наслаждения даже в соседстве с трупом только что убитого соперника. Другой тип — это «чистая» любовь к донне Анне,

---

<sup>9</sup> Н. Л. Бродский. А. С. Пушкин. Биография. М., Гослитиздат, 1937, стр. 686.

Впрочем, Н. Л. Бродский считал возможным говорить и о связях «маленьких трагедий» с фактами личной жизни поэта.

<sup>10</sup> Классики русской литературы. М.—Л., Детгиз, 1952, стр. 217.

<sup>11</sup> Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953.

требующая высокой моральной чистоты и глубины. Б. П. Городецкий утверждает, что Дон Жуан будто бы перерождается под влиянием любви к донне Анне — словно действительно Пушкин из-за этого и написал своего «Каменного гостя», чтобы доказать эти тезисы! (стр. 287—296).

Как связный цикл рассматривает «маленькие трагедии» и Д. Д. Благой. Он обращает внимание на эгоистический характер героев не только двух первых пьес, но и Дон Жуана. Совершенно правильно обращаясь к Белинскому и приводя длинную цитату из его сочинений, Д. Д. Благой отмечает верность мысли великого критика, утверждавшего, что при всей «поэтичности» Дон Жуана поступки его безнравственны и эгоистичны. Правильно, по нашему мнению, Д. Д. Благой противопоставляет трем «маленьким трагедиям» «Пир во время чумы», отмечая, что в песне Мери «выражена чистота и самоотверженность большого женского чувства», и видя в гимне Вальсингама «упоение борьбы, непреклонного человеческого мужества, смело бросающего вызов самой смерти»<sup>12</sup>.

К сожалению, в последней своей работе о Пушкине, которую можно рассматривать как итог советского пушкиноведения на 1955 год, Д. Д. Благой словно пошел назад в своей трактовке «маленьких трагедий». О них он пишет следующее: «В четырех «маленьких трагедиях», этих своеобразных драматических миниатюрах, он (Пушкин. — Н. Ф.) проявил себя глубочайшим художником-психологом, тонким исследователем сложной и противоречивой диалектики человеческих страстей: скупости, зависти, любви, чувственности. В «Скупом рыцаре» герой трагедии рыцарь-ростовщик вырастает под пером Пушкина в зловещий образ, воплощающий жадность к деньгам и обесчеловечивающую власть золота. В «Моцарте и Сальери» разрабатывается тема двух видов искусства. Светлому, жизне-радостному гуманистическому искусству Моцарта противопоставит Сальери, замкнувшийся в «чистое искусство», презиращий простых людей, народ»<sup>13</sup>.

О двух других пьесах даже не упомянуто; о значении всей тетралогии и о решении поставленной в ней проблемы в заключительной пьесе («Пир во время чумы») не сказано ничего. Возможно, что причина тут в крайне сжатых размерах «энциклопедической» статьи, но все же факт остается фактом: суть тетралогии и особенно причины ее написания не вскрыты.

В своей диссертации Б. П. Городецкий правильно указывает, что «маленькие трагедии» представляют «некое единство»; «Пир во время чумы» он противопоставляет трем первым пьесам, видя в нем, во-первых, явное отрицание того пути, на

<sup>12</sup> Лекции по истории русской литературы XIX века, вып. 1. Изд-во МГУ, стр. 215 и 216.

<sup>13</sup> БСЭ, т. 35, 1955, стр. 344.



который зовет Священник, и, во-вторых, ясно выраженный принцип человеческого мужества, призывающего «бороться с судьбой»<sup>14</sup>.

Надо сказать, что в многочисленных работах о «маленьких трагедиях» особо обстоятельно раскрыт смысл первых двух — «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери», причем правильно отмечается, что каждая из пьес имеет самодовлеющее значение, ставя ряд интересных и жизненно важных проблем. В «Скупом рыцаре» обычно видят мастерскую характеристику эксплуататорского общества, показ власти денег, рабства человека перед золотом, перед капиталом, показ методов накопительства: «слезы, кровь и пот» — вот подлинная цена золота. В пьесе показана вся пнусная отвратительность хозяина золота, смеющегося еще говорить о своей «совести», и выносится резкий приговор всему строю — приговор этот обычно видят в заключительных словах Герцога: «ужасный век, ужасные сердца!». Отмечается и несомненная актуальность всех этих вопросов в России того времени, когда в недрах феодально-крепостнического строя стали уже явно складываться буржуазные отношения и многие стали стремиться к обогащению, пользуясь любыми средствами, когда перед передовыми людьми, думающими о положении народных масс, и прежде всего перед Пушкиным встал вопрос о «прелестях» буржуазного строя.

Очень много проблем затронуто в «Моцарте и Сальери».. Тут, конечно, и проблема исключительно одаренного человека, гения, и вопрос о том, является ли он действительно «гулякой праздным», а если и является, то в какой степени. В качестве контраста ему — проблема посредственности, когда человек, готовый всю жизнь отдать любимому делу, все же, как бы он ни старался, не может создать что-либо подлинно гениальное. Тут и возможность широкого переосмысления первых слов пьесы: «Все говорят: нет правды на земле, но правды нет и выше...»; и, конечно, эгоистическая тема зависти, основанной на законе классового общества, где человек человеку волк и конкурент, которого следует убрать с дороги, чтобы самому занять его место. Тут и глубочайшее раскрытие проблемы «гения», поскольку выдвинут тезис: «гений и злодейство» две вещи несовместные». Тут и противопоставление музыки:

---

<sup>14</sup> В коллективной работе о творчестве Пушкина (История русской литературы, т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953), под ред. Б. С. Мейлаха, правильно отмечается, что «маленькие трагедии» не были «уходом от современности» и что в них ставились живые вопросы, волновавшие передовых людей 30-х годов, — социально-философские и морально-этические (268); правильно оценивается и Дон Жуан («прежде всего безрассудный; безумец»). Но разгадка смысла всего цикла также не дается. Не находим ее и в вводной статье Б. В. Томашевского к трехтомнику А. С. Пушкина («Библиотека поэта». Изд. 2. Л., 1955, т. I, стр. 43 и 44).

народной, доступной и понятной массам — ведь мелодии Моцарта итрает даже слепой скрипач в трактире — музыке надуманной, головной, оторванной от жизни, как у Сальери, оперы которого хотя и имели некоторый успех у фешенебельной публики Парижа и Вены, но скоро были забыты, и об их авторе, вероятно, никто бы и не вспоминал, если бы Пушкин не поставил ему такого своеобразного памятника<sup>15</sup>. Правильно отмечались исследователями глубокие познания Пушкина в области музыки, выявленные в этой пьесе.

Совершенно несомненно, что такой анализ каждой пьесы обоснован и помогает осознать глубину пушкинских «маленьких трагедий».

Много нового в истолкование гениальных пушкинских пьес позволяют внести последние постановки партии и правительства о литературе и искусстве, ряд статей и выступлений ответственных товарищей. Они открывают для нас новые, грандиозные перспективы углубленного изучения великого классического наследия, в том числе и наследия Пушкина.

