

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» ПУШКИНА КАК ЦИКЛ**(некоторые аспекты поэтики)**

Пушкинское творчество отличает одна особенность: тяготение к лаконичности единичного произведения сочетается в нем со стремлением выйти за рамки того или иного художественного создания, слить его с другими, образовав тем самым новую и более емкую общность. Тенденция к цикличности у Пушкина проявляется в произведениях разного рода, достаточно сказать о лирических циклах, например, «Подражания корану», о цикле драматическом — «Маленькие трагедии»; есть «Повести Белкина» — своеобразный новеллистический цикл; можно говорить о смешанном в жанровом отношении цикле так называемых «петербургских повестей» Пушкина: «Медный всадник», «Домик в Коломне» и «Пиковая дама».

Об интересе к проблеме цикла в пушкинском наследии может свидетельствовать хотя бы тот факт, что в данном сборнике помещены две статьи, посвященные этому вопросу и решающие его на материале лирики и драматургии¹.

Впервые о «Маленьких трагедиях», как о цикле, написал В. С. Непомнящий в своей статье «Симфония жизни»². Близка эта мысль и Д. Л. Устюжанину, хотя в его монографии она проведена несколько декларативно³. Предлагаемая статья тоже является попыткой обосновать общность четырех коротких драм Пушкина. Но если В. Непомнящий увидел «интегрирующее» начало драматического цикла в глобальности проблематики «Маленьких трагедий» (человек и деньги, человек и творчество, человек и мораль, человек и смерть) и в градации эмоционального тона, то мы попытаемся обосновать общность поэтики четырех трагедий Пушкина, коснувшись, главным образом, конфликта, образности и композиции тетралогии.

Как нам кажется, во всех четырех пьесах инвариантным оказывается конфликт между стремлением к гармонии с собой и миром и невозможностью обрести эту гармонию. В «Скупом рыцаре» конфликтность внешнеположенных человеку объективных закономерностей воздействует на личность (барона Филипа, Альбера, Жида), лишая ее внутренней цельности. В «Мозарте и Сальери» дисгармония индивидуальности Сальери усугубляет объективные противоречия действительности (мир, который делится на гениев и негениев, творцов и потребителей искусства). В «Каменном госте» возникает неразрешимый конфликт между несовершенным, но цельным и по-своему гармоничным человеком и столь же несовершенной, но дисгармоничной, разорванной и даже бесчеловечной моралью. Наконец, в «Пире во время чумы» конфликтность сосредотачивается в душе человека, вбирающей и преломляющей в себе объективные конфликты действительности. Присут-

¹ Э. В. Слиннииа. Лирический цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829).

² В. Непомнящий. «Симфония жизни». — «Вопросы литературы», 1962, № 2.

³ Д. Л. Устюжанин. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина. М., 1974.

ствие единого типологического конфликта во всех четырех трагедиях свидетельствует о структурной и содержательной общности цикла Пушкина. Черты этой общности просматриваются и в других аспектах художественного строя тетралогии, в частности, в поэтике названий.

Исследователи уже обращали внимание на значимость и характер заглавий пушкинских пьес⁴, отмечали принцип оксюморности, лежащий в их основе. Таковы названия первой, третьей и четвертой трагедий — «Скупой рыцарь», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». «Моцарт и Сальери» приобретает оттенок оксюморности лишь будучи включенным в ряд остальных заглавий. Оксюморон предполагает возникновение нового качества из спаянности взаимоисключающих понятий: скупой рыцарь — нечто иное, чем просто рыцарь или просто скупой. Название второй пушкинской трагедии содержит не оксюморон, а конфликт. Моцарт и Сальери — гений и злодейство — принципиально не слиянны: они отрицают самый принцип совместности, даже парадоксальную совместимость исходных понятий в оксюморе⁵.

Пушкин строит «Маленькие трагедии» подобно катрену, где равно важны связи между первым и вторым, вторым и третьим, первым и третьим стихами. В драматической тетралогии одни компоненты объединяют первую и последнюю пьесы, другие — характерны для второй и третьей, третьи — входят в состав второй и четвертой.

