

Rita Poddubnaja

"Маленькие трагедии" Александра Пушкина как художественный цикл

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 2, 27-42

1977

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„Маленькие трагедии“ Александра Пушкина как художественный цикл

Рита Поддубная

Вопрос о циклизации „маленьких трагедий“ весьма показателен и, на мой взгляд, специфичен для изучения позднего Пушкина. С одной стороны, существование болдинских „драматических опытов“ как единого цикла не вызывает сомнений уже вследствие авторского их объединения. С другой стороны, сюжетно-тематическая разнородность произведений так велика, а пространственно-временной разброс представленных в них событий так разителен, что единственной общностью, просматриваемой за этой разноликостью, начинает казаться только жанр („маленькие трагедии“ или „драматические сцены“) и авторская задача („драматические изучения“ „бездны души“). В результате даже специальные работы о „маленьких трагедиях“ представляют собою последовательный анализ всех или отдельных созданий, но без попытки увидеть их проблемно-художественную взаимосвязь, более органическую и необходимую, чем переключка отдельных мотивов или деталей¹. Логическим следствием такого подхода является довольно распространенное в науке убеждение, что художественным основанием, удерживающим трагедии в рамках цикла, стал пушкинский протезизм. Поэтому достаточно показательным для пушкиноведения парадоксом выглядит факт, что только в самые последние годы прозвучал тезис о болдинском драматическом цикле как „художественном единстве, построенном не на уравнениях персонажей (типа Альбер — Моцарт — Гуан — Вальсингам), а на динамическом развитии“, предполагающем „наличие подвижных, динамических, внутренне свойственных циклу как единому целому

¹ См., напр.: Б. П. Городецкий: *Драматургия Пушкина*, Москва—Ленинград 1953, с. 262—318; Г. А. Гуковский: *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Москва 1956, с. 298—325; Д. Д. Благой: *Творческий путь Пушкина. 1826—1830*, Москва 1967, с. 562—672; Н. Г. Гукасова: *Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина*, Москва 1973, с. 69—137; Г. П. Макогоненко: *Творчество Н. С. Пушкина в 1830-е годы*, Ленинград 1974, с. 153—240.

процессов"². Однако этот тезис не подтвержден исследованием. Поскольку циклизация — одна из наиболее характерных тенденций пушкинского творчества 1830-х годов, то анализ „маленьких трагедий” как художественного цикла может быть полезным для дальнейших исследований.

Называя „маленькие трагедии” циклом, я имею в виду проблемно-художественное единство и внутреннюю взаимосвязь такого типа, когда идейно-художественное содержание и значение отдельного произведения могут быть поняты в полном объеме только в контексте системы (цикла), а проблемно-структурные законы цикла являют собою инвариант проблемно-структурных доминант отдельных произведений.

Начну с того, что пространственно-временная и сюжетно-тематическая разноликость „маленьких трагедий” — явление относительное. За нею ясно прорисовывается определенная и по-своему строгая система. Германия, Франция, Испания и Англия дают не столько географический разброс, сколько представляют в совокупности европейский неславянский мир. Позднее Средневековье (*Скупой рыцарь*), раннее Возрождение (*Каменный гость*), XVII век (*Пир во время чумы*), новое время, почти современность (*Моцарт и Сальери*) — это не случайные и вовсе не нейтральные моменты прошлого Европы, но важнейшие вехи того исторического пути, который прошла она и который сформировал ее нынешний общественный облик, а также нравственно-психологический облик современного европейского человека.

Стоит заметить, что параллельно с „маленькими трагедиями” Пушкин создает *Повести Белкина* — цикл, представляющий массовую, „почвенную” (пользуясь позднейшим определением Достоевского) современную Россию³. Он как бы завершает работу поэта над *Полтавой*, *Песнями о Стеньке Разине*, недоконченными *Арапом Петра Великого* и *Романом в письмах*, т.е. над произведениями, тоже представляющими в совокупности важнейшие общественно-политические и нравственно-психологические вехи в истории становления „молодой России”. Если присовокупить к этим произведениям более поздние „Песни западных славян”, то станет очевидным стремление Пушкина в 1830-е годы создать полную картину современного ему европейского мира как в его ведущих национально-исторических проявлениях (романо-германском, англосакском, славянском и собственно русском), так и в общих для всей европейской цивилизации чертах, исследованных и понятых в качестве закономерного следствия исторического развития⁴.

² В. Соловьев: Опыт драматических изучений (К истории литературной эволюции Пушкина), „Вопросы литературы” 1974, № 5, с. 156, 157.

