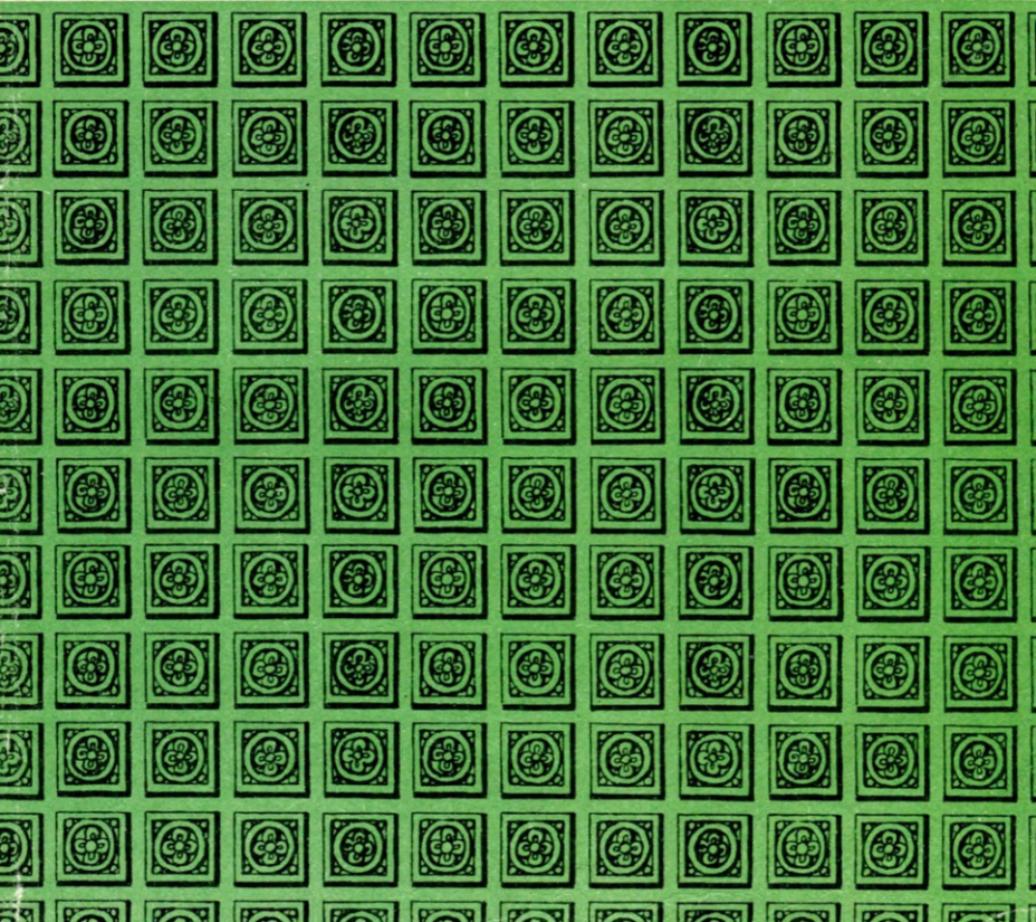


Д. Устюжанин

Маленькіє трагедии
А. С. Пушкина





Д. Устюжанин

Маленькие трагедии
А. С. Пушкина



МОСКВА

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1974

8P1
У 83

Оформление художника
Г. Чеховского

© Издательство «Художественная литература», 1974 г.

У $\frac{70202-274}{028(01)-74}$ 252-74

В рукописном отделе Института русской литературы АН СССР хранится рисунок Пушкина — набросок обложки «Драматических сцен» 1830 года. Сцены эти — вот так: все сразу под одной обложкой — не увидели свет при жизни автора. Да и общее, ныне уже традиционное название им — *маленькие трагедии* — было дано издателями в известной мере произвольно: лишь один раз (и то в качестве варианта) встречается оно в бумагах Пушкина¹. А на рисунке обложки рядом с основным заглавием летящим почерком поэта набросаны такие варианты: «Драматические очерки», «Драматические изучения» и, наконец, «Опыты драматических изучений».

Какие «опыты» ставил Пушкин, в чем смысл «драматических изучений», предпринятых им на исходе осени 1830 года?

Чтобы ответить на эти вопросы, нам придется обратиться несколько вспять. 1826 год. Совсем недавно закончено первое драматическое произведение поэта — трагедия «Борис Годунов». Пьеса создавалась в преддверии и — в известной мере — предчувствии грозных декабрьских событий, и завершалась она грустной, едва ли не фатальной нотой: народ в ответ на известие о

¹ В письме П. А. Плетневу (9 декабря 1830 года) Пушкин сообщает, что привез в Москву из Болдина среди прочего «несколько драматических сцен, или маленьких трагедий» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. IX. М., Гослитиздат, 1962, с. 376. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием римскими цифрами томов, арабскими — страниц).

преступлении, совершенном только что взшедшим на престол Лжедмитрием, кричит по приказу бояр здравцу новому царю-ироду.

М а с а л ь с к и й

Что же вы молчите? кричите: да здравствует Димитрий!

Н а р о д

Да здравствует царь Димитрий Иванович!

И вот в конце июля 1826 года в Михайловское, где в напряженном ожидании разрешения своей судьбы томился поэт, приходят одна за другой две вести. Несоизмеримые по масштабам, но обе трагические, они поразили Пушкина. На небольшом листе бумаги он записывает:

«Усл. о с. 25.

Усл. о с. Р. П. М. К. Б. 24», — то есть: «Услышал о с[мерти Ризнич] 25 [июля].

Усл[ышал] о с[мерти] Р[ылеева], П[естеля], М[уравьева-Апостола], К[аховского], Б[естужева—Рюмина] 24 [июля]».

На смерть Амалии Ризнич — давней возлюбленной — Пушкин пишет элегию «Под небом голубым страны своей родной...». Она датирована 29 июля 1826 года и записана на этом же листе.

На казнь друзей он также откликается в эти же дни. На черновиках рука поэта как бы в забытьи рисует силуэт виселицы с пятью повешенными. А рядом появляются бессильно падающие, оборванные строки:

И я бы мог как шут на...

И я бы мог...

И вот что знаменательно: на обороте того же самого листа, где записаны элегия «Под небом голубым...», известие о смерти А. Ризнич и о казни декабристов, впервые появляется список тем — зерно будущих маленьких трагедий. Вот эти темы:

«Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Д. Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный бес. Димитрий и Марина. Курбский».

У нас нет данных, позволяющих точно датировать этот список. Некоторые исследователи даже полагают, что он мог быть записан Пушкиным значительно позд-

нее, в 1827—1828 годах¹. Но мне представляется в высшей степени знаменательным такое тесное соседство новых трагедийных замыслов с раздумьями о трагических судьбах близких поэту людей, известия о которых он получил в один из самых драматических моментов своей собственной жизни. Датировка списка 1826 годом подкрепляется и свидетельствами современников о том, что если не наброски и не черновые варианты, то уж, во всяком случае, замыслы новых драматических опытов Пушкин привез из Михайловского в Москву в 1826 году вместе с рукописью «Бориса Годунова». Широко известна дневниковая запись М. П. Погодина от 11 сентября 1826 года, то есть на другой день после первого публичного чтения Пушкиным своей трагедии: «Борис Годунов — чудо! У него есть еще Самозванец, Моцарт и Сальери»².

Обратим внимание: ряд новых драматических замыслов Пушкина, входящих в список, напрямую связан тематически с его первой трагедией. Как известно, он намеревался еще писать драму «Василий Шуйский», хотел взять «и еще нечто из междоусобия»³. Но в то же время весь «перечень драматических проектов» (и его частичное осуществление осенью 1830 г.) с несомненностью свидетельствует, что угол зрения автора на драматическую первооснову их был уже несколько иной, чем в «Борисе Годунове».

Как верно заметил Г. А. Гуковский, «в «Борисе Годунове» Пушкин как бы ставил исторический эксперимент, строил трагедию как доказательство определенного политического, методологического, философского тезиса. В этом он был связан с традицией трагедии вольтеровского типа, трагедий à thèse⁴, логически развертываемой, как силлогизм»⁵.

Сказанное отнюдь не умаляет достоинств первой русской реалистической трагедии, широко и вольно

¹ См. хотя бы примечания к т. VII (изд. 1935 г.) Академического полного собрания сочинений Пушкина, с. 376.

² «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX. СПб., 1914, с. 73.

³ Сб. «Пушкин в воспоминаниях и рассказах современников». М., ГИХЛ, 1936, с. 463.

⁴ Произведение с заранее заданной идеей (*франц.*).

⁵ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, с. 18—19.

развивающей принципы «шекспиризации» драматических характеров. Как известно, сам автор выше всего ценил именно эти качества своей трагедии. Окончив ее, он бил в ладоши и кричал: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» (см. IX, 213). Но известно и другое. Пушкин говорил о том, что, скажем, в царе Борисе его увлекала политическая сторона деятельности, а другие стороны характера разработаны в трагедии не столь подробно. Вот почему впоследствии он не раз предполагал обратиться к героям первой своей драмы. Так, о Марине Мнишек Пушкин писал в 1829 году в набросках предисловия к «Борису Годунову»:

«...Я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер. У Карамзина он лишь бегло очерчен. Но, конечно, это была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, всегда готовая отдаться каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то же время ведет переговоры с польским королем как коронованная особа с равным себе и жалко кончает свое столь бурное и необычное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть» (VI, 295).

Этот отрывок 1829 года заставляет нас вспомнить финал «Цыган» — последней романтической поэмы Пушкина, завершенной им как раз тогда, когда он уже приступал к драме о «смутном времени»:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Ведь именно в «Цыганах» поэт, по его собственным словам, впервые почувствовал подлинное призвание к драме. В кульминационных сценах этой поэмы — в момент острых психологических поединков, прямого противоборства характеров — драматическая форма властно врывается в ее ткань, разрушая, а вернее — преобразуя жанровое единство произведения.

Глубокий драматизм «Цыган» заключен не только в противоборстве сильных, сжигающих себя в страсти натур. Центральная проблема поэмы — проблема личности и общества, индивидуалиста, отвергающего мир и в конце концов отвергнутого миром, — не раз всплывает в творчестве зрелого Пушкина. Всплывает она и в драматических сценах 1830 года. Однако решать эту проблему Пушкин будет уже исходя из опыта своей первой трагедии. Опыт этот имеет важное методологическое значение.

Для уяснения его сущности обратимся еще раз к работе Г. А. Гуковского. Рассмотрев проблематику «Бориса Годунова», исследователь приходит к основополагающему выводу, что именно здесь «Пушкин преодолел... индивидуализм и метафизичность понимания личности... *Личность подчинена объективному закону истории* (курсив мой.— Д. У.). Это положение, — пишет Г. А. Гуковский, — имеет, конечно, общий смысл, выходящий за пределы только данной трагедии... Теперь уже для Пушкина мир и общество не выводятся из представлений о личности как субъективном единстве, а, наоборот, личность с ее внутренним миром выводится из конкретных условий исторической действительности»¹.

Именно поэтому, мне кажется, у Пушкина возникает потребность сразу же после окончания «Бориса Годунова» набросать список «драматических проектов» и в центре каждой из будущих драм поставить сильную, почти демоническую личность, сжигаемую всепоглощающей страстью. И каждый из героев «драматических проектов» — личность переломной эпохи, времени величайших катаклизмов в истории человечества. Это было своеобразное прощание с романтизмом, ибо (как убедительно свидетельствует приведенный отрывок о Марине Мнишек) Пушкина теперь занимает не романтическая поэтизация страсти, возведенной в абсолют, а беспощадный в своей трезвости анализ ее.

Но к реализации новых драматических замыслов Пушкин приступит лишь спустя четыре года, а пока он предпринимает несколько настойчивых, но бе-

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 37.

успешных попыток напечатать свою первую трагедию.

Как известно, в рукопись трагедии он внес единственное исправление. Заключительная ремарка пьесы ныне гласит: «Народ безмолвствует».

Народ безмолвствует!

Это уже не только моральное осуждение убийства безвинных, это зарождающееся *пассивное сопротивление* воцарившейся тирании. Стоит ли говорить, как современно звучал такой финал трагедии после декабрьских событий и последовавшей за ними казни и каторжных приговоров восставшим!

Новая завершающая ремарка еще раз подчеркивала, что «Борис Годунов» отнюдь не драма о «смене царствований» и не повествование о личной судьбе Бориса, Шуйского, Григория Отрепьева и т. д. Создавая трагедию, Пушкин безусловно рассчитывал на хорошо осведомленного в русской истории читателя и зрителя. Посвящение драмы «драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина» не только свидетельство глубокого авторского уважения к труду историка, но и своеобразный призыв к читателю, обращение к его чувствам и памяти. Такое посвящение как бы подчеркивало, что сюжет «Бориса Годунова» внутренне не замкнут, открыт: это лишь один из эпизодов в цепи исторических событий, назревавших ранее и подготовлявших последующие. Он не может быть понят и оценен без знания этих событий.

О финале трагедии, в том числе и завершающей ремарке, написаны целые исследования¹. Нам сейчас важно установить одно: изменение ремарки существенно меняло *драматургический смысл* финала трагедии. Оно лишало его формальной завершенности, превращало в финал без точки, в финал-вопрос, ответить на который предоставлялось читателям и зрителям произведения.

Только что освобожденный от опалы поэт прекрасно видел всю «криминальность» своего первого драматического произведения, с которым он вернулся

¹ См. хотя бы статью М. П. Алексева «Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» в кн.: М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., «Наука», 1972, с. 208—239.

из ссылки. Широко известно его высказывание в письме к П. А. Вяземскому: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хотя она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» (IX, 214). Но были у Пушкина причины для опасений и не только политического характера. «Страшно в свет выдать,— говорит он,— робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма» (IX, 217).

И в то же время автор «Бориса Годунова» стремится к тому, чтобы о трагедии заговорили, чтобы содержание ее как можно скорее дошло до широкой публики. Как правило, очень редко соглашавшийся на публичное чтение ненапечатанного, на этот раз он изменяет своей привычке. Сразу же по прибытии Пушкина из ссылки в Москву состоялось не менее шести публичных чтений «Бориса Годунова».