Например, трагедиям, открывающим и завершающим цикл, автор придает симметричные подзаголовки, включающие определение жанра: «Скупой рыцарь» — «Сцены из ченстоновой трагикомедии «The covetous knight» и «Пир во время чумы» — «Отрывок из вильсоновой трагедии «The city of the plague». Есть основания полагать, что появление подзаголовка в 1-й пьесе было вызвано желанием Пушкина усилить объединяющее начало в «Маленьких трагедиях». Об этом свидетельствует 1) расположение подзаголовков, подобное опоясывающей рифме в катрене, 2) англоязычность «оригиналов», 3) указание на фрагментарный характер жанров: в первом случае — «сцены», во втором — «отрывок». Вероятно, такая симметрия говорит о том, что сплочение четырех самостоятельных пьес в некое целое входило в авторский замысел. Фрагментарность «Скупого рыцаря» и «Пира во время чумы» мнимая: обе пьесы обладают смысловой и композиционной завершенностью. «Открытость» финала последней подобна «открытости» финала в «Евгении Онегине» и не связана с оборванностью, незаконченностью произведения. Подзаголовок «Скупого рыцаря» — оригинального создания Пушкина — своего рода композиционный pendant к подзаголовку «Пира» — вольной переработки сцены из трагедии Вильсона «Город чумы»⁶.

Моментом, говорящим о внутреннем единстве «Маленьких трагедий», можно считать их тематическую общность. Две темы — творчество и смерть — пронизывают все четыре пьесы, по-разному варьируясь в каждой из них.

Тема творчества остается открыто не воплощенной в первой из четырех пьес. В «Скупом рыцаре» среди действующих лиц нет создателя, нет твор-

⁴ См., например, осмысление заглавия «Каменный гость» в кандидатской диссертации Ю. Н. Чумакова «Поэтика Пушкина» (Саратов, 1970) или интерпретацию названия и подзаголовка «Скупого рыцаря» в книге Д. Л. Устюжанина «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина.

⁵ Все четыре названия в «Маленьких трагедиях» объединяются не на основе оксюморона, а на основе парности конфликтобразующих, точнее, конфликтосодержащих понятий.

⁶ Возможно, поэт отказался от мысли придать «Моцарту и Сальери» видимость перевода с немецкого оригинала (см. об этом, например Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина. М., 1967, с. 614), потому что третий германоязычный подзаголовок разрушил бы композиционную симметрию в названиях цикла.

ца. Но в монологе Барона содержится как бы в зародыше тема искусства и тема творящего гения. Она осуществляется как минус-прием: не созидание как вольная, возвышающая человека способность и стихия, а покорение, подчинение творца власти денег:

И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне пороботится... (VII, 111).

В «Моцарте и Сальери» музыка, символизирующая творческое, т. е. в высшей степени гуманное начало, как бы становится третьим действующим лицом: безымянная пьеса Моцарта, отрывок, что наигрывает слепой скрипач, наконец, «Реквием» — вот атмосфера и фон, на котором разворачиваются события трагедии. Творчество для Моцарта — цель, смысл и образ жизни. Музыка — его профессия и призвание. Пушкин и в первой, и во второй сценах дает слово его созданиям, языку, на котором гениальный композитор выражает себя с наибольшей полнотой. Гениальность Моцарта, возможно, сказывается именно в том, что, три недели непрерывно работая над «Реквиемом», он в бессонную ночь написал «безделку», восхитившую Сальери:

...Какая глубина!
Какая сила и какая стройность! (VII, 127),

В «Каменном госте» музыка звучит во второй сцене. Лаура дважды поет для гостей, вызывая всеобщее восхищение:

...Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает:
Но и любовь мелодия... (VII, 145)

Однако началом, движущим драматическое действие, в третьей пьесе оказывается не музыка, а слова, сочиненные Дон-Гуаном. Текст песни не включен в трагедию, и все же Пушкин дает понять, что поэтические достоинства стихов Дон-Гуана достаточно высоки: слова не противоречат мелодии, которая не оставляет равнодушным даже «угрюмого» Карлоса. В «Каменном госте» дар поэтического слова — лишь одна из красок в образе центрального героя. Дон-Гуан переливает в творчество избыток играющих в нем сил: «импровизатор любовной песни», художник жизни, Гуан ставит слово себе на службу, одаривая им возлюбленных. Вместе с тем способность к творчеству возвышает пушкинского героя над толпой, ставя его в ряд творцов, вершиной в котором сияет гениальный Моцарт.