³ См.: М. Я. Берковский: О „Повестях Белкина” (Пушкин 1830-х годов и вопросы народности и реализма), [b:] idem: Статьи о литературе, Москва—Ленинград 1962, с. 242—356; С. Г. Бочаров: Поэтика Пушкина. Очерки, Москва 1974, с. 127—185.

⁴ Таково конкретное художественное содержание общего положения, высказанного исследователями: Пушкин в 1830-е годы строит русскую литературу и историю как мировые, используя для этого опыт всего человечества и одновременно прогнозируя на

Под углом зрения этой отчетливой авторской тенденции иной смысл приобретает система отбора фактов для „маленьких трагедий” т.е. вызывавшее самые разнообразные предположения и толкования обращение Пушкина к сюжетам и героям, освоенным европейским искусством и ставшим символическими или легендарными (образ скупого, завистника, тип Дон-Жуана и легенда о нем). Мне представляется, что место и значение данных типов и фактов в духовном и эстетическом сознании Европы давали гарантию принципиального характера запечатленных ими философско-этических явлений для сущности современного мира и человека в нем. В таком случае открывается громадный — не только художественный — смысл новаторской интерпретации этих типов Пушкиным.

По мнению ученых, Пушкин в отлудие от своих предшественников нашел для исследованных явлений и типов точное место в историческом процессе, в результате чего герои „маленьких трагедий” перестали быть отвлеченными психологическими типами скупца, завистника, волокиты, но стали типами сознания и поведения, рожденными и обусловленными определенным историческим временем и пространством. Образы Барона, Сальери, Гуана не потеряли широкого общечеловеческого звучания и смысла, но само сочетание конкретно-исторического и общечеловеческого в них приобрело новый, иной по сравнению с предшествующими эстетическими интерпретациями смысл. Складывается устойчивое впечатление, что строгая историческая приуроченность образов Барона, Сальери, Гуана, Вальсингама была для Пушкина исследованием в времени и условиях рождения в сознании и поведении человека соответствующих принципов мышления и отношения к миру. В самом деле, каждый герой „маленьких трагедий” открывает и отстаивает — сознательно или бессознательно — какой то совершенно новый принцип поведения, реализует своей жизнью нормы быта, взрывающие устоявшиеся каноны, и, по сути, предлагает качественно новые параметры ориентации личности в мире. Но при всей необычности и силе героев доминанты их характеров и поведения предшественникам и современникам Пушкина казались общечеловеческими, а проблемы героев — вечными. Иными словами, в „маленьких трагедиях” исследована историческая необходи-

русской литературе и истории общечеловеческий путь (см.: Б. И. Бурсов: Национальное своеобразие русской литературы, Ленинград 1967, с. 97—166; Ф. Я. Прийма: Проблема национального и общечеловеческого в творчестве Пушкина, „Русская литература” 1972, № 1, с. 18). Правда, возникает устойчивое желание переставить акценты в этом тезисе: Пушкин исследует историю современного ему цивилизованного мира, чтобы увидеть общеевропейские и собственнорусские национально-исторические черты и определить те доминирующие тенденции развития, которые помогут угадать облик будущей России. Может быть, именно потому принципы художественного мышления поэта очень близко подошли к тем, которые явили своей публицистикой и творчеством Л. Толстой и Ф. Достоевский. Но то, что у Толстого и Достоевского разделилось на две историко-философские концепции русского мира и дало отличные друг от друга линии художественного развития, у Пушкина еще в единстве.

мость и закономерность рождения тех императивных норм бытия личности, которые стали фундаментальным основанием мышления, психологии и поведения современного цивилизованного человека.

На мой взгляд, изученные в „драматических опытах” черты мышления и поведения внеличностны в том смысле, что оказываются эмоционально-психологическим и поведенческим эквивалентом законов общественно-исторического процесса, а индивидуальные склонности личности лишь наиболее ярко их обнаруживают. В качестве эквивалента фундаментальных оснований цивилизации эти черты перестали быть отвлеченно-психологической характеристикой и в таком смысле перестали быть вечными, но оказались потенциально свойственными всем людям данной эпохи, т.е. всем представителям современной европейской цивилизации и, следовательно, остались общечеловеческими даже в более широком и глубоком, чем прежде, значении.