Как только являлась хоть какая-то надежда опубликовать трагедию, автор немедленно принимался за наброски предисловий-объяснений к ней (что, кстати сказать, не так уж часто практиковалось им по отношению к другим своим произведениям). Известны порой прямо-таки мучительные раздумья Пушкина над будущей театральной судьбой «Бориса Годунова». «Успех или неудача моей трагедии, — писал он, — будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы» (VI, 431).

В «Борисе Годунове» Пушкин очень чутко уловил самый дух перемен, назревавших в русском театральном искусстве, дух, который буквально «носился в воздухе».

А между тем к 1826 году атмосфера русской общественной жизни, а следовательно, и театра резко изменилась... Вот как она характеризовалась к этому моменту:

«Кажется, что естественный переход от Шаховских, Загоскиных, Федоровых и других к Грибоедову завершится образованием прочного русского реалистического театра. Кажется, что вот-вот еще немного, и появится целая плеяда драматургов, привлеченных из других областей литературы к театру, к созданию на сцене чего-то своего, действительно национального, независимого... Но кончается 1825 год, начинается новая эра;

съеживается испуганный зритель и опять начинает дремать; требовательность исчезает: русский театр не рождается»¹.

И естественно, что судьба «Бориса Годунова» по возвращении Пушкина из Михайловского складывалась поистине драматично. Ни публикация, ни тем более постановка трагедии на сцене не состоялись. Пушкин отчетливо понимает, что причина тому не только нерасположение официальных кругов, и в первую очередь самого Николая, не только боязнь allusions недавним событиям. «Борис Годунов» — ныне поэт твердо уверен в том — надолго опередил и актерскую технику, и (это, пожалуй, главное) развитие русской театральной публики конца 20-х годов XIX века. «Слишком занята судьбою Европы... — говорил о ней Пушкин, — слишком важна, слишком осторожна в изъяснении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского)» (VI, 248). «Нововведения опасны и, кажется, не нужны» (VI, 283), — грустно замечает поэт.

Любопытно проследить, как изменялось отношение Пушкина к театру. До ссылки, до 1820 года, он по праву прослыл в Петербурге одним из самых страстных театралов. Устойчивый интерес к театру сохранился у него и в Одессе. В Михайловском в период работы над «Борисом Годуновым» Пушкин жадно ловит и обсуждает в письмах все доходящие до него столичные театральные новости. По возвращении из ссылки поэт почти не бывает в театре...

П. В. Нащокин, один из самых близких в конце 1820—1830-х годов Пушкину людей, свидетельствует:

«Ни наших университетов, ни театров Пушкин не любил. Не ценил Каратыгина, ниже Мочалова. С Сосницким был хорош... Читая Шекспира, он пленился его драмой «Мера за меру», хотел сперва перевести ее, но оставил свое намерение, не надеясь, что наши актеры, которыми он не был вообще доволен, сумеют разыграть ее»².

¹ И. Н. Игнатов. Театр и зрители. Часть I. Первая половина XIX ст. М., «Задруга», 1916, с. 181.

² «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 годах». Л., «Недра», 1925, с. 43, 47.

И все же мысли о драме продолжали волновать Пушкина. Раздумья о драматической форме, о театре то и дело всплывают в набросках статей, в переписке поэта. И характерно: на рубеже 1830-х годов в его заметках рядом с именем Шекспира все чаще появляется имя Расина, чью поэтику он в годы работы над «Борисом Годуновым» противопоставлял шекспировской.

Широко известна формула Пушкина «судьба человеческая, судьба народная», утверждаемая им как основная цель трагедии. Эту формулу (кстати сказать, 1830 г.) всегда цитируют при анализе «Бориса Годунова». Но гораздо реже обращают внимание на дальнейший ход пушкинской мысли: «Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» (VI, 359). Расин, провозгласивший принцип бедного действием сюжета как основы подлинного высокого искусства («нечто из ничего»), не мог не привлечь сочувственного внимания писателя, настойчиво искавшего в эти годы путей строжайшей экономии выразительных средств в собственных произведениях.

Как верно заметил исследователь творчества Расина В. Р. Гриб, в трагедиях французского трагика «от завязки до катастрофы... один шаг. Расин берет драматический конфликт, когда он уже созрел, действие у него служит, чтобы обнаружить катастрофу, которая внутренне неизбежно вытекает из предпосылок трагедии, и придать этой катастрофе наиболее выразительную форму»¹.

В 1829 году в круг драматических увлечений Пушкина входит еще одно имя — Барри Корнуолла — английского поэта-романтика, друга и последователя Байрона, автора своеобразных драматических миниатюр — коротких «Драматических сцен»². Романтические пьесы Б. Корнуолла посвящены исследованию «сильных страстей». Его герои — яркие индивидуальности,

¹ В. Р. Гриб. Избранные работы. М., Гослитиздат, 1956, с. 330.

² Томик сочинений английских романтиков Мильмана, Боульса, Вильсона (автора драматической поэмы «Чумный город») и Корнуолла, изданный в 1829 г. в Париже на языке подлинника, Пушкин берет с собой в Болдино.

сшибающиеся в непримиримом конфликте, влекущем за собой гибель одного из них. Идя по пути максимально-го сгущения действия, драматург отсекает все второстепенные линии, сводит до минимума количество действующих лиц драмы (как правило, в его «Драматических сценах» всего лишь по два персонажа). Драматургическая ситуация пьес Б. Корнуолла раскрывается прежде всего в монологах, подготавливающих и объясняющих поведение героев в момент решительного столкновения.

Это была как раз та форма воссоздания на сцене глубокого, но внешне бедного действием драматического конфликта, о которой в те годы размышлял Пушкин! Более того, он уже нащупывал эту форму, этот принцип построения драматических сцен в «Борисе Годунове»¹.

Вопрос о влиянии пьес Б. Корнуолла на маленькие трагедии Пушкина неоднократно исследовался пушкинистами. Отсылаю читателей к труду Д. Д. Благого, который, на мой взгляд, высказал наиболее убедительную и обоснованную точку зрения².

Для нас важно установить одно. Высоко ценя Б. Корнуолла (в целом не крупного английского поэта), Пушкин отчетливо видел главную его слабость: персонажи его пьес как бы «вырезаны из времени», это, в сущности, не живые люди, а «персонифицированные страсти». Создатель «Бориса Годунова» уже далеко ушел от такого взгляда на героя трагедии! Но в то же время знакомство с «Драматическими сценами» Б. Корнуолла (а на какое-то время и увлечение ими) безусловно явилось толчком, активизировавшим творческие поиски Пушкина в области драмы.

Новая ориентация, вызревшая в творческом сознании поэта в продолжение всей второй половины 20-х

¹ А. Л. Слонимский в статье «Борис Годунов» и драматургия 20-х годов» (сб. «Борис Годунов А. С. Пушкина». Изд. Акад. театра драмы. Л., 1936) тонко заметил, что трагедия как бы распадается на отдельные эпизоды, отдельные, внутренне завершённые драматические коллизии. В сущности, каждая сцена «Бориса Годунова» может быть воспринята как самостоятельная драматургическая единица, это — отдельное звено, но именно звено единой цепи.

² См.: Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина. 1826—1830. М., «Советский писатель», 1967, с. 577—579.

годов, ведет Пушкина к строжайшей экономии выразительных средств, к строжайшей выверенности всей композиции, всей логики драмы. Его новые «драматические опыты» — это драмы одной предпосылки, одного конфликта. Все, что нарушает строгость действия, отбрасывается беспощадно. Никаких внешних событий! Любой поступок персонажа — *повод и следствие* внутреннего драматизма, заложенного в первоначальной коллизии.

И, практически не принимая современный ему театр, Пушкин все же не мог не учитывать сложившуюся театральную традицию. Именно она, как мне кажется, предопределила многое в его новых драматических опытах. Создавая «Бориса Годунова», Пушкин в известной мере опирался на уже сложившийся в русском театре жанр «Исторического представления» со сценами шествий, сражений, тронных советов и т. п. Трансформируя этот жанр, выдвигая на первый план углубленные психологические сцены-поединки и широко задуманные народные сцены, где выступает не «толпа», а действующие лица, драматург ставил современный ему театр перед почти неодолимыми трудностями. В маленьких трагедиях он избирает путь более простой для воплощения на сцене, но в то же время не менее трудный для исполнителей. Новые драмы задумываются им как пьесы, рассчитанные на одного трагического актера, но актера очень крупного дарования и широкого диапазона, могущего держать зрителя в напряжении в продолжение длинного монолога и в стремительно развивающейся сцене. Именно эти театральные традиции утверждали (несмотря на все различия в творческой манере, в подходе к ролям) крупнейшие трагики того времени В. Каратыгин и — несколько позднее — П. Мочалов.

Как уже говорилось, в «Борисе Годунове» сюжет «открытый». Пушкин создавал драму не о царе Борисе и Григории Отрепьеве и не о боярском заговоре, а о «настоящей беде Московскому Государству». Драматургия новых замыслов Пушкина принципиально иная. Сюжет каждого произведения внутренне «замкнут» — трагическая коллизия, заявленная при поднятии занавеса, к закрытию его завершена (по крайней мере, формально). Перед читателями и зрителями проходит

как бы маленькая сценическая новелла, даже близкая к притче.

Но в то же время, создавая короткую, легко observable, но необыкновенно емкую пьесу, Пушкин рассчитывал и на очень подготовленного и внимательного зрителя. Эта особенность драматических сцен Пушкина отмечалась неоднократно.

«Вспомним, как начинается «Моцарт и Сальери», — писал через семьдесят пять лет после создания маленьких трагедий В. Брюсов, —

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

и т. д.

Основная идея произведения — в первых двух стихах. Это ли не попираание, не нарушение всех требований сцены? «Опытные» драматурги всегда вначале ставят сцены незначительные, частью имея в виду зрителей, опаздывающих в театр, а главное — считаясь с законами внимания, которое напрягается не сразу, а нуждается в известной подготовке. Пушкин же требует от зрителя, чтобы он сразу, с первого слова был весь вниманье. Третий стих дает уже основную характеристику Сальери, и по тому одному стиху зритель должен догадаться о многом: понять, каков человек, дающий такое определение»¹.

Все сказанное подвело нас вплотную к воплощению пушкинских замыслов «Опытов драматических изучений». Полностью воспроизвести историю их создания не представляется возможным. Не сохранилось ни черпунков, ни даже набросков маленьких трагедий. Известно лишь, что отдельные строчки, стихи Пушкин

¹ В. Брюсов. Маленькие драмы Пушкина. — В кн.: В. Брюсов. Избранные произведения в 2-х томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, с. 456. Брюсов писал эти строки и с восхищением, и с известным внутренним недоумением. А между тем эта сжатость, эта насыщенность и драматизм вообще характерны для самого метода, для поэтического мышления зрелого Пушкина. Вспомним отзыв Л. Толстого о прозаическом отрывке «Гости съезжались на дачу...»: «Вот как надо начинать... Это сразу вводит читателя в интерес самого действия. Другой бы стал описывать гостей, комнаты, а Пушкин прямо приступает к делу» («Русские писатели XIX века о Пушкине», Л., Гослитиздат, 1938, с. 380).

несколько раз записывал в конце 20-х годов в альбомы знакомых. Но это были, видимо, отдельные, существовавшие самостоятельно строчки¹. В целом маленькие драмы написаны на одном дыханье Болдинской осенью 1830 года. К ним, по аналогии, можно, пожалуй, отнести слова Пушкина о работе над «Полтавой»: «Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня. «Полтаву» написал я в несколько дней, далее не мог бы ею заниматься и бросил бы все» (VI, 250).

Столь же стремителен и ход работы Пушкина над маленькими трагедиями. Вот календарь, самим им составленный:

20 октября завершена работа над «Метелью», последней из «Повестей Белкина».

23 октября переписан начисто «Скупой рыцарь».

26 октября окончен «Моцарт и Сальери».

1 ноября писалась «История села Горюхина».

(Видимо, потребовалась какая-то передышка, дальше уже трудно было оставаться в разреженном воздухе маленьких трагедий).

4 ноября окончен «Каменный гость».

6 ноября — «Пир во время чумы».

За две с небольшим недели создана драматическая тетралогия необычайной емкости мыслей и чувств! Но не забудем, что четыре года вынашивался ее замысел, и каких четыре года!

1826—1830 годы — ведь это точные хронологические рамки очень сложного и драматичного периода в творчестве поэта, периода, который начинался после возвращения из ссылки радужными (несмотря на весь драматизм времени) надеждами, период, в котором поэта

¹ В марте 1828 г. Пушкин вписал в альбом пианистки Шпановской:

— Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь мелодия...

Однако, как правильно заметил М. П. Алексеев в комментариях к т. VII (1935) Акад. полн. собр. соч., само по себе наличие этих стихов у Пушкина в 1828 г. не свидетельствует еще о том, что произведение это в целом или хотя бы в существенных частях существовало. Пушкин сплошь и рядом переносил из черновиков неосуществленных произведений в новые вещи отдельные стихи.

ждало множество разочарований и горестных утрат, период, который завершился Болдинской осенью 1830 года — поистине феноменальным взлетом поэтического гения, равного которому нет ничего в истории мировой литературы. А маленькие трагедии — завершающий аккорд этой осени.

Совсем незадолго до Болдина Пушкин с затаенной грустью воскликнул:

Ужель мне скоро тридцать лет!

И вот пришло тридцатилетие — пора жизненной и творческой зрелости. 1830 год — один из самых драматичных и в творческой и в житейской биографии Пушкина.

В январе поэт решает навсегда покинуть Россию. Он делает две попытки выехать за пределы империи — во Францию, или Италию, или хотя бы с посольством в Китай. И в обоих случаях получает оскорбительный отказ.

Между тем в Европе и в России надвигались грозные события. 1830 год — год новой революционной вспышки во Франции, год польского восстания, поставившего перед Пушкиным сложные политические и нравственные проблемы, в решении которых он разошелся со многими близкими друзьями. Это год крупных крестьянских волнений в России.