Вальсингам — еще один персонаж, сопричастный творчеству. Перефразируя «Евгения Онегина», можно сказать, что «механизм стихов» открылся Председателю как результат душевного потрясения, перевернувшего его жизнь. «Гимн Чуме» — его первое создание.

...но спю вам гимн,
Я в честь чумы — я написал его
Прошедшей ночью, ...
Мне странная пришла охота к рифмам,
Впервые в жизни! (VII, 179)

В творчестве пытается дать Вальсингам выход своему смятению, обрести равновесие. Но за «Гимном» следует скорбное признание Председателя в своем падении. Творческий порыв не разрешился в искомую гармонию.

В «Моцарте и Сальери» творчество — вершинное проявление жизни, делающее ее осмысленной и прекрасной. В «Каменном госте» искусство связано с темой радости и наслаждения: любовь и театр, игра и искренность. В «Пире во время чумы» песенные вкрапления ситуативно кощунственны: грешно петь на похоронах, но именно в песне Мери прославлена самоотверженная, переходящая за грань смерти любовь, а гимн Председателя воспе-

вает способность человека обрести упоение, встав наперекор бедам. Иными словами, песни в «Пире» утверждают высшие гуманистические ценности.

Истинным героем в «Маленьких трагедиях» оказывается не идеально добродетельная личность, а человек, способный творить. В пушкинском цикле присутствует мысль о гениальности не в значении высшей одаренности, а в смысле сопричастности к созиданию. Гениальность в «Маленьких трагедиях» — синоним подлинной человечности.

Характер драматического действия и эмоциональное звучание в каждой пьесе и во всей тетралогии Пушкина в большой степени определяется присутствующей в них темой смерти. В «Скупом рыцаре» эта тема непосредственно связана с темой денег: Барон боится смерти как утраты возможности оберегать свои сокровища; Альбер жаждет смерти отца, надеясь заполучить состояние; Жид толкает Альбера к убийству Барона, стремясь остаться в барыше. Но смерть скорее составляет идейную атмосферу пьесы, чем воплощается в драматическом действии. Смерть Барона — единственная в трагедии (даже побежденный Делорж имеет шанс выжить). Барон умирает своей смертью, которая и закономерна — гибнет старик, чью душу разрывают страсти, — и случайна, ибо непреднамеренна и не предвидена ни самим Бароном, ни Альбером, ни Герцогом.

В «Моцарте и Сальери» смерть для одного героя — печальная закономерность, необходимое и неотвратимое завершение любого, в том числе, и собственного жизненного пути. Другой видит в ней средство восстановления мировой гармонии. Моцарт предчувствует близость гибели, но его душу омрачает не боязнь смерти, а горечь расставания с творчеством:

«.. Мне было б жаль расстаться
С моей работой...» (VII, 131).

Его самого смущает собственное предчувствие: не то, что он не доверяет ему, но Моцарту «совестно признаться» в нем, смутить веселость собеседника. Сальери, «мало жизнь любя», идет не навстречу собственной смерти, а на всестороннее аргументированное этической казуистикой убийство гениального друга-врага. Гибель Моцарта исключает всякую возможность случайности: она результат сознательных действий Сальери.