Авторская тенденция, о которой идет речь, в плане структурной организации цикла реализовалась отличительным признаком конфликтов „маленьких трагедий”: они вызваны ценностной переориентацией личности, притом каждый раз трагически сталкиваются не столько люди, сколько отстаиваемые или репрезентуемые ими философско-этические системы. По данному признаку органической частью „маленьких трагедий” является и *Пир во время чумы*, при других основаниях циклизации выпадающий из единства: ведь его главный герой — Вальсингам — даже при большой степени генерализации не может быть подведен ни под один из „вечных типов”. „Оргия отчаяния” (Белинский) или „эмоция страха смерти” (Н. Яковлев⁵) не организуют его характера даже в той степени, в какой скупость, зависть или волокитство — характеры остальных героев. Да и суть происходящего в *Пире во время чумы* едва ли соответствует цитированным определениям. Пожалуй, образ Председателя особенно наглядно демонстрирует еще один художественный закон, общий для всех трагедий и принципиально отличающий их от проблемно или сюжетно сходных произведений: основанием типического образа в них является не психологическая характеристика, а нормы мышления и поведения героя, т.е. не скупость, зависть, волокитство, страх смерти, а поиски прозревшим человеком прочных и, как ему кажется, справедливых основ бытия. И не только поиски, но и реализация в собственном существовании решений, найденных только своею волей и своею мыслью. Иными словами, фундаментальным основанием типа и исходным основанием характера героев „маленьких трагедий” является „закон личности”, если воспользоваться поз-

⁵ Н. В. Яковлев: Об источниках „Пира во время чумы” (Материалы и наблюдения), [в:] Пушкинский сборник Памяти проф. С. А. Венгерова, Москва—Петроград 1923, с. 110.

днейшей категорией Достоевского⁶. По этому закону личность (индивидуальное „я” человека) изначально и непоколебимо признает себя единственной ценностью в мире и его демиургом. Естественно, что личность такого типа берет на себя ответственность и считает себя вправе пересмотреть все существовавшие ранее взаимоотношения человека и мира и создать новые, т.е. от формулы „мир — человек” герои переходят к формуле „человек — мир” и на ее основании строят свою, так сказать, гомоцентрическую концепцию бытия (космогонию).

С этим художественным законом связано следующее принципиальное свойство „маленьких трагедий”, объединяющее их в проблемный цикл, — системность представленных типов и явлений, а также движение их в системе от *Скупого рыцаря* к *Пиру во время чумы*.

Многочисленные комментарии *Скупого рыцаря*, особенно блестящий анализ Г. А. Гуковского, позволяют сделать один бесспорный и общий вывод: личность и встающий за нею автор начали пересмотр взаимоотношений человека с миром с кардинального — с законов, определяющих место человека в общественно-социальной иерархии и, следовательно, принципы завоевания того места, на которое он претендует по „закону личности”. Нет необходимости еще раз говорить о том, что скупость Барона Филиппа является следствием его стремления сохранить власть в социально-общественной системе, фундаментальным основанием, абсолютной ценностью, универсальным критерием и единственным действительным стимулом которой становится капитал. Обо всем этом сказано в работах Д. Д. Благого, Г. А. Гуковского, Б. П. Городецкого, Г. П. Макогоненко и в многочисленных статьях, посвященных трагедии. Важнее подчеркнуть другое: принципиальные качества психики, мышления и поведения Барона, представляющие собою этико-идеологическое преломление его социально-исторической характеристики и принадлежности, в так или иначе трансформированном виде остаются его собственными и всем остальным героям цикла.

В частности, скупость Барона Филиппа оказывается только наиболее откровенным и, так сказать, утилитарным вариантом общего для Сальери, Дон Гуаана и Вальсингама отношения к миру — стремления взять от него все, что им принадлежит по праву и закону личности, т.е. стремления к обладанию (присвоению) и вытекающего из него принципиального эгоцентризма и бунтарского имморализма. Оговорю сразу, что речь идет не об этическом родстве скупости, зависти, волокитства, а о ка-

⁶ Определяя этот закон, Достоевский писал в январском выпуске „Времени” за 1861 год: „В наше время все начинают все сильнее и больше чувствовать и даже понемногу сознавать, что всякий человек, во-первых, самого себя стоит, а во-вторых, как человек стоит и всякого другого именно потому, что он тоже человек, во имя своего человеческого достоинства”. И дальше: „Потребность заявить себя, выйти из ряда вон есть закон природы для всякой личности: это право ее, ее сущность, закон ее существования” (Ф. М. Достоевский: Полное собрание художественных произведений, Т. XIII, Ленинград 1930, с. 43, 55).

чественном сходстве параметров новой ориентации человека в мире, проявлением которой в разных сферах жизни и в разных этических плоскостях становятся скупость, зависть, волокитство или, наконец, попытка личности разрушить созданный для нее природой предел существования. Иными словами, речь идет о том, что свою гомоцентрическую космогонию герои „маленьких трагедий” создают, пересматривая мир относительно себя, а не себя относительно мира.