«Какой год! Какие события!.. Народ подавлен и раздражен. 1830-й год — печальный год для нас!» (IX, 377) — писал Пушкин Елизавете Хитрово 9 декабря 1830 года¹.

К 1830 году Пушкин практически остался без читателей. Холодно принимались главы «Евгения Онегина», совсем без успеха осталась «Полтава», которую поэт считал наиболее сильной из своих последних вещей. «Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха, — размышляет Пушкин осенью 1830 года, получив разрешение печатать «Бориса Годунова». — Журналы на меня обозлены. Для публики я уже не имею главной привлекательности: молодости и новизны литературного имени...» (VI, 350).

¹ Примечательно, что в этот же год юноша Лермонтов пишет «Предсказанье» («Настанет год, России черный год...»), а уже сложившийся поэт и видный дипломат Тютчев — стихотворение «Цицерон» с его знаменитыми строками о «минутах роковых».

Но 1830 год — это и год мучительно-трудно срывающейся любви, вновь оживших надежд на счастье.

И вот осенью, на пороге женитьбы, на пороге новой жизни, поэт как бы прощался со многими личными привязанностями, подводил черту и осмыслял пережитое и написанное. Болдинская осень — пора подведения итогов, пора открытий и исследования новых путей в творческой жизни Пушкина. Достаточно напомнить, что этой осенью закончен «Евгений Онегин», написаны «Повести Белкина», такие несхожие стихотворения, как «Заклинание», «В начале жизни школу помню я...» и «Румяный критик мой...».

Осень 1830 года — пора не только вдохновенного интенсивного труда, но и тяжелых раздумий. Она началась для поэта трагическими «Бесами», полной мрачных предчувствий и раздумий «Элегией» («Безумных лет угасшее веселье...») ¹.

Так завязывается тугой драматический узел Болдинской осени... Внутренний драматизм определяет многое в произведениях, созданных в сентябре — ноябре 1830 года. Примечательно, что и чисто лирическим стихотворениям, созданным этой осенью, подчас присуща диалогическая форма, продиктованная столкновением не только двух мнений, двух тем, но и двух лирических характеров. Стихотворения «Герой» и уже упомянутые «Бесы», «Румяный критик мой...» — наиболее яркие, но отнюдь не исключительные тому свидетельства ².

Произведения Болдинской осени созданы кистью гениального художника, но одновременно и пером беспощадного аналитика. «Я понять тебя хочу, // Смысла я в тебе ищу», — говорил поэт, обращаясь к самой жизни в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы». «Что есть истина?» — ставит он эпиграфом к стихотворению «Герой». Стремление понять смысл

¹ Характерна правка, внесенная поэтом в чистовую рукопись стихотворения.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и мечтать...

Пушкин меняет *мечтать* на *страдать*.

² Как раз в этот же год И. В. Киреевский проникательно заметил: «Пушкин рожден для драматического рода, он слишком многосложен, слишком объективен, чтобы быть лириком» (И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в 2-х томах, т. II. М., 1911, с. 13).

жизни, найти и объяснить ее закономерности так характерно для всей общественной жизни последекабристской эпохи, когда Россия, по словам Огарева, была «впугана в раздумье». И не случайно маленькие трагедии, казалось бесконечно далекие от русской действительности уже по самому материалу, положенному в их основу, воспринимались многими чуткими читателями как прямые раздумья поэта о современности.

Широко известны слова Герцена, в которых выражена глубокая созвучность маленьких трагедий атмосфере русской жизни 30-х годов XIX века:

«Эта Россия, — писал он, — начинается с императора и идет от жандарма до жандарма, от чиновника до чиновника, до последнего полицейского в самом отдаленном закоулке империи. Каждая ступень этой лестницы приобретает, как в дантовских *bolgi*¹, новую силу зла, новую ступень разврата и жестокости... Страшные последствия человеческой речи в России по необходимости придают ей особенную силу... Когда Пушкин начинает одно из своих лучших творений этими страшными словами:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет — и выше.

Мне это ясно, как простая гамма... —

не сжимается ли у вас сердце, не угадываете ли вы, сквозь это видимое спокойствие, разбитое существование человека, уже привыкшего к страданию?»²

Герцен выделил здесь один мотив пушкинского творчества после декабря 1825 года. Но мы отметим и другое: именно в эти годы в поэзии Пушкина особое значение приобретает эпитет *гордый*. Его произведения пронизывают не только горестные раздумья о вре-

¹ Ямы ада (*итал.*).

² А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 329—330.

Современники вообще очень чутко улавливали внутреннюю связь творений Пушкина с самыми острыми проблемами русской действительности. Вот что, например, писал П. А. Вяземский, прочитав «Братьев разбойников»: «Я благодарю его (автора поэмы. — Д. У.) и за то, что он не отнимает у нас, бедных заключенных, надежду плавать и с кандалами на ногах». А строки стихотворения «Андрей Шенье», написанного в мае 1825 г., распространялись в списках с пометой «На 14 декабря» (что, как известно, привело к политическому процессу и установлению над Пушкиным секретного полицейского надзора).

мени¹, но и все крепнущее внутреннее сопротивление тем тяжким обстоятельствам, в которых жил и творил поэт. И, пожалуй, с наибольшей силой пересечение этих двух мотивов выявляется в маленьких трагедиях.

«Ужасный век! Ужасные сердца!» — таким возгласом Герцога завершается «Скупой рыцарь». Но не слышен ли в этом возгласе и голос самого автора? Финальная реплика первой из маленьких трагедий, в сущности, определяет основной пафос всей пушкинской тетралогии. И действительно, страшный мир предстает перед нами в драмах Пушкина. В этом мире сталкиваются в смертельной схватке за золото отец и сын, гибнет от руки своего ближайшего друга и соратника по искусству вдохновенный поэт, мертвец увлекает за собой в могилу великого жизнелюбца...

«Ужасный век! Ужасные сердца!»

А ведь совсем недавно устойчивым пушкинским эпитетом к слову век было определение *бурный*. В 1823—1824 годах в его творчестве появляется иное устойчивое сочетание — *железный век*. И, наконец, в 1836 году, подводя итоги своему творческому пути, поэт скажет о своем времени: *жестокий век*.

В устах поэта это не только политический эпитет, характеризующий николаевскую действительность. Определения *железный* и *жестокий* по отношению к последекабристской эпохе куда шире и глубже. Словосочетание *железный век* восходило к романтической традиции в русской поэзии и звучало для современников Пушкина более чем привычно. Используя этот образ, известный уже в античности (поэма Гесиода «Труды и дни»), Дельвиг создает идиллию «Конец золотого века». «Век шествует путем своим железным // В сердцах корысть», — писал Боратынский в стихотворении «Последний поэт».² Вспомним и послание Пушкина Плетневу 1835 года о «Евгении Онегине»:

¹ В посвящении П. А. Плетневу первого издания IV и V глав «Евгения Онегина» Пушкин назвал роман плодом «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Это определение как нельзя более точно подходит ко всему его творчеству 30-х годов.

² Впоследствии и Блок, опираясь прежде всего на пушкинскую традицию, начнет первую главу поэмы «Возмездие» словами:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,
Оставленный роман наш продолжать
И строгий век, расчета век железный¹,
Рассказами пустыми угощать.

Примечательно: мысль о *расчете* как главевствующей доминанте своего времени возникает у Пушкина, когда он пытается осмыслить то, что вносила и в общеевропейскую и в русскую жизнь посленаполеоновская эпоха. Да и само словосочетание *бурный век* (как и впоследствии *железный век*) тоже связывалось в поэзии Пушкина прежде всего с образом Наполеона. Но если Наполеон поэтически осмыслялся как «свершитель роковой безвестного веленья», то для железного века, века расчета характерно уже явное снижение этого титанического и романтического образа:²

Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех — нулями,
А единицами — себя;
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно...

Как характерно это *мы*, эта множественность в строках «Евгения Онегина»! Перед нами уже не Наполеон, а *наполеониды* — типичные герои нового века, да и сам «наполеонизм», теряя романтический флер, становится точным и беспощадным в своей сущности выражением индивидуалистического буржуазного сознания.

Наиболее последовательно и, так сказать, обнаженно «наполеонизм» отвергается писателем в Германне — герое «Пиковой дамы». Трезвый и на первый взгляд точный расчет, столкнувшись с безграничностью желаний, неудержимо влечет Германна к краху. И вот в 1830 году в маленьких трагедиях Пушкин исследует самые разные варианты такого пути.

Тут возникает вопрос. Почему, художественно воплощая столь современное явление, характерное и для русской действительности, Пушкин обращается к «вечным» темам и образам, к западноевропейскому опыту, и притом историческому?

¹ Курсив в стихах Пушкина всюду мой. — Д. У.

² Сравни: Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?

Ответ, видимо, не может быть однозначным. Действительно, в обширной литературе о маленьких трагедиях предлагается множество самых различных толкований этой проблемы. Согласно одной из самых распространенных точек зрения, главным мотивом для такого решения послужила глубокая интимность переживаний, легших в основу каждой из драм Пушкина.

«Боязнь, что в «Скупом рыцаре» читатели могут увидеть намски на семейные взаимоотношения Пушкиных (а скупость отца поэта, Сергея Львовича Пушкина, была общеизвестна), заставила писателя прибегнуть к мистификации и сослаться на несуществующую трагикомедию Ченстона «The covetous Knight» как на источник своей пьесы»¹. Обращение поэта к «чужим краскам», таким образом, рассматривается как своеобразная шифровка, призванная мистифицировать «прошпательного читателя».

Элемент мистификации в ссылке автора на несуществующую английскую трагикомедию, безусловно, был². Более того. В бумагах поэта сохранился список (к тому времени уже законченных) драматических этюдов, где позднее другими чернилами приписано, что и «Моцарт и Сальери» — «перевод с немецкого». Как «перевод с испанского» звучал для современников Пушкина и «Каменный гость».

Да, несомненно, долгие, истощающие ум и мешающие вдохновению финансовые затруднения, унижительная зависимость от отца, особенно пакануне женитьбы, наложили отпечаток на многие строки «Скупого рыцаря». Упреки, которые бросает Сальери в адрес Моцарта, называя его «гулякой праздным», бесцельно рас-

¹ Г. А. Лапкина. А. С. Пушкин. — Сб. «Русские драматурги XVIII—XIX веков», т. II. М. — Л., «Искусство», 1961, с. 157.

² Любопытно отметить, что эта мистификация ввела в заблуждение даже такого тонкого художника, как И. С. Тургенев. В письме к П. Анненкову от 2 февраля 1853 г. он писал: «Несколько строк в монологе Скупого носят слишком резкий отпечаток — от них веет переводом; а именно:

«...Совесьть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесьть»

и т. д. до: «Смуцаются и мертвых высылают».

Чисто английская манера!» (сб. «Русские писатели XIX века о Пушкине», с. 205).

трачивающим «небесный дар», «бессмертный гений», не раз слышал и сам Пушкин, и притом не только от недругов и тайных недоброжелателей, но подчас и от близких ему людей. Сложные взаимоотношения поэта с невестой как раз накануне свадьбы придали особую трепетность многим стихам «Каменного гостя». И, наконец, диалоги и — особенно — песни «Пира во время чумы» прямо перекликаются с глубоко личными стихотворениями поэта, такими, как «Заклинание», «Чем чаще празднует Лицей...».

О «протеизме» Пушкина, о его способности воплощать самый дух, казалось бы, бесконечно далекого народа, бесконечно далекого времени написано не одно исследование¹. И все же в своих «испанских», «итальянских», «немецких» и т. п. произведениях Пушкин неизменно оставался Пушкиным, никогда не «растворялся до конца» в «избранном за образец». В «Подражаниях Корану», «Сценах из Фауста», казалось бы, чисто дантовских терцинах отрывка «В начале жизни школу помню я...» для нас прежде всего интересен своеобразный, пушкинский взгляд на избранный им предмет. То же можно сказать и о маленьких трагедиях.

Однако обращение к опыту западноевропейской истории и западноевропейской литературы и — шире — культуры, к «вечным» в искусстве образам Скупого, Завистника, Дон Жуана было важно для Пушкина и совсем в ином плане.

В исследованиях, посвященных творчеству Пушкина 1830-х годов, уже отмечалась внутренняя связь (несмотря на внешнюю противоположность) маленьких трагедий с «Повестями Белкина». Эти два цикла — прозаический и драматический — были созданы в Болдине один за другим и оба как бы «на одном дыханье». Речь идет, конечно, не о внешних прямых перекличках в отдельных мотивах и ситуациях повестей и драм (например, «Выстрела» и «Гробовщика», с одной стороны, и «Каменного гостя», с другой). Связи существуют и более глубинные. В «Повестях Белкина» видную роль играет осуществление (или крах) максима-

¹ Отсылаю читателя прежде всего к книге: И. Нусинов. История литературного героя. М., «Художественная литература», 1968.

листных устремлений и чаяний героя, крах жизненных иллюзий у одних лиц, утверждение «реальной жизни» вместо «романтических мечтаний» у других. Не имея возможности более подробно останавливаться на этом вопросе, отмечу лишь одно: в «Повестях Белкина» в раскрытии каждой из ситуаций — порой крайне драматических — неизменно присутствует авторская прония, Пушкин как бы отказывает своим героям в поэтизации их чувств и поступков. Он вообще не видит героев, способных на сильные, титанические порывы души, в современной ему действительности с ее мертвящей регламентацией, казалось бы, раз и навсегда заведенными порядками.

Маленькие трагедии, наоборот, явились, помимо всего прочего, и своеобразной поэтической реакцией на мертвящую российскую действительность. Каждый из героев этих маленьких драм — пусть злодей — прежде всего поэт охватившей его страсти.

«Скупой рыцарь (сцены из Ченстоновой трагикомедии: *The covetous Knight*)» — гласит заголовок первой маленькой трагедии. И такое заглавие, особенно ссылка на Ченстона, звучит как своеобразный камертон, дающий настрой всему произведению в целом. Оно вводило читателей-современников Пушкина в привычный круг тем, образов, деталей и т. д. романтической трагикомедии шекспировской школы. А это позволяло автору опустить очень многое, создать исключительно скупыми драматическими средствами очень широкую, пластически осязаемую картину жизни страны, времени и, наконец, эпохи.