---

Перехожу к рассмотрению важнейшего вопроса, поставленного вначале: почему Пушкин написал свои «маленькие трагедии», взяв для них такой, казалось бы, далекий от русской жизни материал, и что же хотел он сказать этими произведениями? Речь идет о настоящем Пушкине, которого мы теперь знаем, а не о воображаемом «поэте звуков сладких и молитв», способном неизвестно для чего перевоплощаться, давать глубочайший анализ «героических страстей» и т. п.

Мне кажется, что ответить на поставленный вопрос не так уж трудно, если учитывать все развитие творчества Пушкина (к чему нас призывал еще Белинский) и всю обстановку той эпохи, когда писались «маленькие трагедии». Известно, что Пушкин задумал их примерно в 1826 году, в Михайловском, а в болдинскую осень 1830 года, когда они уже выкристаллизовались в его голове и когда он попал в относительно благоприятные условия для напряженной работы, он с необычайной для него быстротой, в несколько дней, написал один за другим свои драматические шедевры.

---

<sup>15</sup> К слову сказать, многих, как известно, начиная еще с Катенина, смущала мысль, не оклеветал ли Пушкин реального Сальери, приписав ему отравление Моцарта. Вопрос этот вызвал немалые споры. Но недавно опубликованные документы (доклад И. Бэлзы) позволяют думать, что обвинение Сальери в отравлении Моцарта имеет свои основания и что исторический Сальери вообще был личностью малосимпатичной и не стоял высоко в моральном отношении. (См. Игорь Бэлза. Моцарт и Сальери. Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., Музгиз, 1953). Впрочем, конечно, разрешение этого вопроса едва ли имеет серьезное значение для понимания сути пушкинской трагедии.

Следует прежде всего вспомнить, что в Михайловском Пушкин пережил великую трагедию — разгром декабрьского восстания, казнь и ссылку своих «друзей, братьев, товарищей». Перед Пушкиным со всей неизбежностью встала трудная задача: как же теперь быть? Что делать? Чему учить своим «глаголом», способным «жечь сердца людей»? Куда их звать и вести? В каком направлении «сердца тревожить»? Что делать теперь в новой, более сложной обстановке?

Быстро рассеялась наивная надежда, что, быть может, удастся повернуть Николая на путь Петра, чтоб он «самодержавною рукою» «смело сеял просвещение», «не презирал страны родной». Скоро Пушкин понял «прелесть» бенкендорфовских ежовых рукавиц и гнусность «булгаринской прессы». А вместе с тем становилось все яснее и яснее, что Россия переживает глубокий кризис, что помещики все более жестоко разоряют народ, что крепостное право заводит страну в тупик и больше не может быть терпимо. Уже с 1826 года крестьянство вело себя беспокойно. Особенно усилились крестьянские волнения в начале 30-х годов, характеризующихся голодом, холерой и международными осложнениями.

В этой обстановке со всей неизбежностью вставал вопрос: что же делать? Тем более, что на смену феодально-крепостническому строю шел капитализм, отнюдь не обольщавший Пушкина, который все больше убеждался в антинародной сущности буржуазной «демократии». Великий поэт верил в русский народ, и это давало ему силы, хотя он и не мог разрешить всех противоречий того времени и ясно и четко наметить программу действий. Но Пушкину было ясно одно: надо готовиться к серьезнейшим событиям, тем более, что вот-вот может разразиться проза, и тогда вопрос: что делать? — требует срочного и практического ответа. Помочь ли народу в борьбе, стать на путь продолжения дела декабристов, «скорбный труд» которых «не пропадет», как уверенно заявил поэт в 1827 году, или... умыть руки, стать на путь искания узко личного «счастья», или же стать в лагерь врагов и угнетателей народа и помочь им надеть на народ новую узду?

Известно, что с 1826 года происходит резкий перелом в создающемся уже несколько лет «Евгении Онегине»<sup>16</sup>. Несомненно, что жизнь позволила Пушкину теперь «ясно различить» «даль свободного романа», и перед автором его с полной четкостью вырисовался наиболее рациональный — декабристский финал «Евгения Онегина». Пушкин, как известно, задумал привести Онегина «в число декабристов» и, возмож-

---

<sup>16</sup> См. мою статью в «Ученых записках Черновицкого госуниверситета», т. XIV, 1955.

но, хотел и свою «бедную Таню» показать способной на подвиг, подобный героическому подвигу жен декабристов. В то же время Пушкин, конечно, ясно понимал, что такой финал романа цензура не пропустит и писать его нет смысла. И тем не менее Пушкин все-таки не может не приступить к осуществлению этого замысла, продиктованного самим ходом событий. В 1829 году он едет на Кавказ, по-видимому, главным образом затем, чтобы собрать материалы о декабристском движении. Он начинает писать «Путешествие Онегина», подготавливая возможность перерождения своего героя, и в то же время рядом намеков пытается довести до сведения читателя, что роман не окончен, что напечатано не все то, что написано и задумано.

Но «жестокий век» николаевщины неумолим. В ту же болдинскую осень в торжественно-трагический день 19 октября Пушкин сжигает X (декабристскую) главу «Евгения Онегина»<sup>17</sup> и решает повернуть сюжет своего романа в духе вполне «легального» показа личной судьбы героев, не нашедших себе счастья, высокой цели жизни, оторвавшихся от народа. Очевидно, он надеялся, что сама жизнь, сама только что перевернувшаяся страница истории подскажет другу-читателю, что же должны были делать герои романа, если бы они смогли остаться не «лишними», как Онегин в «легальном» тексте романа, а смогли бы выполнить свой долг перед Родиной, нашли бы себе «дело», нашли бы «труд», который бы «не пропал», и вместе с тем нашли бы свое подлинное счастье и историческое бессмертие.

И так как прямо об этом в «Евгении Онегине» сказать было нельзя, Пушкин пытается ставить эти вопросы в целом ряде сопутствующих «Онегину» произведений, прибегая ко всевозможным намекам, параллелям, иносказаниям и прочим маскировочным приемам.

Первым таким «сопутствующим» произведением надо считать «Сцену из Фауста». Это тоже очень загадочное произведение, и оно мало привлекало к себе внимание критиков и исследователей Пушкина. Те, кто обращался к изучению «Сцены из Фауста», более всего занимались вопросом об отношении пушкинской «Сцены» к гетевскому «Фаусту» (В. Розов и др.). Впрочем, уже Белинский отметил, что это «превосходная пьеса, но пафос ее несовсем гетевский» (293), а затем более решительно заявил, что «между нею и гетевским «Фаустом» нет ничего общего» (527). Но сути этой «Сцены» Белинский не раскрыл, выдвинув положение, что в ней разви-

---

<sup>17</sup> В статье «Судьба десятой главы «Евгения Онегина» А. И. Гербстман высказывает предположение, что Пушкин сжег X главу 19 октября 1831 (а не 1830) года после того, как Николай I, которому Пушкин представил (очевидно, в смягченном варианте) эту главу, запретил декабристский финал романа. См. «Ученые записки Казахского университета», т. XXV, 1957.