Глубинное сходство отношения к миру героев „маленьких трагедий” позволяет выяснить вопрос, связанный с художественным единством цикла. Как известно, важнейшим открытием Пушкина в *Скупом рыцаре* было открытие социальной детерминированности личности: человек подчинен „уже не закону истории вообще, но и закону социальной истории в частности”⁷. Обратим внимание на то, что писатель понял такое подчинение широко — не локализовал его до уровня только социальной среды, но именно истории. Кроме того, социально-историческая детерминированность личности для Пушкина фундаментальна и в концептуальном, и в художественном смысле, т.е. уходит во внутренние законы поэтической конструкции, а в „конкретном виде” в эстетической реальности не фигурирует (обстоятельствами конкретной социальной среды Барон не объясним, в отличие, например, от Плюшкина или Иудушки Головлева). Эта особенность пушкинской поэтики связана с господствующим интересом писателя к тому, как открытые детерминанты преломляются в личности, становятся „фактом и фактором нравов”⁸. Для болдинского драматического цикла она особенно важна, ибо позволяет увидеть не только философско-этическую связь произведений, но и использование принципов изображения личности в системе. Герои *Моцарта и Сальери*, *Каменного гостя*, *Пира во время чумы* непосредственно не подчинены закону социальной истории не потому, что испытанные ими страсти асоциальны, а потому, что социально-историческая природа встающих за ними этико-философских принципов была открыта и исследована в первом произведении цикла. Внутри проблемно-художественной системы цикла Пушкин не повторяет причин анализа, породивших то или иное этико-философское явление современного цивилизованного мира, а предлагает такие существенные черты „нравов” этого мира, которые по видимости не связаны с „фактами и факторами” закона истории, но в действительности являются их следствием, сложно преобразованным в личности.

Принципиальное сходство отношения к миру героев „маленьких трагедий” проявляется еще и в том, что каждый из них предстает в таком этико-философском конфликте, зерна которого потенциально содержатся во всех остальных трагедиях цикла, а развитие которого открывает но-

⁷ Г. А. Гуковский: *op. cit.*, с. 322.

⁸ *Ibidem*, с. 323.

вые стороны в смысле всего цикла, придавая ему определенный проблемно-художественный ритм и создавая движение в системе.

В самом деле, многие черты ненормативной этики Барона Филиппа оказываются свойственными Сальери, например, фанатическое служение идее, своеобразный аскетизм, бунт во имя высшей справедливости против повседневной действительности, трактуемой обоими героями несколько презрительно и свысока. В том, как мыслит и что ощущает Барон, возмущаясь естественными для остальных людей наследственными правами Альберта, уже содержится философско-этическое зерно конфликта второй трагедии.

„[...] А по какому праву?
 Мне разве даром это досталось,
 Или шутя, как игроку, который
 Гремит костями да груды загребаёт?
 Кто знает, сколько горьких воздержаний,
 Обузданных страстей, тяжелых дум,
 Дневных забот, ночей бессонных мне
 Все это стоило? Иль скажет сын,
 Что сердце у меня обросло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И совесть никогда не грызла
 [...]]
 Нет, выстрадай сперва свое богатство [...]”

Такой же принцип отношения к миру лежит в основе личного оскорбления Сальери: есть ли справедливость в том, что гений (в первом случае — богатство) дан не в награду за труды и ревностное, жреческое служение идеалу (в данном случае — идеалу искусства, в первом — капиталу как идеализированному символу власти), а по естественному капризу природы.

„Где ж правота, когда священный дар,
 Когда бессмертный гений — не в награду
 Любви горящей, самоотверженья,
 Трудов, усердия, молений послан —
 А озаряет голову безумца,
 Гуляки праздного? [...]”

И точно так же, как Барон восстал против принятых общественно-этических нормативов и создал новые, соответствующие идее власти в изменившихся условиях, так Сальери восстал против косных законов природы, личной волей и разумением исправляя несправедливость мироздания:

„Все говорят: нет правды на земле.
 Но правды нет — и выше. Для меня
 Так это ясно, как простая гамма.”

Скупой рыцарь органически связан с *Моцартом* и *Сальери* характером центральных героев — жестких, рациональных, сосредоточенных, безраздельно охваченных одной идеей-страстью. Получается, что единый психологический тип исследован в двух ипостасях (Барон — деятель, Сальери — более и прежде всего мыслитель, идеолог), в двух сферах жизни (Барон — в общественно-семейной, Сальери — в философско-этической, творческой), на двух концах единой исторической эпохи (Барон — в позднем Средневековье, Сальери — в новом времени).