В самом деле. Первая из маленьких трагедий содержит всего триста восемьдесят стихов, в ней пять действующих лиц. Но перед нами встает точная и выразительная картина Франции времен позднего средневековья: тут все атрибуты рыцарства — мечи, шлемы, латы, замок барона с вознесенными к небу башнями и мрачными подземельями, блестящий двор герцога с пирующими дамами и кавалерами, одетыми в атлас и бархат, шумный турнир, где герольды славят мастерские удары храбрецов, нежная Клотильда, прекрасная дама рыцарских романов, странствующий рыцарь Ремон, который мог в Испании встретиться чуть ли не с самим Дон-Кихотом и его верным оруженосцем, а рядом — купцы, ростовщики, рынок алжирских рабов

и сундуки фламандских богачей, аптекарь, втихомолку изготавливающий «чудные капли», безболезненно и незаметно отправляющие на тот свет, вдова, бедствующая с тремя детьми, бродяга Тибо, промышленяющий кражами, а то и грабежом на большой дороге, и где-то недалеко от рыцарского замка лежит в жалкой лачуге больной кузнец и вокруг — нищие, разоренные крестьяне, крепостные скупца-барона.

В «Каменном госте» Дон Гуан — человек с художническим чутьем и поэтическим воображением — при первой встрече с Доной Анной заметил «под вдовьим черным покрывалом» лишь «узенькую пятку». «Довольно с вас, — не без оснований говорит ему слуга, — у вас воображенье // В минуту дорисует остальное». Слова Лепорелло — одновременно и косвенное авторское обращение к читателям и зрителям маленьких трагедий. Когда, скажем, в «Скупом рыцаре» Пушкин однословными ремарками обозначает место действия: «Башня» (сцена 1-я), «Подвал» (сцена 2-я), «Дворец» (сцена 3-я), то он дает богатую пищу воображению своих читателей.

Столь же богатую пищу он дает и читательскому уму.

Выше уже говорилось, что ссылка на английскую трагикомедию (пусть несуществующую) вводила читателя в привычный круг традиций романтического искусства. Однако все развитие действия в «Скупом рыцаре», как мы увидим, прямо опровергает эти традиции!

«Мы живем в веке романтизма... — писал в 1833 году А. А. Бестужев-Марлинский, — мы живем в веке историческом»¹. Обостренный интерес романтиков к истории сосредоточивался в основном на воссоздании «местного колорита» (*couleur locale*) в его временном и национальном аспектах. Историзм Пушкина на рубеже 30-х годов носит качественно иной характер. Не случайно именно в 1830 году он обосновывает (причем в заметках об *исторической драме* М. Погодина) принципы реалистической драматургии.

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует паш ум от драматического писателя», — замечает Пуш-

¹ А. А. Бестужев-Марлинский. Соч. в 2-х томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1958, с. 563.

кин в наброске статьи «О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина» (VI, 361). Точный беспощадный анализ мотивов поведения героев, причем в первую очередь поведения общественного (ибо для Пушкина «предполагаемые обстоятельства» диктовались прежде всего обществом и временем, в котором живет герой) — вот что составляет существо его маленьких трагедий.

Посмотрим, каков «план» маленьких трагедий? Герой каждой из них идеализирует свой мир и себя, он проникнут верой в свое героическое предназначение. И эта вера вступает с реальным миром, с реальными отношениями в нем в великий конфликт. Она оказывается тем «трагическим заблуждением», которое ведет героя к неизбежной гибели.

Объективный смысл трагедии, таким образом, заключен в миропорядке, враждебном герою, субъективный — в характере и самосознании героя. Таким образом, в маленьких трагедиях, по сути дела, ставится некий великий опыт: в конечном итоге речь идет о предельных возможностях личности, о цене человека в человеческом обществе.

Напомним, что слово «драма» происходит от древнегреческого глагола δράω, означающего такое состояние человека, когда он решился на какое-то действие и берет на себя всю ответственность за его последствия. Именно такое состояние героев более всего привлекает Пушкина. Исследование этого состояния и определяет исключительную напряженность и внутренний драматизм каждой из маленьких трагедий.

Внутренний драматизм пронизывает всю атмосферу маленьких трагедий. Он уже отчетливо ощущим в самих названиях драм, где впрямую сталкивается несовместимое: скупость и рыцарство, прямотушие и коварство (версия об отравлении Моцарта его другом Сальери была широко распространена уже в 20-е годы XIX века, так что заглавие пушкинской трагедии не оставляло места догадкам), неподвижность, «каменность» и легкость, беззаботность (опера Моцарта «Дон Жуан» также была широко известна в России), пиршество и смерть. Отец бросает вызов сыну, и тот его принимает, друг убивает друга, страшная внутренняя борьба раздирает души героев.

И далее, идя в глубь текста драм, увидим ту же особенность: каждый образ, каждая деталь, каждая реплика ясны и определены, и все они резко контрастны между собой.

Приведем лишь несколько примеров, взятых наудачу:

— Ну, делать нечего; куплю Гнедого.

Недорого и просят за него.

— *Недорого, да денег нет у нас.*

— *А, приятель!*

Проклятый жид, почтенный Соломон...

(«Скупой рыцарь»)

В «Моцарте и Сальери» *слепой старик, не подозревающий*, кто перед ним, играет юношескую вещь Моцарта «*Voi che sapete*» («*О вы, кому известно...*»).

Мой верный друг, мой ветреный любовник.

(«Каменный гость»)

Нежного слабей жестокий...

(«Пир во время чумы»)

Резко контрастны друг другу и развернутые эпизоды, параллельно развивающиеся сцены. Сравним диалог ростовщика и Альбера, где Соломон хитро и настойчиво *подводит* разговор к главной теме, и диалог Скупого и Герцога, где Барон столь же хитро и столь же настойчиво стремится *уйти* от главной темы.

«Можно было бы сопоставить,— замечает С. М. Бонди,— совершенно различные по характеру две сцены «Моцарта и Сальери», в которых действующие лица, так сказать, меняются местами: в первой сцене царит мрачный Сальери, а Моцарт является в духе его характеристики, данной Сальери, веселым, легкомысленным, «праздным гулякой»; между тем во второй сцене Моцарт колоссально вырастает: мы видим гениального художника, автора Реквиема, человека с поразительной чуткостью души, высказывающего серьезные и глубокие мысли об искусстве. Здесь же, наоборот, он грустит, а Сальери старается всячески развеять эту грусть»¹.

¹ С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия. — Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М. — Л., Изд-во АН СССР, 1941, с. 402—403.

И в этой атмосфере, как бы лишенной полутонов, перед ними каждый раз возникает такой клубок противоречий, который должен неминуемо — и немедленно! — разрешиться катастрофой, взрывом.

Однако внутренний драматизм не исчерпывается напряженностью ситуации, в которой оказались действующие лица произведения. Сущность этого драматизма заключается прежде всего в том, что герои маленьких трагедий все время стоят перед необходимостью выбора между двумя возможными нравственными решениями. И принимаемое решение тем более значимо и грозно по своим последствиям, чем большее противодействие вызывает поступок героя или его антагониста.

Выше уже говорилось, что Пушкин в своих драматических этюдах прежде всего исследует состояние человека в момент выбора им пути. Но для Пушкина как драматического автора характерен синтез психологической и действенной характеристики персонажей. Каждый из его героев — воистину *homo efficax* — человек действующий, на это и *homo sapiens* — человек думающий. В нерасторжимом единстве этих двух ипостасей и является подлинное действующее лицо драмы, причем действующее в ситуации всегда исключительной. Ведь обстоятельства, в которые поставлены герои драм Пушкина, уже к моменту поднятия занавеса накалены до предела. По сути дела, все персонажи маленьких трагедий стоят на грани жизни и смерти. Они еще могут задуматься, прежде чем принять решение, но, приняв его, они тем самым отрезают себе все возможности отступления. Остановиться, свернуть с раз избранного пути им уже не дано — они вынуждены идти по нему до конца.

Исследователи драматургии Пушкина даже говорят о том, что маленькие трагедии начинаются прямо с кульминации. И. Альтман в интересной статье «Пушкин и драма» назвал их «финалами больших драм, разыгравшихся ранее»¹.

Но такая точка зрения, на мой взгляд, неправомерна. Широко известно высказывание К. С. Станиславского о том, что «у Пушкина внешняя фабула

¹ И. Альтман. Избранные статьи. М., «Советский писатель», 1957, с. 226.

проста, а внешнего действия почти нет. Все заключается во внутреннем действии»¹. Однако вряд ли справедливо из этих слов, брошенных режиссером, кстати сказать, мимоходом, делать такие далеко идущие выводы: «Внутреннее действие драм Пушкина определяется не событиями, а *отношениями*, уже сложившимися между людьми»².

Конечно, отношения между героями, обусловленные их характерами и теми обстоятельствами, в которые герои поставлены, являются движущей силой конфликта пьесы — таков один из основных, самых общих законов драмы. Однако, чтобы эти *отношения* переросли в *прямое действие*, необходим достаточно сильный импульс, внешний или внутренний толчок. Этот толчок определяется не только (и не столько) уже сложившимися между действующими лицами отношениями, сколько взаимосвязью между характерами героев и обстоятельствами, в которых они действуют. Характеры героев, проявляющиеся прежде всего в поступках, сами творят обстоятельства, но и обстоятельства, изменяясь, воздействуют на характеры героев, побуждая их к новым поступкам, которые, в свою очередь, ведут к возникновению новых, каждый раз все более напряженных ситуаций!

В самом деле, если вчитаться в текст «Скупого рыцаря», то нетрудно заметить, что начало его, хотя и свидетельствует о предельно обострившихся отношениях между Альбером и старым Бароном, еще не предвещает трагической развязки. Приблизительно треть первой сцены — разговор Альбера с Иваном до прихода ростовщика — представляет собой экспозицию, рисующую картину унижительной бедности, в которой живет молодой рыцарь (о его богатом отце еще не сказано ни слова!). И лишь с приходом Соломона начинается хитрый диалог, в котором каждый из собеседников преследует свои цели: Альбер — немедленно достать деньги для будущего турнира, ростовщик — ускорить смерть старого Барона и тем самым с лихвой вернуть все, данное ранее молодому наследнику сокровищ, хранящихся в подвалах замка.

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. I. М., «Искусство», 1954, с. 103.

² А. Г. Гукасова. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., «Просвещение», 1973, с. 70.

А л ь б е р

Ужель отец меня переживет?

(Вот они, первые отблески надвигающейся грозы!)

Ж и д

Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечер, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать,
И двадцать пять, и тридцать проживет он.

А л ь б е р

Ты врешь, еврей; да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
На что мне пригодятся?

Предложение Соломона обратиться к аптекарю, изготовляющему «чудные капли», и явилось толчком для Альбера идти к Герцогу, то есть совершить то действие, которое приведет к гибели Барона. Таким образом, лишь самый конец сцены первой является драматургической завязкой трагедии.

Точно так же и первый монолог Сальери не дает нам никаких оснований подозревать его в намерении отравить Моцарта. Это решение созревает в нем лишь к самому концу сцены первой трагедии, после того, как он услышит игру слепого музыканта и новое творение Моцарта.

А в следующей маленькой трагедии — в «Каменном госте» Пушкин еще далее отодвигает драматическую завязку. Первый разговор Дон Гуана с Доной Анной, а следовательно, и начало драматургического действия, приведшего обоих героев к гибели, происходит в третьей (*предпоследней!*) сцене драмы.

И если при этом учесть, что вторая сцена «Скупого рыцаря» («Подвал»), равно как и вторая сцена «Каменного гостя» («Ужин у Лауры») являются с точки зрения традиционной драматургии необязательными для развития действия, то не впадаем ли мы в противоречие, говоря о лаконизме, динамичности и предельной насыщенности пушкинских маленьких трагедий?

Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим содержание «Скупого рыцаря», пьесы, открывающей цикл,

Итак, «Скупой рыцарь». Сцена первая точно и скупое вместе с тем как-то стремительно вводит нас в обстановку действия.

— Во что бы то ни стало на турнире
Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван.

Башня средневекового замка. Разговор рыцаря и оруженосца. Речь идет о турнире, о шлеме и латах, о победе в схватке и о захромавшем коне. Все внешние атрибуты рыцарства, тот самый романтический *couleur locale*, который был так хорошо знаком читателям хотя бы по популярнейшим в то время романам Вальтера Скотта.

Но вслушаемся в рассказ Альбера о турнире. Как поначалу незаметно, но в то же время беспощадно-резко срывается в этом рассказе романтический флер со всех рыцарских аксессуаров!

Перед нами *бедный рыцарь*. Это не тот бескорыстный герой известного стихотворения 1829 года («Жил на свете рыцарь бедный...»), который посвятил себя служению высокой цели и чье имя наводило страх на сарацинов. Да и времена крестовых походов прошли безвозвратно. Рыцарский турнир — это не испытание перед трудным походом, не выявление сильнейшего, а такое же увеселение (пусть опасное), как и пир при дворе герцога. Шлем и латы уже перестают играть свою основную защитную роль и становятся украшениями прежде всего.

...Его нагрудник цел венецианский¹.
А грудь своя: гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать.

Пробитый шлем невозможно надеть на турнир не потому, что он не защитит в бою, а потому, что *стыдно* перед другими рыцарями и прекрасными дамами.

¹ Характерная деталь! Венеция, как известно, славилась ювелирами и чеканщиками.

И точно так же *стыдно* спать с поверженного врага его шлем (тоже, видимо, дорогой чеканной работы), ибо это будет воспринято не как знак победы, а как грабеж по праву сильного.

«Рационалистический дух века» явственно ощутим в рассказе молодого рыцаря о турнире и своем подвиге. Рассказ этот «деромантизирован» столкновением романтических описаний, являющих лишь внешнюю сторону событий, с «прозой жизни», составляющей их подлинную сущность.

Когда Делорж копьём своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажка; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар, —
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем,
Геройству что виною было? — скупость.