ваются мотивы пушкинского «Демона». Любопытно, что большинство пушкиноведов не относит эту «Сцену» даже к числу драматических произведений Пушкина — почти все новые издания, как правило, печатают ее в составе лирических произведений Пушкина<sup>18</sup>. Так же, по нашему мнению, неправильно поступает и Академическое издание<sup>19</sup>.

Б. П. Городецкий оставляет «Сцену из Фауста» вне поля зрения. И только Д. Д. Благой совершенно правильно говорит, что «Сцена из Фауста» по существу «первый образец «маленьких трагедий» Пушкина» (213), и дает «Сцене» высокую оценку, видя в ней «суровый суд великого русского национального поэта, полного веры в будущее, над человеком Запада, который этой веры уже лишился» (212). Но по существу и Д. Д. Благой не устанавливает связи «Сцены из Фауста» с болдинским циклом.

Можно выдвинуть положение, что «Сцена из Фауста» не только формально первая «маленькая трагедия» Пушкина, но и относится к болдинской тетралогии как своего рода ее пролог. Чтобы понять это, надо, во-первых, учитывать основную идею пушкинских «маленьких трагедий» и, во-вторых, те маскировочные приемы, к которым все более и более вынужден был прибегать Пушкин в «жестокий век» николаевщины.

Нам сейчас все яснее и яснее становится эта маскировочная дымовая завеса, под которой Пушкин постоянно должен был выступать в своих легальных произведениях; мы все больше начинаем разгадывать пушкинские намеки, улавливать скрытый подтекст его произведений, читать многое, как говорится, между строк, чего не делали литературоведы прошлого, даже сравнительно недавнего.

Укажем хотя бы на удачную попытку Б. В. Томашевского расшифровать «Подражания Корану» в его докладе о михайловской лирике Пушкина. Раньше их обычно трактовали как характерный показатель «всеотзывности» Пушкина, его умения «перевоплощаться», в данном случае в «правоверного» мусульманина, как результат увлечения

---

<sup>18</sup> В ряду «Драматических сцен» помещают «Сцену из Фауста» по-смертному анненковское и поливановское издания. П. О. Морозов поместил ее в томе, где печатаются поэмы и драматические произведения в стихах; так же поступает и П. Ефремов; венгерское издание дает тексты пушкинских произведений в хронологическом порядке; советские издания, как правило, печатают «Сцену» в разделе лирики.

<sup>19</sup> Лишь в Полном собрании сочинений А. С. Пушкина (библиотека «Огонька», М., 1954, т. III) и в трехтомнике Гослитиздата (под ред. Д. Д. Благого, М., 1954) «Сцена из Фауста» правильно печатается в ряду драматических произведений Пушкина. В трехтомниках же «Библиотеки поэта» (малая серия, под ред. Б. С. Мейлаха. Изд. 2. Л., 1954 и большая серия, под ред. Б. В. Томашевского. Л., 1955) «Сцена из Фауста» снова оказывается изъятой из цикла драматических произведений и помещается в разделе лирики.

Пушкина поэзией Корана. Исследователи занимались вопросом, какие именно суры Корана использовал Пушкин, сколь близко к подлиннику он их передал, какими переводами Корана мог пользоваться поэт и т. п. Но никому не приходило в голову поставить простой вопрос: а почему и для чего Пушкин написал эти «Подражания»? Что он хотел ими сказать? И вот стоило только Б. В. Томашевскому посмотреть на «Подражания Корану» иными глазами, поставить этот вопрос, как сразу вскрылся огромный общественный смысл, который, надо думать, в него вкладывал и сам Пушкин, создавая свои «Подражания» накануне декабрьского взрыва, а равно и тот объективный смысл, который получили эти фрагменты после 14 декабря 1825 года, когда они были напечатаны. Ведь в «Подражаниях Корану» мы читаем такие замечательные слова:

Не я ль язык твой одарил  
Могучей властью над умами?  
Мужайся ж, презирай обман,  
Стезею правды бодро следуй... —

слова, которые нельзя понять иначе, как основной лозунг для поэта, для самого Пушкина. Или такие слова, как «блаженны падшие в сраженьи...».

Как могли звучать эти слова в декабристскую эпоху (хотя бы даже сам автор об этом и не думал)? Но достаточно поставить этот вопрос, чтобы сразу стал ясен подлинный смысл и подлинное значение «Подражаний Корану». Вот такой расшифровке, с учетом всей обстановки той поры, с учетом мировоззрения Пушкина, его жизненной «философии», мы должны подвергнуть и многие произведения великого поэта, чтобы понять их подлинный смысл и значение<sup>20</sup>.

Не раз приходилось Пушкину многое разрешать, так сказать, в «негативном» плане, показывая, чего не делал герой, и заставляя тем самым делать из его поступков вывод в обратном, «позитивном» плане, ставить вопрос: а что же он должен был делать? Можно выразить глубокую уверенность, что великий поэт был — и сам он себя так осознавал — прежде всего учителем жизни, «инженером человеческих душ». Эти слова, характеризующие советских писателей, вполне можно применить к великим писателям прошлого, а тем более к Пушкину, который не раз заявлял о желании «сердца тревожить», «глаголом жечь сердца людей», пробуждать в них «чувства добрые». В большинстве своих произведений Пушкин ставил вопрос: что делать? — и старался, если не пря-

---

<sup>20</sup> Этому вопросу я посвятил специальный доклад под заглавием «Эзопов язык (маскировки) Пушкина», прочитанный мною на VII Всесоюзной Пушкинской конференции в июне 1955 года в Пушкинском Доме и (в сокращенном виде) в Одессе в мае того же года. См. сб. «Пушкин на юге». Кишинев, 1958, стр. 328—339.

мо дать на него ответ, то хотя бы намекнуть на разрешение вопроса, побудить самих читателей ответить на него. В нелегальных своих произведениях Пушкин говорил прямо: «Восстаньте, падшие рабы!»; он говорил об «обломках самовластия», поэтизировал людей, боровшихся против тиранов, ободрял декабристов: «не пропадет ваш скорбный труд», «оковы тяжкие падут, темницы рухнут», высказывал уверенность, что придется еще поднять «меч», выбитый из рук и пр. В легальных, цензурных произведениях приходилось отделяться намеками, прибегать к всевозможным формам маскировки.

Основной принцип мировоззрения Пушкина и его жизненной философии заключался в служении своей Родине, борьбе со всем, что может мешать народу жить свободно и счастливо. В конкретных условиях того времени это была борьба против царизма и крепостничества, борьба за свободу и славу своей Родины, борьба за то, чтобы народ был «неугнетенный» и над отечеством «свободы просвещенной» взошла бы, наконец, «прекрасная заря». Цель жизни, подлинное счастье Пушкин видел в этом благородном труде, полезном Родине и народу, в том, чтобы отдать себя этому делу и, если надо, погибнуть за него, заслужив историческое бессмертие.