Такая вариативная проверка типов составляет отличительную черту болдинского трагического цикла. *Моцарт* и *Сальери* связан с *Каменным гостем* по тому же принципу, но по другому типу — Моцарта и Дон Гуана, характерам светлым, творческим, представляющим непосредственную „живую жизнь”. Тема вдохновенного радостного искусства, открывающего личность навстречу „всем проявленьям бытия”, т.е. тема моцартовского искусства, находит множество откликов в *Каменном госте*. Дело не в том, что Гуану не чуждо творчество (Лаура поет романс на его слова), а в том, что „импровизатор любовной песни” Гуан творит из жизни искусство, и по-своему высокое, творит радостно, светло и вдохновенно.

IV сцена „маленькой трагедии” показывает, как органически сочетаются у Дон Гуана страстный, вдохновенный порыв и точное знание женского сердца, безошибочный расчет опытного покорителя и та полная, без остатка, отданность состоянию минуты, которые и делают его неотразимым⁹. Более того, эпизод с Доной Анной показывает, насколько тонкой становится для героя черта, отделяющая его искусство от жизни. Подставляя свою грудь под кинжал Доны Анны, он играет, рассчитывая — и безошибочно почти — на женскую натуру. Но он, как точно заметил Д. Д. Благой, никогда не уклонился бы от удара, если бы таковой последовал. Может быть, это „почти”, это скольжение по грани между искусством (игрой) и реальностью, между жизнью и смертью, доставляет герою наслаждение, острое и захватывающее не в меньшей степени, чем сама любовная интрига.

Так же вдохновенно наслаждается творчеством Лаура:

„Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце [...]”

Однако, в отличие то юной актрисы, ее „верный друг” и „ветреный любовник” Дон Гуан превращает для себя всю жизнь в сцену, где он — вдохновенный творец, объединяющий оба наслаждения:

„Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия [...]”

⁹ Тонкий анализ этой сцены дал Д. Д. Благой: *op. cit.*, с. 650—652.

Но как раз приведенные эпизоды настойчиво заставляют взглянуть на другую сторону отношения героя к действительности. В творческом полу-расчете, полу-экстазе Гуана слишком мощной оказывается струя эстетизированного наслаждения жизнью, радостью бытия, которые он присваивает так же безоглядно, самовластно и разрушительно, как Барон богатство, а Сальери — право на искусство. Сфера проявлений Дон Гуана такова, что он, импровизируя любовную песнь (т.е. творя искусство) и отдаваясь любви (т.е. беря наслаждение), отдает себя. Но это — отдача от сферы проявления, а не от характера и не от принципа отношения к жизни. Дон Гуан — обладатель, не только женщины, в которую сейчас влюблен или которую стремится покорить. Он — обладатель в принципе, обладатель бытия, которое должно приносить ему радость, давать наслаждение во всем, будь то театр, музыка, женщина, расположение короля или симпатии Мадрида¹⁰.

Таким образом, в отношении героя к миру доминируют две тенденции: стремление к обладанию (что объединяет Гуана с Бароном и Сальери) и эстетизированно-радостное, творческое восприятие жизни (что объединяет его с Моцартом). Обе тенденции не просто взаимосвязаны, но неразрывны в органическом единстве характера героя, качественно видоизменяя его по сравнению с каждым из типологически сходных. В результате усложняется соотношение вариантов внутри единого психологического типа и его проверка. С одной стороны, Моцарт и Дон Гуан вновь являют два варианта единого психологического типа (гений и творец несколькими рангами ниже), реализованного в двух различных творческих сферах (сугубо творческой — музыке и в эстетизированно-эмоциональной — в любви), в начале и в конце одной эпохи, утвердившей гуманистическую сущность и права личности (раннее Возрождение и новое время). Разность этических ключей, в которых представлены герои (Моцарт — гений и жертва, а Гуан — рангом ниже и нравственный преступник), заслоняет их сходство по принятой в пределах „маленьких трагедий” доминанте типа — по принципу мироотношения. Если признать его в одной части сходным, то гораздо более сложной, чем казалось до сих пор, становится проблема моцартовского типа; не личности композитора и не его творчества, а психологического типа, традиционно определяемого по этому имени. Этический суд над Дон Гуаном отбрасывает тень и на данный тип. Уменьшение личности в масштабе, сведение от гениальности творения до уровня, хоть и эстетически преображенного, но все-таки обычного существования, измене-

¹⁰ Кстати, Карл Маркс писал: „Страсть к наслаждениям, в ее общей форме, и скудность — две особые формы жадности к деньгам” (см.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, Москва 1938, с. 63). А новейший исследователь определяет по имени Дон-Жуана один из трех типов любви, характерных для человеческих отношений, именно тот, который отмечен стремлением к овладению, подчинению, „опредмечиванию” объекта любви (см.: K. Starczewska: *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975).

ние сферы творчества — все это раскрыло этическую опасность, потенциально таящуюся в самом типе мироотношения.