Романтический колорит рассказа необходим здесь лишь для более точного реалистического объяснения поступков героя. Характерно: более о турнире в трагедии никто не скажет ни слова, а весь строй речи Альбера будет намеренно и последовательно спижаться.

Альбер весь погружен в денежные расчеты, хлопоты о займах, долговых расписках и закладах. Все его сетования в начале трагедии — сетования по конкретным поводам: пробитый шлем, захромавший Эмир, отсутствие приличного платья, чтобы явиться на пир.

Выше уже шла речь о необычайной емкости маленьких драм Пушкина. На первых же репликах, открывающих первую трагедию, можно проследить, как эта емкость достигается. Разговор идет о турнире — празднике, но это и разговор о деньгах — суровой прозе, а в разговоре о деньгах и хлопотах, с ними связанных, неизбежно всплывают и ростовщик, и несметные отцовские сокровища. Во внешне локальных репликах, сказанных по конкретному поводу, все время как бы приоткрывается все пространство пьесы. Мелочные,

сиюминутные заботы Альбера, в сущности, крупнее, масштабнее. За ними встает вся жизнь молодого рыцаря, а не только его сегодняшнее положение. Он, по сути дела, загнан в угол.

Как молодой львенок, мечется он по тесной каморке своей башни. Но все же это — башня, с нее далеко видно. Жизнь впервые распахнулась перед ним так широко. Первый турнир. Первая победа («И славили герольды мой удар») Первый пир. Все это резко обострило жизненную активность Альбера. Он может еще посетовать почти элегически на то, что проклятый жид «кряхтит да жметя», но главное в его поведении определяется напористым: «Во что бы то ни стало...»

Во что бы то ни стало! А ведь в этих словах сформулирован жизненный принцип не одного Альбера. Так мыслят, так будут действовать и другие герои трагедии.

Во что бы то ни стало хочет жить по-рыцарски, то есть проводить время на турнирах и пирах Альбер, и для этого ему нужны деньги — на первый случай сто червонцев «жида-ростовщика», а затем и отцовы сундуки, полные золотом.

Во что бы то ни стало стремится добраться до тех же Бароновых сундуков ростовщик — и он уверен, что сын старого рыцаря рано или поздно станет послушным орудием в его руках.

Во что бы то ни стало — хоть ценой бесчестия сына — ограждает от всех свои богатства Барон.

Баронское золото, сокрытое в глубоких подвалах, — вот *вершина*, *ultima ratio*, всех помыслов, всех желаний героев трагедии. Этот максимализм, эта ультимативность их желаний (и поведения) определяют остроту драматических поединков, закономерно влекущих героев к финальной катастрофе.

Тема денег, их роли в духовной жизни человека не раз всплывала в творчестве Пушкина. На рубеже 1824—1825 годов им почти одновременно были высказаны две диаметрально противоположные точки зрения:

...И просят злата да цепей.

(«Цыганы»)

...Без денег и свободы нет.

(«Разговор книгопродавца с поэтом»)

В трагедии 1830 года эти две точки зрения диалектически смыкаются. Вот первый в пьесе поединок из-за денег — диалог Альбера и Соломона.

Приход ростовщика сразу меняет ритм действия. Быстрый, несколько сбивчивый темп сменяется замедленностью и сосредоточенностью. Каждый обмен репликами рыцаря и его заимодавца накаляет обстановку, каждая реплика произносится уже на несколько ином уровне, нежели предыдущая. (Это как подъем в гору!)

Поначалу кажется, что столкновение старого ростовщика с молодым рыцарем — в общем-то традиционное столкновение практицизма с беспечностью. На самом деле все обстоит значительней и глубже.

Конечная цель Альбера — не деньги, а внутренняя свобода. Золото нужно ему лишь для того, чтобы обрести всю полноту жизни (так, как он ее понимает). И недавний триумф на рыцарском турнире дает ему уверенность в разговоре с ростовщиком. А ведь ростовщик тоже прослышан о турнире и о победе Альбера. Теперь пробил и его час! Альбер сокрушил Делоржа, почему бы ему не сокрушить и старого Барона? Но вот начинается диалог — и каждый из его участников попадает в удивительную зависимость один к другому.

Альбер — победитель турнира. Он — рыцарь с головы до ног, а сам прекрасно понимает, что времена рыцарства прошли, и прошли безвозвратно. Он еще может надменно и вместе с тем презрительно-запскиваяюще разговаривать с ростовщиком, еще может угрожать ему пленением или обыском, но уже ни слово рыцаря, ни «свиная кожа», то есть герб и родословное древо, вытисненные на пергаменте, не принесут ему ни богатства, ни жизненных благ. Он мечтает о независимости и свободе, а путь к независимости лежит через кабалу у ростовщика.

Но и богатый еврей, оказывается, не защищен своим богатством! И он не обрел подлинной душевной свободы и независимости. Как униженно (хотя и внутренне жестко) он вынужден разговаривать с этим молодым повесой, как осторожно расставляет свои петли, в которые — кажется — обязательно попадет неопытный мальчишка! Но ловушки ростовщика чуть-чуть не обернулись реальной петлей для него самого...

Как только Соломон впрямую предложил пустить в дело яд, в Альбере просыпается рыцарь. Б. В. Томашевский, толкуя эту сцену, заметил, что Альбер, по сути дела, испугался слов старого еврея, потому что тот разгадал его собственные тайные мысли¹. Мне думается, что такое толкование несколько произвольно. Да, Альбер с нетерпением ждет смерти отца. На следующий день он, не колеблясь ни секунды, примет вызов старого Барона, чтобы не только защитить свое доброе имя, но и мечом добыть наследство. («Благодарю. Вот первый дар отца», — воскликнет сын, поднимая перчатку.) Но *отравить?* Нет, для этого он еще рыцарь.

Проследим реакцию Альбера на предложение ростовщика:

Как! отравить отца! и смел ты сыну!

И далее:

Жид мне смел
Что предложить!

Слова, замыкающие один стих и открывающие другой, звучат в стихотворной речи наиболее значимо, и в то же время они как бы взаимно уравновешены. Альбера в этот момент одинаково потрясло, что ему, *рыцарю*, посмели предложить *бесчестье*, и кто посмел? Презрепный еврей! Именно после этого потрясения Альбер назовет ростовщика Иудой, то есть предателем, и воскликнет:

Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребреники пращура его...

И Альбер отправляется к Герцогу, своему сюзерену, искать рыцарского суда.

Решение Альбера глубоко традиционно, оно не выходит за рамки давно установившегося миропорядка. Ведь принцип личности являлся в средние века привилегией. На охране личного достоинства в рыцарском обществе стояла рыцарская честь. Однако эта честь могла получить реальную силу, только опираясь на ма-

¹ См.: Б. В. Томашевский. Маленькие трагедии Пушкина и Мольер. — В кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., «Советский писатель», 1960, с. 279—281.

терпальное владение. Но вместе с тем в этом поступке молодого рыцаря заключен и некий — более или менее сознательный — вызов миропорядку, осознание Альбером своих личных прав (не только традиционного права наследования), утверждение личных заслуг (победа в турнире, нравственная победа над Жидом). Ведь Альбер борется и со скупцом-отцом, и с ростовщиком, но — одновременно — и с веком, с действительностью!

Итак, две темы определяют драматический узел первой сцены трагедии — тема рыцарской чести и тема золота, толкающего человека на самые низменные поступки, на преступления. И вот на пересечении этих двух тем впервые возникает злобная фигура Скупого рыцаря, который служит золоту,

как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает —
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе.

Но если такая прямолинейная характеристика, данная старому Барону его сыном, жаждущим лишь добраться до отцовских сундуков, верна, то тема драмы уже исчерпана сценой первой.

В сцене второй мы спускаемся в тот самый подвал тайный, о котором с таким вожделением мечтает Альбер¹. И вот перед нами тот, кого только что сравнивали с алжирским рабом, с цепным псом.

В монологе Барона тема золота начинает звучать в полную силу, более того, она абсолютизируется. Нет, перед нами не «пес цепной», что «бегает да лает». Если весь строй речи Альбера в сцене первой последовательно снижался от высокого романтического описания турнира до грубой брани, то Барон, начав свой монолог

¹ Отметим и удивительную точность Пушкина в переходах, цементирующую эти две сцены. Сцена первая заканчивается словами Альбера:

...пускай отца заставят
Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье.

Сцена в *подполье* открывается словами отца, косвенно характеризующими сына: «Как молодой повеса ждет свиданья...»

почти бранью, поднимается до высокой патетики, столь характерной для героя высокой романтической трагедии: перед нами — поэт золота, поэт могущества, которое дает человеку богатство. В «Скупом рыцаре» тема золота звучит отнюдь не иронически (как она зазвучит несколько позднее, скажем, в «Пиковой даме»). Барон не лишен своеобразного величия: ¹

Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смиренно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.

В монологе Барона воссоздано — поразительно объемно — миропонимание переходной эпохи позднего феодализма. Начав с царственно-властного «как некий демон», Барон затем спускается с воздвигнутого воображением холма из золота и начинает рассматривать каждую монету. И вот перед нами уже не условно аллегорические фигуры, как бы сошедшие со средневековых витражей, а живые реальные люди. Резко меняется сам строй речи Барона — теперь это не грозный правитель, высоко вознесенный над мирской суетой, а тривиальный ростовщик, стоящий в самой гуще «человеческих забот, обманов, слез, молений и проклятий». Зорко всматривается он в лица своих должников — все они для него «ленивцы, плуты, бродяги и притворщики». И уже не «некий демон» свистом вызывает «злодейство», а реальный заимодавец толкает на преступление Тибо (совсем как только что Жид подталкивал на убийство Барона его сына!).

¹ Кстати сказать, сцену в подвале Пушкин-драматург строит с явным расчетом на определенный театральный эффект. Вначале перед нами — тайное, темное подземелье, освещенное неверным мерцающим светом свечи в руках Барона. Потом к этому свету прибавляется блеск горсти золота, а затем, когда отпираются сундуки и перед каждым зажигается свет, сцена озаряется сверканием золотых груд (наблюдение С. М. Бонди).

И вновь в сцене «пира» перед нами грозный феодал, вдохновенный поэт всевластия:

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую...¹

Но упоение властью завершается ужасом перед грядущим — и перед нами встает страшный призрак средневековых легенд:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..

Я сознательно столь подробно остановился на этих резких поворотах в монологе Барона. Ибо мне представляется глубоко неверным довольно распространенное в пушкиноведении стремление сводить все содержание монолога лишь к раскрытию душевного состояния скупца, отказывая второй сцене трагедии в действии². В душе Барона, спустившегося в подвал на свиданье к своим сокровищам, идет напряженная внутренняя борьба, и монолог его существенно меняет драматическую ситуацию трагедии. Далеко не всякий раз (а может быть, и впервые) решается Барон «устроить себе тайный пир». И именно на этот раз его духовный пир завершился сокрушительным моральным поражением, по сути дела лишившим Барона уверенности и силы при прямом столкновении с Альбером в следующей сцене.

Мы установили, что Барон — сын своего времени, эпохи позднего феодализма; формы феодального обаяния власти пронизывают все его мысли и чувства. И вместе с тем Скупой выступает в трагедии отнюдь не как защитник рыцарских привилегий. Печать нового века метит его не менее отчетливо, чем Альбера и Жида-ростовщика. На протяжении всего монолога Барон, в сущности, единственный раз вспомнит, что он рыцарь, да и то рыцарь, стоящий на страже своих сундуков:

¹ Примечательно: в этой высшей точке монолога вдруг — вроде бы неожиданно — в белый стих врываются рифмы.

² См.: Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, 1826—1830. М., «Советский писатель», 1967, с. 589.

...кого бояться мне?
При мне мой меч: за золото отвечает
Честной булат.

Весь пафос монолога Скупого противоречит рыцарским понятиям о чести и власти, как их понимал поэт¹. Рыцарский кодекс чести: великодушие, защита сирот и вдов — все это давно отброшено Бароном. Альбер еще пошлет бутылку вина больному кузнецу (впрочем, может быть, и потому, что нуждается в его мастерстве²), ужаснется предложению отравить отца и не возьмет деньги, пахнувшие ядом. Но то, чего ужаснулся со своим наивным простодушием молодой рыцарь, для старого Барона давно установившийся в мире правопорядок (вспомним его размышления над монетой, принесенной «плутом» Тибо!). Вот почему он, лично, быть может, и не убивший ни одного человека, чувствует себя как убийца, однако без тени раскаяния:

Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Вот почему он уже сейчас говорит о сыне как о будущем *грабителе* своих сокровищ («...украва ключи у трупа моего...»³). А по какому праву достанется сыну золото? — спрашивает Барон.

Так возникает в его монологе важнейшая для всех маленьких трагедий тема. Для Скупого рыцаря золото — это право на власть, на могущество, на наслаждение жизнью, и оно, это право, может быть оплачено лишь ценою лишений, ценою крови.

¹ Ср. пушкинские «Заметки о русском дворянстве» (1830): «Чему учится дворянство? Независимости, храбрости, благородству (чести вообще)».

² Любопытно, что в черновом списке пьесы вместо «кузнецу» стояло «мельнику». Исправление, очень характерное для Пушкина, свидетельствующее о его стремлении к максимальной точности даже в незначительных деталях. В самом деле, что общего могло быть у Альбера с мельником? Замена *мельника* на *кузнеца* придает их отношениям уже не только бытовой, но и рыцарский оттенок.

³ В черновой рукописи было: «отнял ключи». Внесенное исправление не только резче оттеняет характер Барона, но подчеркивает его неправоту (ведь Альбер в конце концов не *украдет*, а *отнимет* ключи у мертвеца!).

Давняя вражда отца и сына приобретает таким образом новое содержание, далеко выходящее за пределы борьбы только за сундуки с золотом. Ведь и сын отправляется к Герцогу искать *рыцарского* суда. Обладание богатством для него равносильно сохранению человеческого достоинства и рыцарской чести. Но и отец, переступая через все человеческое, копит золото во имя высшей — духовной — независимости¹.