Впервые со всей силой этот вопрос был поставлен в «Цыганах». Еще Белинский, как известно, гениально разгадал подлинный смысл, центральную идею поэмы, увидев в словах Старого цыгана («ты для себя лишь хочешь воли») осуждение эгоизма Алеко. В этих словах можно видеть не только осуждение, но и скрытую в них положительную программу: надо хотеть воли не для себя, а для народа, надо не бежать от «неволи душных городов», а бороться с нею. Ту же проблему ставил Пушкин и в «Евгении Онегине».

Герой Пушкина глубоко несчастен; кроме личного несчастья, он — «лишний человек», у него нет благородной цели в жизни; он живет «без дела», «без трудов». Так не ясно ли, что для подлинного счастья необходимо найти эту цель, это дело, этот труд, который «не пропадет»?! А какой «труд», какое «дело», какую «цель» — об этом ясно говорила сама жизнь, говорила только что перевернувшаяся тогда страница нашей истории. Та же проблема стоит и в «маленьких трагедиях», и во многих других произведениях великого поэта.

И только иногда, обычно на исторических примерах, Пушкину удавалось дать ясное разрешение проблемы и прямо показать положительного героя. Таков, например, Петр в «Полтаве», таков вождь крестьянского народного восстания Пугачев и др.

Проблема положительного героя и цели жизни разрешена Пушкиным и на материале Отечественной войны 1812 года. В «Отрывке из неизданных записок дамы» выведен замечатель-

ный образ русской девушки-патриотки Полины, которая готова пожертвовать собою за Родину, видит в этом счастье и смело заявляет, что и женщина может играть общественную роль или хотя бы «влиять на мнение общественное».

Но в большинстве случаев Пушкину приходилось маскироваться. Поэт обращался к прошлому, к народному творчеству, к сюжетам, взятым из жизни других стран и народов, и ко многим другим иносказаниям и намекам. Только учитывая все это, мы поймем подлинный смысл «маленьких трагедий» и сумеем ответить на поставленный вопрос: зачем Пушкин их написал и что же он хотел ими сказать?

Итак, что же говорит Пушкин в своем «прологе» к «маленьким трагедиям» — в «Сцене из Фауста»?

Следует, конечно, иметь в виду, что к 1826 году Пушкин мог знать только 1-ю часть гетевского «Фауста», так как 2-я еще не была опубликована и даже не дописана. В 1-й части «Фауста» Гете никак не разрешил поставленной им проблемы о цели и смысле жизни человека. И надо помнить, что это разрешение было дано у Гете только во 2-й части «Фауста» в духе, близком к пушкинскому. Фауст, как известно, находит смысл и цель в жизни, когда он может сказать мгновению: «Остановись! ты прекрасно». Фауст приходит к делу, к общепольной работе на благо общества. Правда, при своей филистерской ограниченности, отмеченной, как известно, в свое время Энгельсом, Гете не приводит Фауста к революционной борьбе, удовольствовавшись таким скромным делом, как осушение болот и строительство плотин в Голландии. Пушкин этого финала не знал, и он сам хотел разрешить поставленную Гете проблему, а может быть, даже и подсказать ее разрешение великому немецкому поэту\*.

Из 1-й части драматической поэмы Гете Пушкин видел, что Фауст познал все блага жизни — молодость, любовь, богатство, мудрость, славу, власть — и ничто его не удовлетворило. Пушкин говорит, что все эти жизненные блага приводят к пресыщению, к скуке. «Мне скучно, бес» — так начинается гениальная пушкинская «Сцена», разоблачающая бессмысленное пресыщение Фауста «благами» жизни, тем более, что, наслаждаясь, Фауст часто губил предмет своего наслаждения. В заключительном эпизоде с «кораблем испанским трехмачтовым», на котором «мерзавцев сотни три», «бочки золота», Пушкин, несомненно, клеймил «прелести» колониализма и буржуазного строя, складывающегося в недрах феодализма.

Фауст не достиг счастья, не нашел цели жизни, но он уже возненавидел пустоту, пошлость и тусклость тогдашней

---

\* Я не касаюсь вопроса о том, что Пушкин будто бы послал Гете свое произведение и Гете выразил нашему поэту благодарность и прислал в дар свое перо.



жизни и ее хозяев — «мерзавцев», владеющих «бочками злата» и привозящих «груз богатый шоколата, да модную болезнь», и прикаывает Мефистофелю все это уничтожить.

Ну а что же создать? Какая бы жизнь не вызывала скуки и отращения у Фауста? Кого бы он почел не «мерзавцами», а людьми, с которыми и для которых стоит жить? Этот вопрос не приходит в голову пушкинскому Фаусту. Он не поставлен прямо в «Сцене», но неизбежно вытекает из нее как антитеза. Что же должен был делать Фауст, чтобы не возненавидеть жизнь, чтобы не испытывать скуки? Несомненно, Пушкин мог бы разрешить этот вопрос в гораздо более смелом плане, чем сделал это потом «олимпиец» Гете, хотя сама по себе такая переключка двух гениев, несомненно, знаменательна.

И Пушкин пытается подойти к разрешению этих вопросов. По-видимому, вслед за «Сценой из Фауста», в 1826 году, у Пушкина появляется мысль о «маленьких трагедиях», окончательно оформленных через несколько лет, в болдинскую осень 1830 года, но задуманных, несомненно, раньше, еще в Михайловском<sup>21</sup>.

Что же говорит Пушкин в этих пьесах? В них он развивает, конкретизирует, разделяет на отдельные образы то, что встало уже перед ним, когда он создавал своего Фауста.

Вот скупой барон. Его счастье, цель его жизни — золото, богатство, которое может дать ему и власть, и славу, и все наслаждения жизни. Правда, как давно уже это было отмечено критикой, барон Филипп по сути дела ничем этим не воспользовался. Ему «довольно сего сознания», он, по словам его сына Альбера, служит деньгам, его господам, «как пес цепной». И вместе с тем это золото — «слезы, кровь и пот» народа. Пушкин гениально раскрывает суть эксплуататорской системы, основанной на власти золота, и бессмысленность того пути к счастью, на который встал барон. Если бы он даже и успел воспользоваться тем, что могут дать ему варварски награбленные богатства, как многие, конечно, и поступали, все равно его образ был бы не менее отталкивающим, а жизнь и

---

<sup>21</sup> М. П. Погодин писал в своем «Дневнике», что 11 сентября 1826 года Д. В. Веневитинов, рассказывая ему, как Пушкин накануне читал у них своего «Бориса Годунова», сказал: «Борис Годунов» чудо. У него еще Самозванец, Моцарт и Сальери, Наталья Павловна, продолжение Фауста; 8 песнь Онегина» (Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 2. СПб., 1904, стр. 42). При всей неточности (допустим) передачи слов восторженным молодым поэтом все же несомненно, что только от самого Пушкина он мог слышать хотя бы лишь о замысле «Моцарта и Сальери». Вспомним список пьес, опубликованный впервые П. В. Анненковым и находящийся на обороте текста стихотворения «Под небом сладостным Италии своей», где в числе других, «в том числе и несущественных Пушкиным замыслов, значатся: Скупой... Моцарт и Сальери. Дон-Жуан... Дмитрий и Марина...» (Материалы для биографии А. С. Пушкина, стр. 284 и 285).