С другой стороны, личность и поведение Дон Гуана столь же бунтарски и разрушительно дерзки относительно нормативов общепринятой жизни, как личность и поведение Барона и Сальери. И точно так же, как в первых двух трагедиях цикла, бунт героя *Каменного гостя* не снят и не осужден, но представлен в качестве закономерного этапа развития личности нового времени. Этическому суду, все более набирающему силы от начала к концу цикла, подлежит нарушение героями-бунтарями законов гуманизма, игнорирование ими самоценности человеческой личности. В данном плане философско-этический закон, заключенный в формуле Моцарта „гений и злодейство — две вещи несовместные”, приобретает роль авторского критерия для оценки финала *Каменного гостя*, до сих пор вызывающего множество споров в науке. Вместе с тем, проблема нравственной ответственности (проблема возмездия) прочно сцепляет три последние трагедии цикла — *Моцарт и Сальери*, *Каменный гость*, *Пир во время чумы*. Вставшая в *Моцарте и Сальери* как понятие трагической ошибки, она поставлена в *Каменном госте* как проблема нравственного наказания, неосознанного героем, но необходимого, а в *Пире во время чумы* становится лейтмотивом мучительных раздумий Председателя о принципиальных возможностях человека, его месте в мироздании и о соотношении претензий личности на бессмертие и ее гуманистической природы¹¹.

Кроме того, между *Каменным гостем* и *Пиром во время чумы* сохраняется связь по принципу вариативной проверки типов. Дон Гуан и Вальсингам сопоставимы по этому принципу и как люди „живой жизни”, и как люди, испытанные „одиночеством свободы”¹². „Живая жизнь, — пишет современный исследователь, — это отсутствие самоограничения, доверие к себе, к своим стихийным желаниям, это доверчивое и нерассуждающее следование своим инстинктам, интуитивным побуждениям, когда человек не стесняет себя идущими от разума рассуждениями, различными „надо” и „должно”, не ставит себе искусственных задач и преград, не отрекается от жизни во имя соображения рационалистического и нравственного порядка.”¹³ Но как раз приведенная характеристика типа позволяет увидеть и различия его конкретных вариативных воплощений, и этико-философский смысл их проверки. Дон Гуан и Вальсингам опять-таки соотнесены и исследованы как две ипостаси типа (деятель и философ), в более сближенном временном отрезке (раннее Возрождение

¹¹ Анализ философско-этической проблематики „Пира во время чумы” находится в моей статье „Пир во время чумы”. Целостный анализ идейно-художественной структуры см., [b:] „Studia Rossica Poznaniensia”, z. VII [в печати].

¹² В. Соловьев: Одиночество свободы (О „Каменном госте”), [b:] В мире Пушкина, Москва 1974, с. 208—256.

¹³ С. Т. Овчинникова: Проблематика „Пира во время чумы”, [b:] Пушкин. Статья и материалы. Ученые записки Горьковского университета, вып. 115, 1971, с. 43.

и XVII век), в сферах жизни, казалось бы, противоположных, но одновременно поразительно связанных (Гуан — в эмоционально-этической плоскости любви, Вальсингам — в этико-философской плоскости смерти). Эта со- и противопоставленность любви и смерти составляет еще одну проблемно-этическую связку между двумя последними трагедиями цикла.

Ощущение обреченности Инезы придавало для Гуана особый оттенок любви к ней:

„Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах. Это странно.”

О неизбежном конце напоминает Лауре мрачный Дон Карлос, внося мотив смерти в радостный праздник юности, красоты, творчества и любви. А несколькими мгновениями спустя его смерть внесла остроту этической недозволенности в любовное свидание его убийцы с его несостоявшейся любовницей, только на минуту смущенной сложившейся ситуацией:

„Друг ты мой!...
Постой... при мертвом!... что нам делать с ним?”

Тот же мотив повторится в первом объяснении Дон Гуана перед Доной Анной:

„О боже мой! и здесь, при этом гробе!
Подите прочь.”

Усиливаясь и расширяясь, мотив этот выливается в сюжетный ход — в приглашение Гуаном убитого им Командора стать сторожем любовного свидания с его (командора) вдовой. Таким образом, скольжение Гуана по границе между игрой и реальностью, между жизнью и смертью, приобрело еще один важный оттенок — скольжения по границе между полнотой бытия и этической недозволенностью, между обаянием творчески вдохновенной личности и нравственной преступностью. Таким образом, к финалу *Каменного гостя* сложился уже весь этический комплекс философского конфликта *Пира во время чумы*. В результате возникает четкая система проблем и героев внутри цикла „маленьких трагедий”.