Но точно так же, как характер Барона отнюдь не покрывается оценкой, данной ему Альбером («пес цепной»), так и характер Альбера, безусловно, шире той оценки, которую он получает в устах Барона («Безумец, расточитель молодой»). Если бы эти характеристики «накладывались» одна на другую, то вместо трагедии возникло мелодраматическое столкновение мота и скупца, к тому же точно объясненное ростовщиком как возрастное.

И вот тут мы подходим ко второй основополагающей проблеме драматических опытов Пушкина. Вопрос о праве на наслаждение жизнью, о духовной независимости, о счастье творчества неизменно связывался у него с вопросом о реальном содержании жизни. Сам поэт не раз переживал катастрофы, сомневался в реальности многих ценностей, вплоть до самых высоких — дружбы и любви.

Слезы, муки,
Измена, клевета, все на главу мою
Обрушилось вдруг... Что я? где я? Стою,
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,
И все передо мной затмилось!.. —

читаем мы в стихотворении «Желанье славы» (1825). Однако для поэта выход из подобного тупика был всегда неизменен — к творчеству и через него к людям. Вот почему для Пушкина уже в утверждении Барона своих безграничных возможностей и одновременно в отказе от их реализации («Я выше всех желаний;

¹ Вспомним слова, обращенные к поэту в стихотворении, написанном Пушкиным в том же 1830 г., внешне прямо перекликающиеся с монологом Скупого рыцаря:

Ты царь. Живи один...

Но какой страшный смысл приобретают они в устах Барона! Там перед нами выступал *творец*, здесь — *разрушитель*.

я спокоен...») — зерно нравственной и физической гибели героя¹.

Власть и могущество Барона иллюзорны, и цена, которую он заплатил за эту иллюзию полноты жизни, оказывается слишком дорогой для него самого. Дело не только в муках совести, которая когда-то «скребла его сердце». Ныне ростовщик уже вроде бы и не испытывает давних мучений. Но прислушаемся:

Нет, *выстрадай* сперва себе богатство,
А там посмотрим, станет ли *несчастный*
То расточать, что кровью приобрел.

А ведь *несчастный* — это не только сын, к которому мысленно обращается старый ростовщик. Несчастен сейчас, в данную — высшую для него — минуту и он сам!

Так разворачивается подлинная трагическая борьба в душе Барона, та борьба, которую древние называли *агоном*, и этот *агон* неизбежно влечет его к *агонии*. Рядом с пиршественными восклицаниями появляется образ могил, которые «смущаются и мертвых высылают», а сам пир Барона свершается в подвале тайпом, так похожем на могильный склеп. В подвал спустился спокойный, сильный, уверенный в себе обладатель несметных богатств, а вышел он измученным страшной душевной мукой, потерявшим всякую реальную почву под ногами.

Вернемся теперь к начальным строкам монолога:

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.

¹ Аркадий Долгорукий, один из героев Достоевского, так воспринимает монолог Барона:

«Скажут, глупо так жить: зачем не иметь отеля, открытого дома, не собирать общества, не иметь влияния, не жениться? Но чем же станет тогда Ротшильд? Он станет как все. Вся прелесть «идеи» исчезнет, вся нравственная сила ее. Я еще в детстве выучил монолог Скупого рыцаря у Пушкина: выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил! Тех же мыслей я и теперь» (Ф. Достоевский. Подросток. — Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1957, с. 100).

Такой ход рассуждений абсолютно неприемлем для Пушкина. Но в то же время примечательно: Достоевский устами своего героя очень чутко уловил дух *нового времени* в монологе Скупого рыцаря и протянул ниточку от барона Филиппа к барону Ротшильду!

Сравнение самого себя с молодым повесой не случайно в устах старого ростовщика. Как и Альбер, который легко угадывается за этими словами, Скупой рыцарь лишь *потребитель*, стремящийся взять от жизни *все*.

Демонизм и поэзия Барона оборачиваются презренной прозой. «Давай червонцы!» — вот пароль и лозунг и отца и сына. Разница лишь в том, *зачем* тому и другому золото, *в чем* каждый из них видит наслаждение. Альбер и Барон — злейшие враги, каждый из них ожидает с нетерпением смерти другого, но идейного конфликта, такого, где сталкивались бы два разных миропонимания, между ними нет и быть не может.

Вот чем оборачивается сцена проходная, не обязательная с точки зрения канонов традиционной драматургии! Мы спустились со Скупым рыцарем в тайный подвал, но, следя за его мыслями, оказались как бы на высоте, с которой ясно видно и прошлое и будущее героев трагедии¹.

Сцена третья переносит нас из тайного подземелья, где даже при чтении как-то физически ощущаешь тяжесть и мрачность сводов во дворце Герцога, где вновь идет разговор о рыцарской чести:

Я верю, верю: благородный рыцарь,
Таков, как вы, отца не обвинит
Без крайности. Таких развратных мало...
Спокойны будьте: вашего отца
Усовещу наедине, без шуму.
Я жду его. Давно мы не видались.
Он был друг деду моему. Я помню,
Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом,
Как будто колоколом.

В словах Герцога — вся романтика рыцарства, но это лишь *внешняя романтика*, лишенная реального содержания, как и обещание Барона:

¹ Так, уже в первой из маленьких трагедий выявляется один из основополагающих принципов драматургии Пушкина 1830-х гг.; развитие образа строится на постепенном раскрытии *неожиданных* сторон характера героя. Соломон не только «жметя да кряхтит», а Барон оказывается вовсе не «псом цепным».

Бог даст войну, так я
Готов, крихтя, влезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить¹.

И все же времена рыцарства прошли, и, как только речь заходит о сыне, старый прямой служака Барон начинает хитрить и вилять совсем так же, как хитрил и вилял в сцене первой в разговоре с Альбером его alter ego, презренный ростовщик Соломон.

Финальная сцена трагедии все время заставляет нашу мысль обращаться вспять, мерить нынешние поступки героев их поведением в предыдущих эпизодах.

«Я царствую» — а сам весь в плену феодальной иерархии и ничего не может ответить на капризное «я требую» этого мальчишки-Герцога.

«Некий демон» — а вынужден опуститься до тривиальной клеветы...

Наконец произнесены слова:

Барон

Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждет он моей,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня...

Герцог

Что?

Барон

Обокрасть²,

Альбер бросается в комнату.

Альбер

Барон, вы лжете.

¹ В словах Барона, помимо всего прочего, есть один оттенок, очевидный для современников Пушкина. Автор недаром сделал Скупого рыцаря обладателем *баронского* титула. Бароны — по происхождению потомки воинов княжеских дружин, получивших поместье (лен) от сюзерена. Они селились в своих поместьях и обязаны были являться ко двору только в случае войны (в отличие от обладателей графского, чисто придворного титула, которые должны были всегда находиться при сюзерене).

² Вспомним переключку в построении диалога:

Жид

А можно б...

Альбер

Что?

Жид

Так думал я, что средство
Такое есть...

Здесь нам еще раз необходимо вернуться к мотивам поведения Альбера. В свое время Б. В. Томашевский так прокомментировал эту сцену: «Итак, первое обвинение осталось без возражений. Реакция паступает только, когда произнесено слово «обокрасть». Ложь барона — в обвинении сына в покушении на кражу, по не на убийство»¹. Замечание Б. В. Томашевского глубоко и верно, но не в том смысле, что Альбер внутренне уже почти был готов согласиться с Соломоном и пустить в дело яд. Ведь убийство — по морали того времени — совсем не обязательно бесчестное отравление. Мы уже говорили, что Альбер, не колеблясь, готов будет поднять на отца меч в рыцарском поединке. Но *обокрасть!* Тут задета его честь, его доброе имя, и — главное — такая клевета не доказуема и не опровергаема иначе, чем «божьим судом» — рыцарским поединком.

Искрепен ли в своих обвинениях Барон? И нет и да. Ведь сколько раз он думал о сыне как о будущем грабителе несметных сокровищ... Давно уже живущий на грани жизни и смерти, на грани реального и фантастического, давно уже находящийся в плену ложного воображения, он как бы верит в ту ложь, которую только что произнес.

Но Барон дважды оскорблен и как рыцарь. Он оскорблен обвинением (перед лицом сюзерена!) в бесчестии и в то же время — самой бесчестной ситуацией подслушивания, в которую он — старый, прямой служака — ввергнут во дворце Герцога. (Ситуация вроде бы возникла непронизвольно, но она так характерна, так привычна для дворцовых нравов!) Поэтому так остра реакция Барона на обвинение сына:

Ты здесь! ты, ты мне смел!..

Ты мог отцу такое слово молвить!..²

Обвинение Барон бросает сыну, но рикошетом оно метит и в Герцога:

Я лгу! и перед нашим государем!..

Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

¹ Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция, с. 281.

² И опять прямая переключка со сценой первой:

Как! отравить отца! и смел ты сыну...

Иван! держи его. И смел ты мне!..

Такие повторные «эмоциональные всплески» вообще очень часты в маленьких трагедиях.

Но вспомним:

Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.

Что ж он испугался мальчишки, не посмел его уничтожить заранее?

Кто же противостоял Альберу? Всесильный слуга и в то же время повелитель золота или дряхлый старик. Печать века *метит его*, золото не возвысило, а уничтожило личность, и в конце концов автор отказывает Барону не только в героичности, но и в праве называться человеком.

Однако поведение Альбера в этой сцене отнюдь не героично! Более того, оно, по сути дела, бесчеловечно. В начале трагедии он стремится во что бы то ни стало попасть на рыцарский турнир, а кончает тем, что идет на поединок со стариком отцом, по сути дела — на прямое и безнаказанное убийство.

Последний раз скрестились в трагедии темы золота и рыцарства, нового и старого могущества, и честной булат оказался бессильным. Но ведь Барон вовсе не истощен многолетними лишениями. Умный, наблюдательный Соломон не без оснований говорил:

Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он.

Золото разъело прежде всего душу Скупого рыцаря. Потрясение, им испытанное, — нравственное, и только нравственное.

Ключи, ключи мои...

Так завершается трагедия о всевластье Золота, ничего не принесшего человеку, возомнившему себя его хозяином. Однако гибель Скупого рыцаря не разрешает основного конфликта трагедии, ибо вслед за концом Барона легко угадывается и конец Альбера, и конец Герцога, бессильного своей феодальной властью что-либо изменить в мире наживы и чистогана.

Ужасный век, ужасные сердца!

Этот возглас Герцога возвращает нас к мысли о «неблагополучии», разладе всего миропорядка, некоем систематическом безумии всего происшедшего, вплоть до развязки.

Финальная реплика возвращает нас и к важнейшей теме трагедии — *теме времени*, которая была заявлена первой ее репликой. Альберу деньги нужны были *немедленно*. Жид готов был *ждать*, пока не умрет старый Барон, для Барона нужна была *вечность*... В устах Герцога эта тема звучит как тема смены поколений и, наконец, обобщение:

Ужасный век!

Так раскрывается круговорот, поступательный ход, *неотвратимость времени* для всех¹. И Барон — лишь первая его жертва.

Ужасные сердца!

Вывод глубоко историчный и социологический в своей сущности: *ужасные сердца* — порождение *ужасного века*.

Пушкин, как видим, очень чутко уловил, какое нравственное содержание несет человечеству переходная эпоха позднего средневековья: смена феодальной формации буржуазной.

В отрывке о Наполеоне «Зачем ты послан был и кто тебя послал...» он показал, к чему в конце концов приводят и всевластье золота, и безудержность желаний отдельной личности возвыситься над другими людьми:

И горд и наг пришел Разврат,
И перед ним сердца застыли,
За власть Отечество забыли,
За злато продал брата брат.

И далее:

Добро и зло, все стало тенью —
Все было предано презрепью,
Как ветру предан дольный прах².

¹ Этот смысл скрыт уже в самой этимологии слова *время* (от древнерусского *веремя* — корень, сходный с глаголом *вертеть*).

² Вот почему мне кажутся необязательными попытки точно определить место и время действия трагедии. На основании изучения труда Баранта «История бургундских герцогов» (труд этот имелся в болдинской библиотеке поэта), Г. А. Гуковский установил даже, что Герцог из трагедии — это Филипп Добрый, третий бургундский герцог (см.: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 315). Однако так ли это было важно для Пушкина? Тема *ужасного века*, заявленная в трагедии, а отсюда обстоятельства и характеры, порожденные ужасным веком, имеют, как мы видим, гораздо более всеобъемлющий, универсальный смысл.

Нерасторжимое целостное единство высокого и низкого, трагического и комического составляет самую суть этой драмы, определяя две ипостаси облика каждого из ее действующих лиц.

Высок и поэтичен, но одновременно мерзок и смешон старый Барон, перебирающий в подвалах груды золота, а сам живущий в «нетопленной конуре».

Горяч, отважен, деятелен Альбер — именно его поступки в конце концов движут сценические действия трагедии. Но приглядимся: он в своей активности, в сущности, бездеятелен, каждый решительный поступок продиктован не только волей молодого рыцаря, его как бы *подталкивают* к действию другие персонажи.

Герцог — беспристрастный судья, воплощение феодальной чести и справедливости — ищет путь к примирению отца с сыном, но путь этот прямо ведет к смертельной схватке.

Трагическое и комическое, высокое и низкое в их сплетении — вот, по Пушкину, отличительный знак *переходной эпохи*. Было бы, однако, упрощением видеть в каждом из героев прошедшей перед нами трагедии только невольника своего времени, своего положения, невольника ложно понятого принципа независимости. Корни их заблуждений — не только в столкновении со временем, с обстоятельствами, но и в душевном складе каждого из персонажей драмы. Они сами вызвали ту бурю, которая погубила старого Барона и несет скорую гибель Альберу и Герцогу. Это внутреннее противоборство в душах героев¹, внутренняя двойственность их положения, двойственность каждой из ситуаций драмы, и определяет в конечном счете тот предельный лаконизм и предельную насыщенность каждой из маленьких трагедий, о которых мы вели речь, приступая к анализу «Скупого рыцаря».