смерть были бы бесславными, вызывающими только чувство ужаса и отвращения.

Вторая трагедия — «Моцарт и Сальери» — раскрывает перед нами иные цели и пути поисков эгоистического счастья. Это путь славы, желание быть первым; отсюда и зависть к конкуренту, и стремление устранить его со своего пути, и трагическое сознание, что счастье все-таки не достигнуто, так как уничтожить созданное Моцартом Сальери не может, как не может и сравнить себя с ним, и неумолимый приговор, звучащий в словах самого Сальери: «Гений и злодейство вещи несовместные». Путь к счастью тоже ложный. Образ и такого искателя счастья вызывает негодование и отвращение.

В третьей трагедии герой ищет счастья в любви. При всей «поэтичности» этой страсти, что и сбивало с толку многих критиков и исследователей Пушкина, цель Дон Жуана также эгоистична. Если он и находит субъективно мимолетное «счастье», то ценою гибели своих соперников, гибели тех, кого будто бы «любит», а любит он, конечно, только самого себя, не говоря уже о том, что самая возможность его рыцарского существования, очевидно, обеспечивалась тяжелым трудом тех испанцев, для которых жить вовсе не означало «любить и драться»...

Пушкин, таким образом, как бы разделяет то, что было намечено в Фаусте, на три образа, поручая каждому поиски «счастья» в каком-либо одном направлении. Всех он приводит к бесславной гибели — физической или моральной, всем выносит приговор, показывает, что идут они по ложному и вредному для народа пути, по пути поисков эгоистического «счастья», которое в реальных условиях того строя неминуемо покупалось тяжелым трудом, потом, слезами и кровью тех, кто им это «счастье» обеспечивал, гибелью жертв этих искателей счастья. Таков смысл первых трех «маленьких трагедий» болдинского цикла.

А в четвертой трагедии, которая, как это уже отмечалось, противостоит трем первым, вопрос решается в положительном плане. Едва ли можно сомневаться, что Вальсингам выведен Пушкиным как положительный герой, что его гениальная Песня — это гимн человеческой смелости, храбрости, это призыв к борьбе со всеми темными силами, мешающими людям жить. Человек не трус, — говорит нам Пушкин, — а боец; он смело идет навстречу опасности, он испытывает «упоение» и подлинное «наслаждение» в этом бою. Эта борьба —

Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог!..

(Любопытен вариант рукописи: для сердца смелого таит).

Речь идет о бессмертии, конечно, не мистическом — недаром Вальсингам отстраняет утешения и увещевания священника («Не могу, не должен я за тобой идти... Отец мой, ради бога, оставь меня»).

И эта борьба дает человеку подлинное счастье:

И счастлив тот, кто среди волнения  
Их обретать и ведать мог...

«Их» — это чувства бойца, это сознание своей смелости, которые помогают человеку не жалеть и жизни, если это надо в борьбе за правое дело, в борьбе за Родину, за счастье людей. Правда, Председатель остается «погруженным в глубокую задумчивость», но это несколько не противоречит сказанному. «Для веселья планета наша мало оборудована» — заявил крупнейший поэт советской эпохи. Речь идет вовсе не о веселье (тем более, что Вальсингам скорбит «о жене похороненной»), а о мужественных чувствах бойца, о подлинной героической борьбе.

«Философия жизни» Вальсингама и философия жизни Пушкина, имеющая огромное воспитательное значение, говорит о том, что счастье заключается в борьбе с темными силами, мешающими человеку спокойно и счастливо жить. Многие комментаторы правильно отмечали и второстепенный образ Дженни, которая действительно любит того, кто ей мил, и желает ему счастья. Основная проблема трагедии разрешена Пушкиным в Песне и в образе Председателя.

А как это должно было звучать в реальной обстановке 30-х годов прошлого столетия? Ведь только пять лет прошло со времени декабрьского восстания. Внешне как будто все притихло. Все было задавлено, хотя народ не был спокойным. Но Пушкин понимал, что ни один вопрос не разрешен. Он верил, что «их (декабристов. — Н. Ф.) дело не пропало». Он «песни прежние поет». Пушкин чувствует, что нельзя призывать к простому повторению восстания декабристов, тем более, что он, несомненно, начинал понимать и основную причину поражения декабристов — их оторванность от народа.

Сам Пушкин к народу был ближе, чем декабристы. Он лучше знал народ, он непосредственно с ним сталкивался, внимательно присматривался к нему и изучал его. Пушкин видел поднимающуюся волну народного недовольства, народных бунтов. «Бессмысленность и беспощадность» их его пугала (вспомним хотя бы его отклики в письмах к Вяземскому на восстания в военных поселениях под Новгородом и на бунт в Старой Руссе), но Пушкин, безусловно, признавал право народа восставать и верил в способность народа не только сокращать старое, но и создавать новую жизнь, выбирать себе своих начальников, о чем он с полной ясностью говорит позже в пропущенной главе из «Капитанской дочки». В письмах к

Вяземскому, описав ужасы расправы с ненавистными генералами и офицерами, Пушкин сообщал: «Убив всех своих начальников, бунтовщики выбрали себе других — из инженеров и комунікационных» (Акад. изд., т. 14, стр. 205).

И перед Пушкиным властно встает тема возможности расправы угнетенных масс со своими угнетателями. Он пытается подойти к ней в самых разнообразных вариациях, причем неизменно с явным сочувствием к тем, кто расправляется («Сказка о попе и работнике его Балде», «Воевода», «Золотой петушок», «Песни западных славян», «Дубровский», «Капитанская дочка» и др.).

На грани 30-х годов перед Пушкиным со всей неумолимостью встает все тот же вопрос: что же делать? В чем видеть свою цель и где искать подлинное счастье? В том ли, чтобы заняться устройством своей личной жизни, или в борьбе с существующим строем, в помощи народным массам, поднимающимся на эту борьбу?

Но как ответить на этот вопрос членораздельно и ясно? Как сказать об этом на русском и современном материале? И вот Пушкин прибегает к уже не раз использованному им приему маскировки. Чтобы не навлечь подозрения цензуры, он берет сюжеты из западноевропейского прошлого, обращается к общеизвестному сюжету о Дон Жуане, использует биографические данные из жизни Моцарта и Сальери, а также пьесу Вильсона и выдает «Скупого рыцаря» за перевод или подражание. Этим Пушкин достиг того, что цензура не нашла каких-либо поводов придаться к «маленьким трагедиям». Однако, к сожалению, этой маскировкой Пушкин затруднил понимание своей тетралогии и для читателей. Быть может, предвидя это, Пушкин и не спешил их опубликовать.

Но если читатели и критики всего и не поняли, то все же многое почувствовали, хотя, как это мы видели в обзоре толкований «маленьких трагедий», не всегда правильно, и только теперь мы пытаемся разгадать загадку «маленьких трагедий», и думаю, что эта разгадка может быть окончательной.