В «Каменном госте» жизнь вплотную придвинута к смерти. Рисковать жизнью — значит с особой остротой чувствовать ее полноту. Игра со смертью — чужой и своей — неперемное условие бытия Дон-Гуана. Объективная пограничность жизни и смерти в «Каменном госте» красиво и точно освещена в статье Ю. Н. Чумакова «Дон-Жуан Пушкина»⁷, однако в этой трагедии неразделенность жизни-смерти не столько объективно присуща изображаемому миру, сколько диктуется самоощущением героя, чье смертное сердце способно обретать «неизъяснимы наслажденья» на самом краю гибели, но который не задумывается над тем, что проводит жизнь на острие ножа.

В «Пире во время чумы» смерть царит в городе, собирая ежедневную жатву мертвецов: среди ее жертв мать Вальсингама, Матильда, весельчак Джаксон. В ремарке появляется телега, наполненная трупами. Смерть — единственная реальность; участники кощунственного застолья и пытающийся вразумить их священник равно близки к ней. Здесь нет места волевому выбору, действию, отдаляющему или приближающему конец. Среди всеобщей гибельности мора все определяет случайность. Смерть глобальна. Председатель, задумавшийся над пиршественным столом, обречен чуме, как и все остальные жители города. Он жив физически, но его жизнь остановлена необходимостью сделать выбор из альтернативы, оба решения которой для него равно неприемлемы, так как и первое, и второе из них будет изменой самому себе. Живой человек, бьющийся над неразрешимой проблемой на улице вымирающего города, — такова финальная трагическая ситуация последней пьесы цикла.

⁷ Ю. М. Чу м а к о в. Дон-Жуан Пушкина. В кн.: Проблемы пушкиноведения. Л., 1975.

От первой к четвертой трагедии, варьируясь, нарастает тема смерти и одновременно набирает силу тема противостояния ей жизни. В «Скупом рыцаре» жизнь не освещена духовностью, точнее, она проникнута демоническим, разрушительным духом скряги Барона, духовностью «отрицательной». В «Моцарте и Сальери» есть вечная, неуничтожимая музыка, над которой не властны ни помыслы, ни яд Сальери. Пробуждение Донны Анны к жизни, к любви, яркость чувств, перекаленных близостью к гибели, — вот тональность «Каменного гостя». Пир в чумном городе сам по себе — вызов смерти.

Варьирование магистральных тем и коллизий в четырех пьесах Пушкина можно рассматривать как доказательство смысловой и структурной общности «Маленьких трагедий». Подтверждением этой общности могут служить и образы, кочующие из одной трагедии в другую и образующие композиционные рифмы.

Так, например, Барон начинает свой монолог словами:

«Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой им обманутой, так я...» (VII, 110)

Вступительное сравнение — прием эмпазы: Пушкину важно передать накал страсти своего героя, его тягу к деньгам, но образ «молодого повесы», спешащего на любовные свидания, станет центральным в третьей трагедии цикла. В том же монологе в непосредственной близости оказываются геней и злодейство:

«И вольный Гений мне пороботится...
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство...» (VII, 111) —

антиномия, перерастающая в основной конфликт в «Моцарте и Сальери». Во второй пьесе в ответ на веселое приказание: «Из Моцарта нам что-нибудь!», скрипач играет арию из «Дон-Жуана», оперы на сюжет легенды, новую интерпретацию которой Пушкин даст в следующем произведении — «Каменном госте».

«Пир во время чумы» можно рассматривать как ситуацию, построенную в pendant ко второй сцене «Каменного гостя», — ужину у Лауры, но ситуацию с обратным знаком. В «Каменном госте» — вечер; судя по реплике Председателя (Я написал его (гимн) прошедшей ночью, как расстались мы) в «Пире» — утро. В доме Лауры царит непринужденное веселье, прерванное вскриком Карлоса, пение Лауры доставляет радость гостям молодой актрисы. За столом Вальсингама «веселье» одновременно мрачно и вызывающе, в нем и бравада, и горечь, оно неуместно по ситуации и безрадостно по сути.