Автор не морализирует в конце драмы, но и не оставляет никаких иллюзий у читателей и зрителей по поводу дальнейшей судьбы героев. Ибо любая победа, одержанная каждым из соперников, неизменно

¹ А не противоположность характеров, о которой Пушкин замечал, что это «вовсе не искусство — но пошлая пружина фр (анцузских) трагедий» (замечания на полях статьи Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова»),

помечена авторской иронией. И эта ирония, не назойливая, но все же явственная, возвращает нас к названию драмы: «Скупой рыцарь (сцены из Чепстоновой трагикомедии: *The covetous Knight*)».

3

«Моцарт и Сальери» — так озаглавил Пушкин вторую из маленьких трагедий. Название это пришло не сразу. Первоначально в набросках плана значилось: «Зависть». Несколько раз в записях для себя Пушкин ограничивался одним именем: «Сальери». Но окончательно утвердилось все-таки название, включающее в себя имена обоих героев трагедии, двух друзей, двух соратников по искусству, один из которых оказался палачом, а другой — жертвой.

В 1826 году в Европе, а затем и в России широко распространился рассказ о том, что известный венский композитор Антонио Сальери на смертном одре будто бы признался в страшном преступлении: отравлении великого Моцарта¹. Пушкина не могла не потрясти эта история. Чутко, иной раз болезненно воспринимая разрывы дружественных связей, он не мог не задуматься о странной судьбе двух сподвижников по искусству, о внутренних мотивах подобного преступления. Позднее, когда создателю трагедии уже в 1830-е годы пришлось услышать и упреки в излишней пристрастности к Сальери, он выдвинул следующее психологическое обоснование подобного преступления:

«В первое представление «Дон Жуана», в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью.

Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в

¹ История до сих пор не установила истинности и ложности этого рассказа. Существуют десятки работ, подтверждающих или отвергающих версию об отравлении. См., например, работы И. Ф. Бэлза «Моцарт и Сальери». М., Музгиз, 1953, а также «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1964, вып. VI, с ним полемизировал Б. С. Штейнпресс. См. «Советская музыка», 1954, № 11; 1963, № 7.

отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освидетельствовать «Дон Жуана», мог отравить его творца» (VI, 377).

Отметим: в своей заметке Пушкин высказывает, скорее, не утверждение, а предположение. Как характерно это осторожное *будто бы*, эти ссылки на «некоторые журналы» и, наконец, завершающее «*мог отравить*».

И мне кажется, правы те исследователи, которые оставляют в стороне этот вопрос. «Уже первые читатели пушкинской драмы, — справедливо пишет М. П. Алексеев, — почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла»¹.

Однако не только большими философскими обобщениями интересна для нас трагедия «Моцарт и Сальери». В названии ее стоят отнюдь не условные имена. Двум реально существовавшим людям Пушкин доверил самые свои сокровенные мысли о сущности творческого труда, о его великих, до конца неразрешимых противоречиях... Причем не в меньшей мере, чем Моцарт, этими пушкинскими думами наделен в пьесе Сальери.

Выбор Моцарта в качестве центрального героя трагедии свидетельствует о безупречном художественном вкусе и о гениальной прозорливости Пушкина.

Слава Моцарта к 30-м годам XIX века как бы несколько «увядает». Но спустя более чем столетие после создания «Моцарта и Сальери» в художественной и научной литературе появится чуть ли не термин *моцартианство* как синоним гениального предвидения, вдохновенного полета мысли, обгоняющей свое время. Думаю, что это произошло не без влияния трагедии Пушкина. И уж конечно, прямо от Пушкина идет другое, не менее распространенное в наши дни понятие — *сальеризм*.

Все это заставляет нас с особой внимательностью прочитать текст трагедии.

Восклицание Герцога об ужасном веке, в котором оказывается нарушенным весь установившийся право-

¹ Примечания к трагедии «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина. — А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1935, с. 544.

порядок, немедленно подхватывается вступительной фразой следующей маленькой трагедии: ¹

Все говорят: нет правды на земле.

Однако произнесший эти слова человек оказывается при ближайшем рассмотрении прямым потомком Скупого рыцаря. Характер этого героя, как и характер Барона, раскрывается прежде всего через монолог.

Уже в построении первой из маленьких трагедий заключена некая художественная дерзость Пушкина, изумлявшая многих читателей и ставившая многих актеров перед почти неодолимыми трудностями. Сцена вторая — важнейшая для понимания смысла драмы — представляет собой один-единственный монолог, и драматическое действие (по самой своей природе противоборство характеров) разыгрывается в душе одного человека. Во второй трагедии цикла Пушкин идет еще дальше по избранному им пути. Если монологу Скупого рыцаря предшествовала острая, напряженная схватка между Альбером и Жидом, и зритель, таким образом, к началу второй сцены был уже весь внимание, то «Моцарт и Сальери» открывается монологом. Причем характер этого монолога несколько иной, чем в «Скупом рыцаре».

Барон, уже давным-давно отрешившийся от мира, спускается в подвал свой тайный. Его монолог — это лирическое излияние без какого бы то ни было внешнего адреса. Мы как бы подслушиваем его самые тайные мысли и откровения. Мысли Сальери тоже тайны, сокровенны. Но он — музыкант, жрец искусства, то есть человек, который в принципе не может обходиться без слушателей. Это обстоятельство накладывает явственный отпечаток и на его монологи, которые он произносит тоже наедине с самим собой. Монологи Сальери — мысли, обращенные к самому себе, но адресованные всему миру!

¹ Взаимосвязь маленьких трагедий все время подчеркивается Пушкиным. Так, в «Моцарте и Сальери» старик играет из «Дон Жуана», а «Каменный гость» открывается эпиграфом из либретто оперы Моцарта. И наконец, через все трагедии проходит тема пира, вершащегося в трагических обстоятельствах, пира как момента высшего наслаждения жизнью на пороге гибели героя (моральной или физической).

В вызове не только собственной судьбе, но и всему миру, более того — основам мироздания:

Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет — и выше, —

должен быть тщательно взвешен каждый аргумент, продумано каждое слово.

И тут надо обратить внимание на одну, очень существенную сторону монолога Сальери в отличие от монолога Скупого рыцаря.

Барон — весь в настоящем, он, как ему кажется, достиг *вершины* своего жизненного пути. О прошлом своем он упоминает очень глухо (из монолога мы узнаем только то, что его некогда терзала совесть). Да что может значить прошлое по сравнению с величиим настоящего?

Все величие, весь героизм Сальери — в его прошлом, ныне он стоит перед разверзшейся пропастью. Именно поэтому ему важно поведать не только самому себе, но людям и, наконец, небесам, которым он бросает вызов, историю своей жизни, своего пути к познанию тайн музыки. Поначалу кажется, что путь этот воистину героичен.

Ребенок, у которого орган старинный вызывает неведомое волнение...

Отрок, отвергший праздные забавы, предавшийся одной музыке...

Юноша, героически преодолевающий первые, самые трудные и скучные шаги в избранном поприще...

О том, что Пушкин не мог не относиться с пониманием к избранной Сальери позиции, свидетельствует его собственное, глубоко выстраданное:

...останься тверд, спокоен и угрюм,

Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум.

И далее:

Ты сам свой высший суд.
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

(«Поэту», 1830)

Но дело здесь, конечно, не в переключках отдельных мотивов стихов и фактов творчества. Пушкин в уста

Сальери вкладывает свое, самое сокровенное, выстраданное: поэзия, искусство — это не просто «райские напевы», это прежде всего *мысль*, облеченная в звуки, создание подлинного произведения искусства требует неустанного напряжения духовных сил, и негa творческой мечты приходит лишь к творцу, наукой искусственному.

И вдруг — первая дисгармоничная нота врывается в монолог Сальери, чем-то напоминающий органную фугу:

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп.

Это уже не тот трезвый, холодный расчет, без которого порой в искусстве не обойтись¹. За грубо натуралистическим сравнением ощущается прямая дисгармония.

А за первой дисгармоничной нотой следует и вторая. Сальери, казалось бы, добивается власти над гармонией, которую он непрерывно поверяет алгеброй, но власть эта иллюзорна (точно так же, как и власть Скупого рыцаря над золотом). Он вовсе не властелин, а слуга музыки, послушный исполнитель чужой воли в искусстве:

Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Вдумаемся: он не сомневался, не мучился, не пытался отстаивать свою точку зрения, он оказался в искусстве лишь примерным «первым учеником» и в этом нашел свое счастье². А ныне он сравнивает себя с «змеей, людьми растоптанною, вживе //Песок и пыль

¹ Однако Пушкин в том же 1830 г. в заметке «О втором томе «Истории русского народа» Полевого» сказал: «Провиденье — не алгебра» (VI, 324). Эти слова — прямой ответ Сальери, что «поверил... алгеброй гармонию».

² В Болдине в том же 1830 г. Пушкин писал с одобрением, что Боратынский «...никогда не тащился по пятам увлекающего свой век гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своею дорогой один и независим» (VI, 370).

Таков пафос первого трагического монолога Сальери. Начавшись на высокой ноте — как крик отчаяния, как вызов небесам, он разворачивается далее стройной системой обвинений. Кто же обвинен? Моцарт, чье имя прозвучит лишь в конце монолога как новый крик отчаяния, крик смертельно раненного зверя? Пожалуй, нет. Монолог, несмотря на всю горячность, заключен в строгие логические рамки, обвинение брошено небесам, обвиняется некая неведомая сила, посланная в мир Моцарта и припесная тем самым ему, Сальери, такие страдания. И обнаруживается парадоксальное: Сальери кажется, что он думает только об искусстве, а все его мысли, все слова — только о самом себе.

Причем где-то в глубине души Сальери если не сознает *пагубность* охватившей его страсти, то, во всяком случае, *боится* ее. Но... он не в силах остановиться, потому что разум его (а музыкант Сальери и в искусстве живет *только* разумом) оказывается бессилем. И тогда разум становится слугой страсти, адвокатом ее. Такой рационализм идет уже не от века Просвещения и даже не от Декарта. Он знамение нового времени, века расчета.

И вот на крик, на *вызов* Сальери является Моцарт, сейчас, согласно логике драматической борьбы, мы станем свидетелями острейшего поединка. Однако прямого столкновения Моцарта и Сальери не происходит и не может произойти. Пушкин сознательно подчеркивает это своеобразие драматургического конфликта (один нападает, но другой не подозревает о нападении). Моцарт и Сальери находятся как бы в *разных измерениях*. На длинные и холодно-рассудочные монологи Сальери Моцарт отвечает музыкой. Ведь это так естественно для него — он же музыкант! И притом музыкант, пришедший к музыканту¹.

И вот здесь нам необходимо еще раз вернуться к названию трагедии «Моцарт и Сальери». Уже в заглавии два действующих лица драмы как бы взаимно уравновешены, они оба выступают в качестве *главных героев*. Перед нами не моподрама, и драматический поединок не может развиваться в душе одного лишь

¹ Выразительная деталь: в отличие от Моцарта Сальери *ни разу* не садится за рояль, *ни разу* ничего не играет.

Сальери¹ — он непременно должен ощущать растущее сопротивление Моцарта.

Сопротивление начинается сразу же при появлении противника, который входит, казалось бы, беззаботный, с шутливым возгласом:

Ага! увидел ты! а мне хотелось
Тебя неожиданной шуткой угостить... —

и вводит с собой в комнату Сальери, в храм музыки, нищего скрипача.

И тут же происходит столкновение, причем столкновение, несмотря на внешнюю легкость, очень серьезное. Речь идет, по сути дела, о главном в музыке — о ее конечном назначении.

В первом монологе Сальери видел свое счастье в том, что он

...в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.

А теперь он отказывается понять радость Моцарта, услышавшего созвучие своим созданьям в сердце уличного музыканта². Три раза, как приговор, звучит его безапелляционное: «Мне не смешно...» Игра уличного скрипача возводится Сальери в принцип, в потрясение основ искусства! И он не замечает, что сам оказывается *смешон* в своей грозно выпренной инвективе.

Причем для проявления сущности конфликта совершенно неважно, как — хорошо или дурно — играл старик, что забавного нашел Моцарт в его игре. Вспомним, в чем сам Пушкин, подводя итоги творческого пути, видел главный смысл своего творчества:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.

¹ Это по-актерски тонко заметил В. Рецептор, исполняющий сразу две роли — Моцарта и Сальери — в своем спектакле-концерте «Диалоги» (см. его статью «Я шел к тебе...». — «Вопросы литературы», 1970, № 2).

² Сравним:

Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой,
Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.
Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...

(«Гнедичу», 1830).

Музыка Моцарта, несомненно, пробуждает *чувства добрые* в нищем скрипаче. Сальери же (музыкант!) прогоняет слепца (музыканта!) грубым окриком: «Пошел, старик!»

Естествен первый импульс Моцарта после этого грубого окрика: немедленно уйти самому. И он сразу же (пусть бессознательно) проводит грань между собой и Сальери, давая старику деньги:

Постой же: вот тебе,
Пей за мое здоровье.

(Какой точный штрих: за *мое*, а не за *наше*! — Д. У.)

Но Моцарт не только легко ранимый человек, он и гениальный музыкант, он не только не может не остановиться, услышав музыку, он сам не может жить без слушателей. Он весь переполнен музыкой, и ему необходимо выплеснуть, отдать то, что он сотворил, другим. И он, подавляя в себе желание уйти, остается:

Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня я их набросал. Хотелось
Твое мне слышать мненье...

Уже эта микроисповедь музыканта опровергает суждения Сальери о «гуляке праздном». Да, Моцарту интересен скрипач слепой, которого он подберет у трактира (еще один очень точный штрих: на *торжище*, в самой *гуце жизни!*), да, он и сам может провести время в этом трактире с красоткой или с бутылкой, но ему открыто главное для художника, для творца — «и творческая ночь, и вдохновенье», и в голову ему приходят не просто звуки, а *мысли*. А ведь Сальери знает, что это такое.

Вспомним:

Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали¹.

¹ Сравни и собственно пушкинское:

...ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум.
(«Евгений Онегин», гл. I, LIX)

Вот тут между ними и разверзается пропасть! Сальери достаточно своего суда, достаточно анализа, он творил для себя, для музыки, но какая же это музыка без слушателей? Моцарт несет созданное им людям. Ему так важно услышать их мнение. Однако далее происходит нечто странное (кстати говоря, не раз смущавшее специалистов-музыкантов). Собираясь проиграть сотоварищу по искусству свою новую вещь, Моцарт вдруг начинает разъяснять ему программу этого произведения:

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, иль с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же...