Но в «маленьких трагедиях» болдинской осени 1830 года Пушкин решает поставленную проблему все же в общей форме, так сказать, алгебраически. Счастье — в борьбе с темными силами. А с какой именно «темной силой» надо вести борьбу в первую очередь в русских условиях того времени? Что делать конкретно? На этот вопрос Пушкин, конечно, в «Песне Председателя» ответа дать не мог.

Ответ этот с полной ясностью через несколько лет даст Белинский в своем гениальном «Письме к Гоголю». Несомненно, что в таком же духе понимал этот вопрос и Пушкин — недаром его так тянуло в последние годы жизни к сближению с Белинским. Ликвидация крепостного права, отмена телесных

наказаний, создание законов, «сообразных с здравым смыслом и справедливостью», и борьба за это — вот что было первоочередной задачей для России того времени.

Начиная с 1830 года Пушкин, как известно, всемерно стремился затронуть проблему крепостного крестьянина и тему о его борьбе против крепостничества. Он старается хоть как-то об этом сказать, прибегая ко всевозможным маскировочным приемам: к пародийному стилю, «псевдониму» И. П. Белкина, к полуромантическому сюжету о «благородном разбойнике», к исторической теме о крестьянских бунтах и восстаниях прошлого, к рассказу о трогательной судьбе «Капитанской дочки» Маши Мироновой и Гринёва. Но «История села Горюхина» остается недописанной, и слово «бунт» Пушкин решился написать только в черновом наброске плана. Не удалось дописать и «Дубровского». Во время его опубликования цензура выбросила самые яркие антикрепостнические страницы; из «Капитанской дочки» Пушкин сам вынужден был снять важнейшую главу; даже сказку о Балде нельзя было напечатать... Что же тут делать? И вот Пушкину приходит мысль написать еще одну «маленькую трагедию», в которой можно было бы прямо указать на то, о какой именно борьбе идет речь. И Пушкин пишет еще одну пьесу «Сцены из рыцарских времен», которые надо рассматривать как своего рода эпилог к болдинской тетралогии<sup>22</sup>.

Если в «Пире во время чумы» Пушкин не нашел возможности ответить на вопрос: против чего же надо бороться? — то в «Сценах» Пушкин дал ответ на этот вопрос. Ответ построен на материале, далеко от русской жизни и современности, однако предельно ясно говорящем, о какой борьбе и против кого идет речь. Это борьба восставших крестьян против рыцарей, борьба рабов против крепостников.

«Сцены из рыцарских времен» мало привлекали внимание критиков, исследователей и редакторов. Л. Поливанов не включил их в свое обильно комментированное издание. В венгерском издании «Сценам» не предпослано вводной статьи и нет комментариев. Впервые обстоятельный комментарий дан лишь в VII томе Академического издания 1935 года (значительная доля внимания уделяется здесь параллелям с «Жакезией» Ме-

---

<sup>22</sup> Соображения некоторых пушкинovedов, что «Сцены» по своему жанру не могут быть отнесены к числу «маленьких трагедий» и что размер «Сцен» значительно больше, совершенно необидительны, так как жанр «маленьких трагедий» также не вполне одинаков (ср. «Пир» и «Каменный гость»), равно как и размеры. «Моцарт и Сальери» по большому Академическому изданию (т. 7, 1948) занимает 12 стр., «Каменный гость» 35 стр., а «Сцены из рыцарских времен» 27 стр. Единственное радикальное различие, что «Сцены» написаны прозой, принципиального значения не имеет.

римере, на что указывал еще Н. Демидов в 1900 году в «Известиях» АН).

В «Сценах из рыцарских времен» передовые русские мыслители всегда видели выдающееся произведение. Любопытно, что Белинский говорит о них сразу же после разбора «маленьких трагедий». Правда, главное внимание Белинский обратил по существу на второстепенную, «проходящую» тему — о «мещанине, возгнушавшемся своим состоянием и желающем попасть в благородные», признав, однако, что Пушкин «мастерски изложил» эту сцену. И поэтому Белинскому показалось, что «эти сцены не имеют достоинства глубокой идеи». Но тут же великий критик заявляет, что эту идею «поэт скорее бы мог найти в борьбе общин против феодалов», тем самым все-таки обнаружив свое понимание сути данного произведения. В заключении абзаца, посвященного «Сценам из рыцарских времен», Белинский говорит: «Впрочем, в этих сценах есть превосходная песня (*Жил на свете рыцарь бедный*), в которой сказано больше, нежели во всей целости этих сцен» (550). Это опять же очень ясный намек на то, что подлинную суть «Сцен» Белинский все-таки понял, но только сказать яснее не мог.

Исключительно высокую оценку «Сценам из рыцарских времен» дал Чернышевский. «...Поразительнее всего,— пишет он,— пример, представляемый «Сценами из рыцарских времен». Это произведение яснее всего показывает, что существенная красота заключается не в словах, которыми умеет гениальный писатель облечь свои мысли, а в том гениальном развитии, которое получает мысль в его уме, воображении, соображении, назовите это, как хотите, — в художественности, с какою представляется ему план, а не в выражении... Не знаем, насколько развился бы этот план при полной обработке; не знаем, как прекрасна была бы драма тогда; но теперь в «Сценах из рыцарских времен» мы имеем одно из превосходных произведений Пушкина; решаемся даже сказать, что не жалеем о том, что «остов произведения, представляющий сухость» (слова П. В. Анненкова. — *Н. Ф.*), не был обработан, не подвергся перекраиванию, развитию и распространению в объеме. Нам кажется даже, что... не укажи нам на мысль о сухости и необработанности сам Пушкин, мы должны были бы думать, что даже он сам не мог бы ни прибавить, ни изменить тут ни одного слова, не испортив или не ослабив своей прекрасной драмы. Если бы можно было вполне высказывать свои мнения (разрядка моя. — *Н. Ф.*), то мы сказали бы даже, что «Сцены из рыцарских времен» должны быть в художественном отношении поставлены не ниже «Бориса Годунова», а быть может и выше»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 458 и 459.

Это замечательные слова, убедительно говорящие, что Чернышевский понял самую суть и всю актуальность пушкинских «Сцен» как явного апофеоза крестьянского восстания и вождя этого восстания.

«Сцены из рыцарских времен», как и болдинские «маленькие трагедии» и многие другие произведения Пушкина, затрагивают много вопросов. Мы видим мастерски набросанный образ буржуа Мартына, сумевшего нажить «и дом, и деньги, и честное имя»<sup>24</sup> и цинично заявляющего: «А мне черт ли в истине, мне нужно золото» (217). Тут и замечательный образ энтузиаста науки ученого-«алхимика» Бертольда, ищущего «истину» и «перпетуум мобиле», изобретающего порох и книгопечатание. Тут и образы рыцарей, которые наживаются, грабят по большим дорогам, хотя это, по мнению трезвого буржуа Мартына, «не так-то легко». Пушкин поднимает вопрос и о том, как трудно простому народу, вооруженному косами да дубинками, бороться с военной «техникой», которой владели рыцари. Мы видим и плебейскую «мещанскую» гордость Франца, который демонстративно спрашивает: «Разве мещанин недостойн дышать одним воздухом с дворянином? Разве не все мы произошли от Адама?» (219), что являет собой декларацию буржуазно-демократического принципа равенства людей. Тут же имеет место и еще наивное представление Франца о преимуществах рыцарской жизни.