Образ черного человека, вестника смерти, возникает во второй и четвертой трагедиях пушкинской тетралогии. Всем известен таинственный заказчик «Режисера», но мало кто обращал внимание на то, что в «Пире во время чумы» дважды упоминается черный человек и оба раза в непосредственной связи со смертью. Впервые он появляется в прозаизированном и вместе с тем экзотическом облике негра, правящего телегой с трупами. Происходит как бы демегафоризация «черного человека» из «Моцарта и Сальери»: тот был весь тайна, этот в буквальном смысле черный человек на похоронных дрогах. Но тут же Пушкин возвращает образу черного человека его символическое значение и роковую таинственность — Луиза, очнувшись от обморока, рассказывает о своем видении:

...Ужасный демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку... (VII, 179)

Черный человек — знак смерти — рифмует четные трагедии цикла. В «Пире во время чумы» Священник обличает пирующих:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мирной тишиной,
Повсюду смертью распространенной! (VII, 181).

По сути эти же слова можно адресовать Дон-Гуану, обольщающему вдову у могилы ее мужа.

Во второй и третьей пьесах цикла отчетливо прослеживается прием, который можно назвать «проходной репликой». Суть его заключается в том, что герой в «случайной» по ситуации реплике «бессознательно» обнажает наиболее острую, конфликтную точку произведения. В «Моцарте и Сальери» Моцарт дает слепому скрипачу монету:

...Постой же; вот тебе,
Пей за мое здоровье. (VII, 126).

Фраза, проходная для героя, в контексте трагедии приобретает оттенок злой иронии, «глумления небес»: слепец будет пить за здоровье отравленного, обреченного на смерть композитора.

Нечто подобное находим в «Каменном госте». Донна Анна заговаривает на кладбище с Гуаном, принимая его за монаха. Движимая правилами воспитанного человека и религиозным чувством, она предлагает собеседнику «свой голос съединить» с ее моленьями у гроба мужа. Сама того не подозревая, Донна Анна толкает Дон-Гуана на кощунство: молиться за человека, павшего от его руки, молиться с вдовой, любви которой он домогается. Героиня, произнеся:

...я прошу

бросила дерзкий вызов высшей справедливости, но в отличие от поступка Гуана ее действие неосознано. Та же трагическая ирония, что и в реплике Моцарта, обращенной к скрипачу, возникает в «Каменном госте».

Но, пожалуй, наиболее значима переключка, возникающая во второй и четвертой трагедии цикла. Речь идет о способе преподнесения центральной мысли произведения. Вальсингам воспевает в своем гимне способность обретать «неизъяснимы наслажденья» на краю бездны:

«И счастлив тот, кто средь волнения
Их обретать и ведать мог». (VII, 181).

Но автор гимна сам не ведает счастья самозабвенного вызова судьбе и гибели. Об этом свидетельствует дальнейший текст произведения. Утверждение Вальсингама истинно, но его истинность не универсальна.

В «Моцарте и Сальери» ведущее положение — «гений и злодейство — две вещи несовместные» — повторено дважды, сначала Моцартом, потом Сальери. Справедливость моцартовского постулата подтверждает развязка трагедии. Однако Пушкин не настаивает на непреложности и неопровержимости этой мысли. Моцарт сам как бы ищет подтверждения своей правоты, обращаясь к Сальери с вопросом: «Не правда ль?». Сальери яростно сопротивляется самой возможности правоты Моцарта: «Неправда!». Автор двумя, по-разному интонированными, репликами снимает оттенок безапелляционности в утверждении самой заветной, самой дорогой своей идеи.

Пушкинский пронизательный, трезвый и гуманный взгляд на мир, обнимающий жизнь и человека, и общества, пушкинская гармоничная соразмерность в высшей мере свойственны «Маленьким трагедиям». Смысловая и поэтическая емкость каждого отдельного произведения огромна, но она еще более возрастает в контексте цикла. В предложенной статье мы пытались показать внутреннее движение тем, мотивов, образов, композиционных приемов, в совокупности позволяющих видеть, как четыре маленьких драматических шедевра Пушкина закономерно сливаются в тетралогию, которая не меньше, чем составляющие ее компоненты, есть шедевр глубины художественного замысла и его воплощения.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
им. А. И. ГЕРЦЕНА

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД · 1977