Во-первых, перед нами два героя, поражающих силой, глубиной и масштабностью философского мышления, — Сальери и Вальсингам; а два героя, не столько осмысляющих новые этические системы, сколько репрезентирующих их собственной жизнью, — Барон и Дон Гуан.

Во-вторых, последняя пара героев действует в отчетливо нарисованном общественном мире, тогда как первая — в сфере этико-философской и более отчужденной от общественных связей.

В-третьих, двум многогеройным трагедиям (*Скупой рыцарь*, *Каменный гость*) соответствуют две двугеройные (*Моцарт и Сальери*, *Пир во время чумы*).

В-четвертых, последовательность расположения трагедий в цикле уравнивает сочетание типов, героев и сфер их проявления, а также создает движение от начала к концу цикла:

Скупой рыцарь — социально-общественный аспект бытия человека;

Моцарт и Сальери — сфера творчества и, так сказать, чистого интеллекта;

Каменный гость — эмоционально-этический аспект бытия, сфера частной жизни личности;

Пир во время чумы — проблема „конца” человека, границ его бытия и места в мироздании.

Фигура движения в системе цикла, с одной стороны, напоминает конус, фундаментальным основанием которого является социально-общественное бытие личности (*Скупой рыцарь*), а относительно автономной вершиной — сугубо индивидуальное и интимно-частное переживание неизбежности смерти (*Пир во время чумы*). С другой стороны, то же движение от *Скупого рыцаря* к *Пиру...*, предлагает невероятное расширение содержания и масштаба представленных конфликтов от социально-исторического до общефилософского. Расширение особенно ощутимо в связи с последовательным нарастанием универсальности поставленных проблем и конфликтов для каждого отдельного человека и человечества в целом. С разрастанием философско-этического масштаба конфликтов от *Скупого рыцаря* к *Пиру...*, происходит известное размывание их исторической обязательности: перенесение конфликта *Пира...*, в новое время ничего не изменит ни в его структуре, ни в кардинальном решении (например, *Чума* А. Камю), в отличие от *Скупого рыцаря* (в подтверждение достаточно вспомнить развитие идей Барона героем XIX века — Аркадием Долгоруким в романе Достоевского *Под-росток*).

Такое проблемное движение в системе цикла на уровне конфликтов проявляется в своеобразном ритме их развития. Проблемно-структурным центром *Пира...*, является философский поединок равных по силе интеллекта и масштабу идей противников — Председателя и Священника, тогда как в *Скупом рыцаре* нет философского поединка; в *Моцарте и Сальери* — нет боя, нет открытого сражения, борьбы отстаиваемых идей; в *Каменном госте* — нет столкновения равных

сил или этических систем¹⁴. В *Пире...*, диалог-бой (философский поединок) составляет событийно и структурно главную часть трагедии, тогда как в *Скупом рыцаре* и в *Моцарте и Сальери* такие функции припадают на монологи Барона и Сальери, а в *Каменном госте* — на систему поступков Дон Гуана.

Гармоническую уравновешенность циклу придает также повторение характерной ситуационно-структурной детали *Скупого рыцаря* в последней трагедии. Речь идет о категории „пира”. Высыпая деньги в шестой сундук, Барон говорит:

„Хочу сегодня пир себе устроить.
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груди.
Я царствую!... Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!”

Д.Д. Благой справедливо обратил внимание на то, что понятие „пира” имеет в данном случае широкое символическое значение¹⁵. Нужно уточнить: понятие „пира” как торжества, как демонстрации обретенного могущества и как его празднование приобретает откровенный этико-философский смысл. Именно в таком качестве пир на улице чумного города становится исходной проблемной ситуацией последней трагедии. Переключка мотива пира и вырастающего за ним торжества могучей личности на уровне структуры создает аналог опоясывающей рифмы в стихе, гармонически замыкая цикл, как строфу, в органическое единство.

Напряженная динамичность внутри гармонически уравновешенной художественной системы „маленьких трагедий” просматривается еще на одном уровне, на уровне авторского эксперимента. Параллельно увеличению масштаба и бунтарской силы героев от начала к концу цикла нарастает и усиливается авторский вопрос о гуманистической ответ-

¹⁴ Тот факт, что этическим противостоянием Дон Гуану является статуя Командора, имеет глубокий смысл. Дело не в том, что реальный Дон Альвар де Сольва, благодаря богатству получивший руку молодой и прекрасной девушки, не спрашивая ее любви, был мал, тщедушен, мрачен и суров. Он мог быть иным. Попытка истолковать конфликт „Каменного гостя”, опираясь на черты характера и обстоятельства жизни реального Дон Альвара, приводит к искажению смысла этого конфликта. Статуя Командора — откровенная и четкая персонификация категории нравственного долга. Такая персонификация единственно позволяет художественно противопоставить Дон Гуану систему, этически равноценную. Но одновременно этот художественный прием ставит противников в заведомо неравное положение: если в реальной жизни Дон Альвар был неравноценен Дон Гуану как личность, то теперь неравноценен именно потому, что перестал быть человеком, способным отстаивать свое достоинство и честь. Поэтому приглашение его Дон Гуаном приобретает оттенок надругательства над могилой, осквернения праха, а ответная реакция статуи как живой личности в свою очередь приобретает значение сверхличного наказания Гуану за этическую преступность.