Франц возненавидел жизнь мещанина-буржуа, законченный образец которого он видит в своем отце, и порывает с ним. Но Францу еще кажется, что рыцари более благородны, что лучше быть бедным менестрелем, которого, по крайней мере, хоть пускают в баронский замок и позволяют ему петь свои песни перед «благородными» рыцарями, и сама прекрасная «госпожа слушает его песни, наливает ему чашу и подносит из своих рук...» (221), а среди этих дам—красавица Клотильда. И Франца тянет к рыцарям: его пленяет поэзия рыцарских турниров, он завидует тем, кто имеет право в них участвовать:

«...Ах, боже мой! там будет и Клотильда. Дамы обсядут кругом, трепеща за своих рыцарей — трубы затрубят — выступят герольды — рыцари объедут поле, преклоняя копыя перед балконом своих красавиц... Трубы опять затрубят, рыцари разъедутся, помчатся друг на друга... дамы ахнут... боже мой! и никогда не подыму я пыли на турнире, никогда герольды не возгласят моего имени, презренного мещанского имени, никогда Клотильда не ахнет...» (221, 222).

И Франц соглашается поступить на службу к рыцарю Аль-

---

<sup>24</sup> Цитирую по Академическому 16-томнику, т. 7. М., 1948, стр. 215; в дальнейшем страницы указываются в скобках после цитаты.

беру\*, чтобы попасть на турнир. Однако ближайшее знакомство с рыцарями и положение рыцарского слуги сразу открывают Францу глаза на подлинную суть рыцарского «благородства». Из первого же разговора с Альбером Франц узнает историю своего предшественника, Якова, на которого рыцарь «рассердился и ударил его — помнитесь, по щеке, — а может быть и в висок... Яков повалился — да уж и не встал» (223). Франц все-таки соглашается стать конюшим рыцаря, хотя и задает вопрос: «Вы не будете давать мне пощечин?» и тут же заявляет: «Колти случится такой грех — посмотрим, кто кого...» (224).

Франц влюбляется в Клотильду, которая и сама заинтересовывается им, но на слова Берты, что Франц в нее влюблен, отвечает: «Или ты дура, или Франц предезкая тварь» (226). А на первый дерзкий ответ Франца, отказавшегося разувать графа, Альбер говорит: «Грубиян!.. Мужик, подлая тварь!.. Вон!.. (Толкает его в спину). Чтобы духа твоего здесь не было» (227). Это довольно яркая сцена, показывающая отношение барина-крепостника к рабу и у нас в 30-е годы прошлого столетия.

Подобная обстановка открывает Францу глаза на существующее положение, и он оказывается во главе восставших вассалов, вооруженных косами и дубинами да смелостью и ненавистью к феодалам-рыцарям. В неравном бою Франц был ранен и захвачен рыцарями в плен.

И вот последняя сцена — Франц перед виселицей. Но рыцари, вспомнив, что он поэт-менестрель, решили позабавиться и предлагают ему перед казнью спеть песню. Поразителен мужественный облик Франца. Полный презрения к своим палачам, он «с петлей на шее» поет им. «Голос мой не задрожит, и язык не отнялся», — гордо заявляет он (237). И он поет одно из гениальнейших пушкинских созданий — «Песню о рыцаре бедном»:

Жил на свете рыцарь бедный,  
Молчаливый и простой,  
С виду сумрачный и бледный,  
Духом смелый и прямой...

Рыцарь имел «одно виденье», один идеал, и всю жизнь отдал борьбе за него, а так как победить не удалось, он вернулся «в свой замок дальный», где жил «строго заключен» —

Все безмолвный, все печальный,  
Как безумец умер он...

Много вложил Пушкин в этот иносказательный образ «рыцаря бедного», несмотря на традиционную средневековую «маскировку» этого борца за свою идею. Слишком много пе-

---

\* Любопытно, что мы вновь встречаем имя Альбера. Но в «Скупом рыцаре» это «благородный» герой, а здесь отрицательный тип крепостника.



реосмыслений допускала эта песня, по которой заключение было добровольным. Но разве это не могло вызвать по ассоциации мысль о тех бойцах, которые в 30-х годах обречены были доживать свою жизнь в «строгом заключении»? А образ поэта, которого вешают за руководство восстанием, разве не мог напомнить о повешенном вожде декабристов поэте Рылееве?

Рыцарь умер, «как безумец» — безумец с точки зрения обывателей и карьеристов, вроде «N.N. прекрасного человека». И уже то, что его назвали «безумцем», в какой-то степени перекликается с горьковским: «Безумству храбрых поем мы славу! Безумство храбрых — вот мудрость жизни!..». Недаром эта «Песня о рыцаре бедном» привела в такой восторг Белинского... Слишком по многим — и даже современным линиям — можно было переосмыслить образ этого героя, посвятившего всю жизнь борьбе за свою идею и отказавшегося во имя этой борьбы даже от радостей личной жизни...<sup>25</sup>

Потом Франц поет вторую, веселую песню «Воротился ночью мельник...». И эта шуточная песня поется ведь также перед виселицей! Она снова демонстрирует героическое мужество Франца и всю меру его презрения к палачам, которые хвалят песню и нагло заявляют:

«Славная песня! прекрасная песня!... Конечно — песня песнею, а веревка веревкой. Одно другому не мешает...»

Ротенфельд: «А все-таки я тебя повешу...» (239).

Но что-то шевельнулось в душе Клотильды, и она просит сохранить Францу жизнь. Эта просьба вызывает колоритную реплику Ротенфельда:

«Помиловать его!.. Да вы не знаете подлого народа. Если не спугнуть их порядком да пощадить их предводителя, то они завтра же взбунтуются опять...» (240)\*.

Но из-за просьбы прекрасной дамы Франца все-таки милуют и обрекают на вечное заключение. Многозначительные последние слова Ротенфельда:

«Так и быть: мы его не повесим — но запрем его в тюрьму, и даю мое честное слово, что он до тех пор из нее не выйдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся...» (240).

Сам того не понимая, владелец замка высказывает мысль о не вечности феодальных твердынь, о возможности их разру-

<sup>25</sup> К сожалению, ряд пушкинovedов, обращавшихся к исследованию этой гениальной «Песни», обнаружили полное непонимание ее идейного смысла и значения в «Сценах из рыцарских времен» (см., например, обзор Б. В. Томашевского «Издания стихотворений Пушкина». «Литературное наследство», т. 16 (18), 1934, стр. 1097 и 1098).

\* Нельзя не отметить, что все эти диалоги рыцарей о крестьянах и с крестьянами необычайно ярко передают «стиль» крепостнических отношений. Западновропейская тематика позволяла Пушкину изобразить их с всею колоритностью.

шения. Не переключается ли это с пушкинскими словами: «оковы тяжкие падут, темницы рухнут...»?

Как известно, в набросках «Сцен из рыцарских времен», сохранившихся на французском языке, имеется и многозначительный намек на подлинный финал этой пьесы:

«Бертольд в тюрьме занимается алхимией — он изобретает порох. — Бунт крестьян, возбужденный молодым поэтом. — Осада замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь — воплощенная посредственность — убит пулей. Пьеса кончается размышлением и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии)» (386)\*.

Кольцо замкнулось. Цикл, начатый Фаустом, кончается появлением Фауста. Но это уже другой Фауст, не отчаявшийся и озлобленный, а Фауст, вооруженный знаниями и техникой, которыми он может служить народу и которые прежде всего помогают ему взорвать феодальные замки и тюрьмы...<sup>26</sup>. Вот то дело, которому надо служить. Вот та борьба, которой стоит отдать свою жизнь!

Следует иметь в виду и включение в «Сцены из рыцарских времен» еще одной актуальнейшей и близкой Пушкину проблемы о вожде народного восстания. Возглавляет его Франц — поэт, интеллигент. Это была важнейшая тема пушкинских времен. Возглавить народное восстание мог только передовой человек с широким кругозором. Поэзия служила народу — не случайно во главе декабристов были поэты, не случайно и сам Пушкин был среди них.

Эта тема включала вопрос и о возможности и закономерности перехода передового интеллигента из дворян или разночинцев на сторону народа. Известно, что этой темой, выдвинутой самой жизнью, Пушкин очень интересовался. Образ дворянина, возглавившего народное возмущение (правда, из соображений личного порядка), Пушкин попытался вывести в «Дубровском». В первоначальном замысле «Капитанской дочки» Пушкин, как известно, хотел показать офицера Шванвича, добровольно переходящего на сторону восставшего народа.

Конечно, Пушкин не был, как Чернышевский, прямым гла-

---

\* Любопытно отметить, что рукопись этого наброска находится рядом с черновым текстом «Путешествия из Москвы в Петербург», где Пушкин говорит о Радищеве... Соседство знаменательное!..

<sup>26</sup> В одном из своих докладов на Всесоюзных Пушкинских конференциях Д. Д. Благой, говоря о необычайной стройности композиции ряда произведений Пушкина, отметил любопытный прием: начало и конец произведения как бы совпадают, но качество изображенного уже иное. Так, в 1-й и последней главах «Евгения Онегина» герой изображен в Петербурге, во в 8-й главе романа это уже не тот Онегин, а другой, переродившийся. Моя мысль об образе Фауста, как бы обрамляющего цикл «маленьких трагедий» и в то же время перерождающегося, дополняет любопытную мысль Д. Д. Благого.

шатаем крестьянского восстания. Пушкин мог бояться крестьянского бунта, «бессмысленного и беспощадного» (если только можно эту фразу, вложенную Пушкиным в уста Гринёва, целиком переадресовать автору<sup>27</sup>), но разве перед Пушкиным не мог встать такой вопрос: а если произойдет новое восстание, что же он, поэт, видевший свое высшее счастье в том, чтобы к его памяти «не заросла народная тропа», должен будет делать? Помогать ли Николаю и Бенкендорфу душить народ и расправляться с его вождями, или помочь народу в его борьбе с давно уже ненавистным поэту крепостничеством и самодержавием? Воспевать палачей, которые будут запарывать и прогонять через строй рядовых участников восстания и вешать его вожаков, или самому встать в ряды восставших, помочь народу в борьбе с угнетателями, хотя бы в этой борьбе пришлось погибнуть?

Едва ли можно сомневаться в том, что Пушкин думал об этом, хотя подобные мысли он нигде прямо и ясно не записал. Но образ Франца — поэта, смело стоящего перед виселицей, как и образ «друга, брата и товарища» Пушкина, повешенного Николаем, поэта-декабриста К. Ф. Рыльева, с которым Пушкин готов был разделить его участь, говорит о многом...

Итак, ответ на вопрос: что хотел сказать Пушкин своими «маленькими трагедиями» и зачем он их написал? — ясен. Пушкин хотел ответить на вопрос: что делать? Что делать в конкретной обстановке «жесточкого века» николаевщины? Уйти ли от политической борьбы? Пытаться ли найти себе личное «счастье» в богатстве, славе, в удовольствиях жизни, в карьере придворного, или найти свое настоящее счастье в борьбе, в гордом вызове опасности, в служении своему народу, быть может, в гибели за Родину?

Пушкин дал ответ, не вызывающий сомнений. Но сказать это прямо и ясно в печати было невозможно. И Пушкин ищет такие формы маскировки, прикрываясь которыми можно было бы ответить на поставленный жизнью вопрос. Пушкин обращается к западноевропейскому прошлому, используя привычные образы и даже сюжеты. Так возникает цикл «маленьких трагедий».

В прологе к ним — в «Сцене из Фауста» — пушкинский Фауст не находит счастья, но он уже полон ненависти к существующим порядкам, достойным того, чтобы «все утопить». Поэт ставит проблему, но ответа на нее не дает.

В болдинской тетралогии Пушкин детализирует намеченные в «Сцене из Фауста» эгоистические цели жизни, отрицает,

---

<sup>27</sup> К слову сказать, этой формулой, как известно, пользуется В. И. Ленин, считая ее правильно характеризующей «политическую неразвитость и темноту крестьян» в отличие от революционной борьбы рабочего класса («Проект программы нашей партии». Сочинения, т. 4, стр. 223).

разоблачает их и в заключительной пьесе («Пир во время чумы») противопоставляет им благородный образ героя, видящего цель жизни в борьбе с темными силами, испытывающего «упоение в бою» и обретающего бессмертие за свой подвиг.

В эпилоге к «маленьким трагедиям» — в «Сценах из рыцарских времен» — Пушкин ясно указывает, какой это должен быть бой и с кем. Это бой «вассалов», крепостного крестьянства, с «рыцарями», то есть с феодалами-помещиками. В этом бою восставшим крестьянам помогает и, более того, возглавляет их борьбу поэт-интеллигент, страстный агитатор, смело идущий на смерть и полный презрения к своим палачам.

Соединение народного негодования с тем, чего достиг человек, помогает народу взорвать основы эксплуататорского строя, найти счастливую жизнь, открыть путь ко «временам грядущим, когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся».

Так, по нашему мнению, объясняется тайна «маленьких трагедий» Пушкина\*.

1955—1960

---

---

\* В кратком тезисном виде основные положения этой работы изложены в «Научном ежегоднике Черновицкого госуниверситета» за 1956 год, т. I, вып. 1, 1957, стр. 237—242.

ПУШКИНСКИЕ НАУЧНЫЕ КОМИССИИ ИНСТИТУТА  
ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ МФ АН СССР И ОДЕССКОГО ДОМА  
УЧЕНЫХ

---

ПУШКИН  
НА ЮГЕ

Труды  
Пушкинской конференции  
Одессы и  
Кишинева



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ШТИНЦА»  
МОЛДАВСКОГО ФИЛИАЛА АКАДЕМИИ НАУК СССР  
КИШИНЕВ \* 1961