¹⁵ Д. Д. Благой: *op. cit.*, с. 606.

ственности личности, о тех непреложных нравственных императивах, которые единственно обеспечивают „самостоянье человека“, „залог величия его“. Тем самым бунт героев не снят в авторской концепции мира, но уравновешен, во-первых, нравственным наказанием (ему подлежат в равной степени все герои — Барон, Сальери, Гуан, Вальсингам), а во-вторых, неразрешимостью поставленных трагедиями конфликтов, которую особенно ярко подчеркивают открытые финалы произведений. Два из них (в *Моцарте и Сальери* и в *Пире...*) откровенно возвращают героев к исходной философско-этической проблеме, смерть героев в двух других (в *Скупом рыцаре* и в *Каменном госте*) может быть свидетельством наказания этих героев, но не авторского решения конфликтных ситуаций, остающихся многозначными.

В результате „маленькие трагедии“ как цикл являют собою первое в русской литературе XIX века трагическое полотно о закономерностях и существе конфликтов, переживаемых современным европейским человеком во всех главных сферах его существования. А специфика философско-этических проблем и художественно-структурной организации цикла делают его предтечей социально-философского полифонического романа-трагедии Достоевского.

Rita Poddubnaja

„MAŁE TRAGEDIE” ALEKSANDRA PUSZKINA JAKO CYKL ARTYSTYCZNY

Streszczenie

W interpretacji autorki artykułu cykl stanowi jedność pod względem artystycznym i zależność wewnętrzną takiego typu, gdzie ideowo-artystyczną zawartość i znaczenie poszczególnego utworu można zrozumieć jedynie w kontekście cyklu, zaś reguły rządzące jego strukturą artystyczną i uwzględniające problematykę są inwariantem dominant struktury artystycznej poszczególnych elementów cyklu. O jedności cyklicznej „małych tragedii” świadczy system doboru faktów przeanalizowanych pod kątem ich uzależnienia od warunków historycznych i powstawania pod ich wpływem w świadomości i zachowaniu człowieka najważniejszych zasad, charakterystycznych dla współczesnej cywilizacji europejskiej. Ponadto o jedności cyklu świadczy zbieżność konfliktów spowodowanych we wszystkich tragediach zmianą aksjologicznej orientacji osobowości i realizowanych nie jako konflikty tych osobowości, lecz reprezentowane przez nie systemy etyczno-filozoficzne. Za jednością cyklu przemawia także uszeregowanie typów i charakterów w pewien system, a także ich rozwój dynamiczny od „Skąpego Rycerza” do „Uczty podczas dżumy”. Taka sytuacja pozwala na sprawdzenie typów i charakterów w różnych wariantach w ramach całego systemu, z jednoczesnym rozszerzeniem skali konfliktów od społeczno-socjalnego do ogólno-filozoficznego, jak również z nasileniem problemu humanitarnej odpowiedzialności człowieka.

Rita Poddubnaja

„LITTLE TRAGEDIES” BY ALEKSANDER PUSHKIN AS AN ARTISTIC CYCLE

Summary

According to the author of this article the cycle is homogeneous from the artistic point of view and its inner interdependence is of this kind where the ideological and artistic contents as well as the meanings of each part could be understood in the context of this cycle only, while the rules of its artistic and thematic structure form a constant element of the artistic dominants present in every structure of the cycle.

The system of choosing the facts which have been analysed in the light of both their dependence on historic conditions and of arising under their influence the main principles for human behaviour and human consciousness as most typical for the present European civilisation gives a proof of the unity of „Little Tragedies” cycle.

Apart from this the convergence of conflicts caused in all the tragedies by a change in an axiological orientation of a personality forms an extra evidence of this unity.

Ordering the characters and types into a certain system as well as their dynamic development starting from „The Covetous Knight” and ending with „Feast in Time of Plague” gives also an additional proof of this unity. Such a situation enables us to prove the characters and types in different circumstances within the frame of the whole cycle with both gradual enlarging the scale of their conflicts from a social to a general-philosophic one and with the author's ever stronger emphasizing of the problem of humanitarian responsibility.