Что он, не доверяет музыкальному чутью Сальери? Навряд ли. Но ничего еще не зная о его душевных муках и сомнениях, Моцарт, человек с чуткой, хоть и абсолютно незащищенной душой, инстинктивно, стыдясь этого внутренне, вдруг начинает не доверять Сальери — человеку, своему лучшему другу.

Вслушаемся и мы в программу музыкального произведения: ведь сейчас композитор проигрывает свою собственную судьбу. Так впервые в этой маленькой трагедии соединилась судьба Моцарта и Сальери — соединилась катастрофически.

И тут возникают, к крайней мере, два вопроса. Почему Моцарт несет свою «безделицу» именно Сальери и зачем, отправляясь проигрывать свою трагическую судьбу, он прихватывает с собой еще и слепого скрипача?

Ответ на эти вопросы не может быть прям и однозначен. В музыке (а Моцарт живет именно в музыке) далеко не все поддается расшифровке и толкованию. Но все-таки...

Как мы узнаем из следующей сцены, Моцарт не виделся с Сальери две недели. За это время он сочиняет Requiem. Проигранная вещь — или кусок Requiem'a, или (вернее) что-то сопутствующее ему. Моцарт слишком открыт и слишком музыкант, чтобы обойтись без слушателей. Сальери его близкий друг и замечательный музыкант (Ты... «Тарара» сочинил

//Вещь славную. Там есть один мотив...// Я все твержу его, когда я счастлив...).

Когда он счастлив! А сейчас он предчувствует надвигающуюся трагедию... Ему так нужны и поддержка друга, и средство забыться от черных дум, от черного человека, который не дает ему покоя ни днем, ни ночью... Именно поэтому, как мне кажется, он и прихватывает с собой слепого музыканта. В этом поступке — какая-то трогательная ребячья наивность, легкая ранимость и незащищенность души композитора!

Первая часть замысла Моцарта не удалась. А вторая?

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

Чем поражен Сальери? Тем, что «гуляка» остановился у трактира? Нет! Тем, что для Моцарта равно интересны и пародия «Фигляра презренного», и его гениальная «безделица».

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!

Какой неожиданный поворот драматического конфликта! Сальери только что оскорблен уличным скрипачом, который, по его мнению, убивает музыку. А тут он отбрасывает все. Более того, находит по-пушкински точные и емкие слова для оценки творения Моцарта¹. Такова диалектическая сложность и противоречивость этого образа. Сальери способен тонко чувствовать музыку, он проникает в самую суть законов гармонии, он беспощаден к малейшей фальшивой ноте в собственных творениях, но... Он несамостоятелен, ему нужен толчок извне: Глюк, Гайдн, Пиччини, Моцарт, наконец.

¹ И. Лапшин в работе «Пушкин и русские композиторы» (Пг., «Орфей», 1922, с. 64) дает следующий точный музыкаловедческий комментарий слов Сальери:

«В этом восклицании Сальери Пушкин удивительно метко оттеняет два основных момента творчества — силу и самобытность экспрессии (глубина и смелость) и совершенство формы (стройность). Равновесие между этими двумя моментами — стихийностью, произвольностью чувства, охватывающего художника в минуту вдохновения, и сознательностью, умышленностью мастерства... составляет всю тайну творчества».

Он сам чувствует свою внутреннюю зависимость от музыки этого «гуляки праздного», гениальность которого очевидна, а вот в чем суть ее — этого Сальери постигнуть не может.

И все же:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Вслушаемся: ведь Сальери ставит себя над Моцартом, он судит его с высоты искусства, чуть ли не с высоты небес, которым только что бросал вызов. Ведь самое важное для Сальери в занятиях музыкой — *слава*, и даже не слава, а чувство *избранности*. Именно поэтому он так высретен и напыщен. А Моцарт? Он сразу спускает беседу с небес на землю и отвечает Сальери с обезоруживающей непосредственностью:

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Он уже забыл о всех сомнениях, он счастлив, что нашел в сердце друга созвучие своим созвучиям. У Сальери же созвучия Моцарта породили мысль о яде. Решение созрело мгновенно. И сейчас Сальери, освободившись от своих мук (больше о зависти в трагедии не будет сказано ни слова¹), как бы подлаживается под Моцарта, под стиль его жизни:

С а л ь е р и

Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.

М о ц а р т

Пожалуй;
Я рад. Но дай схожу домой сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дождалась.

(Уходит.)

С а л ь е р и

Жду тебя; смотри ж.

¹ «Зависть — сестра соревнования, следовательно, из хорошего рода», — писал Пушкин (VII, 348). Но зависть Сальери далека от соревнования.

Очень важный обмен репликами! Последние слова Сальери обличают в пем заговорщика, обеспокоенного лишь тем, чтобы жертва от него не ускользнула. Но почему же жертвой оказывается именно Моцарт? Ведь в начале трагедии Сальери бросал вызов небесам, в его глазах — Моцарт лишь порождением всеобщего неблагополучия. Однако прошедшая перед нашими глазами сцена выявила непроходимую пропасть не только между двумя музыкантами, но и между двумя *личностями*. Они диаметрально противоположны во всем.

У Моцарта: жена, сын, обед, красотка, торжище жизни, слепой скрипач, но за всем этим — бессонные ночи, мысли, которые рождают созвучия дивные. Даже его иллюзии заложены в природе его личности, в вере в мир, в себя, то есть в благородных чертах природы человека.

У Сальери: гордое одиночество и презрение ко всем, кто не относится к кругу избранных, полный отказ от жизни («хоть мало жизнь люблю»), и даже любовь женщины обернулась для него лишь последним даром Изоры — перстнем с ядом. Этот-то яд становится для Сальери *ultima ratio* — последним и высшим доводом в споре об искусстве!

Можно сказать, Сальери никогда не проникнуть в тайну творчества Моцарта, и именно этого не может простить Сальери Моцарту! Отсюда мне кажется весьма спорным распространенное мнение, что Сальери любит и понимает Моцарта-композитора, но «не понимает, не принимает, не в силах понять Моцарта-человека». Игра Моцарта наполняет душу Сальери восторгом, но понять существо его музыки, равно как и его жизнелюбие, его великий, упорный труд Сальери беспилеп.

*Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Поднимет ли он тем искусство? Нет; —*

утверждает Сальери, и утверждает безапелляционно.

Как верно заметил Д. Гранин в своей (в целом спорной) статье «Священный дар», в сущности, в трагедии Пушкина речь идет не только о зависти и о противопоставлении гения посредственности:

«Напрасно его (Сальери. — Д. У.) превратили в некий символ посредственности... Если Сальери посред-

ственность, то в чем же тогда его трагедия? Тогда все становится уголовной историей одного убийства. Грубый контраст, система да — нет, черное — белое никогда не создадут в искусстве характеров, тем более трагических.

Сальери — злодей, убийца, но Сальери и жертва своей любви к искусству. Зависть сплетена в его душе с любовью страстной, иступленной. Безжизненная логика иссушила его, но он страдает в этой пустыне».

Да, Сальери страдает... Ведь ранее круг его друзей был кругом равных, кругом соратников, у которых можно было учиться, с которыми можно было соревноваться. Пиччини, Глюк, Гайдн — учителя, указывающие надежную дорогу для совершенствования, трудись — и ты будешь так же велик, как они. А за Моцартом следовать невозможно, ибо он не учитель, а бог в искусстве, ибо он неповторим. Но если Моцарт неповторим, если его путь в искусстве необычен, то есть — по логике Сальери — неправилен, то — зачем он?

Обратимся еще раз к статье Д. Гранина:

«Зов волшебной флейты музыканта вызывает у людей смутное и тягостное ощущение собственной бескрылости. Бескрылое желание — непосильное, мучительное — ведет лишь к страданию. Высоты, куда призывает их моцартовский гений, заставляют острее чувствовать себя «чадом праха». Человек из земли вышел и в землю уйдет, для чего же искать смысл и какой может быть смысл. Да еще если бога нет. Искусство дано для наслаждения. Помочь человеку забыться, утешить, сострадать. Зачем Моцарт возмущает души, травмирует, он искушает напрасно, его музыка лишь бесплодно терзает, оставляя человека среди мерзостей жизни, измученного ненужными, бесполезными желаниями...

Виновен? Да»¹.

И вот Сальери, только что говоривший о глубине смелости и стройности нового творения Моцарта, отвергает все его творчество. Противоречит ли он сам себе? Нисколько.

Суждения Сальери прямо перекликаются с суждениями толпы из пушкинского стихотворения «Поэт и толпа» (1828):

¹ «Новый мир», 1971, № 11, с. 185.

Зачем так звучно он поет?
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?
О чем бренчит? чему нас учит?
Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?
Как ветер, песнь его свободна,
Зато как вестер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?

Так, жрец холодного искусства, мящий себя избранныком, оказывается в художественном сознании Пушкина прямо сближенным с чернью тупой. И в конце пьесы ему устами Моцарта выносится окончательный приговор:

Нас мало *избранных*, счастливцев праздных,
Пренебрегающих *презренной пользой*,
Единого прекрасного жрецов...

Но, вновь столкнув честь, благородство и вдохновение с прозой и голым расчетом, Пушкин, как мы видим, не повторяет драматургическую схему первой трагедии и не просто смещает конфликт из сферы социальной в сферу искусства. Если в «Скупом рыцаре» вступали в открытую схватку два врага, стоящие, по сути дела, на одной жизненной платформе, то Сальери, несмотря ни на что, любит Моцарта и сам мучается от этой любви:

Ах, Моцарт, Моцарт!
Когда же мне не до тебя?

Неожиданная для жреца холодного искусства ласковая укоризна и затаенная нежность звучат в словах Сальери. Но странна и непонятна прежде всего самому ему эта любовь к «гуляке праздному». Бегущий от всего земного, Сальери не может принять, но и не может не любоваться солнечным жизнелюбием и наивной доверчивостью Моцарта. Этому жизнелюбию и наивности он и выносит свой приговор.

Великого жизнелюбца казнит человек, который все не дорожит жизнью, для которого все: любимое занятие, дружба, любовь — оборачивается ядом. Как странно, но психологически точно это диалектическое единство: у Сальери в жизни есть лишь две цели — насладиться музыкой (притом чужой, свое творчество

не приносит и никогда не принесет ему удовлетворения) и найти врага. Ныне эти две цели слились воедино.

Четыре ступени, четыре доказательства кладет Сальери в основание своего решения:

О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений...

...озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?

Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?

Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

И все сводится к одному:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки...
Не я один с моей глухой славой...

Несмотря на оттенок самоуничижения («глухая слава»), Сальери вновь претендует на избранность даже среди жрецов искусства, но какая это страшная избранность: музыкант уничтожает музыканта во имя музыки! В сцене первой он прогнал прочь слепого скрипача, бесхитростно исполнявшего мелодию Моцарта, в сцене второй — уничтожает творца мелодии. И несмотря на все высокие доводы и аргументы, позиция Сальери в конечном счете сводится к трезвому расчету, она удивительным образом смыкается с позицией Альбера по отношению к Скупому рыцарю.

Альбер унижен бедностью и видит злейшего врага в отце, обладателе несметных сокровищ.

Сальери унижен искусством, его враг — обладатель несметных душевных богатств.

Однако, обнажив самые тайные, сокровенные пружины помыслов Сальери (тех, в которых тот даже сам себе боится признаваться), Пушкин все же не отказывает ему в личной трагедии. Ибо трагедией герой, раздираемый такими страшными противоречиями: любовью-ненавистью к творцу звуков чудных, достиже-

нием и — одновременно — отрицанием той гармонии¹, которую несут эти звуки миру.

Конфликт, в который ввергнут Сальери, развивается прежде всего в его душе, он идет *изнутри*. Несмотря на всю кажущуюся безапелляционность суждений, Сальери все время сомневается. Если монолог Скупого рыцаря построен как неизменное и твердое утверждение, то монолог Сальери — это поток вопросов, на которые он *вынужден* непрерывно искать ответы. И, когда борьба достигает апогея, герой оказывается морально раздавленным под бременем неразрешимых противоречий.

И возникает парадоксальная ситуация: холодный жрец, поставивший себя над всеми (в том числе и над другими служителями музыки), озабочен... продолжением моцартовских традиций в искусстве («наследника нам не оставит он»)! Но что же может припести ему, Сальери, наследник и продолжатель стихийной силы Моцарта? Еще горшие мучения. И все же: именно потому, что Моцарт не оставит наследника, его надобно убить!

Путь Сальери в искусстве героичен. Но это, если угодно, героизм, вывернутый наизнанку.

Сцена вторая подтверждает этот тезис². Освободившись от мучивших его сомнений, Сальери мелькает прямо на глазах. Ныне он *подлаживается* под стиль Моцарта-гуляки, вовсе не замечая, что перед ним — не «гуляка праздный»: «Обед хороший, славное вино...» Но ведь это, по его же утверждениям, недостойно жреца искусства! (Вспомним: «Ты, Моцарт, недостойн сам себя».)

Однако Сальери теперь уже вовсе не жрец искусства, все его поведение в этой сцене — поведение три-

¹ Заметим, кстати, что словам *гений* и *гармония* Пушкин неизменно придает расширительное значение. В его понимании способность к постижению гармонии, гениальность — это приобщение к высоким целям, интересам, идеалам, вносящим новые начала в духовную жизнь общества, человека.

² Вообще вся сцена вторая с точки зрения канонов традиционной драматургии не является обязательной: в ней герои как бы проигрывают еще раз отношения, уже сложившиеся в сцене первой. Но в этом нарушении — художническая дерзость гения, смело идущего против любых канонов. Можно сказать (несколько условно), что сцена первая — сцена вопросов, сцена вторая — ответы на них.

виального заговорщика и убийцы, страшась лишь одного: как бы намеченная жертва не разгадала раньше времени его замысел. О музыке он больше (до исполнения приговора над Моцартом) не скажет ни слова! Даже на сообщение Моцарта о том, что тот сочиняет Requiem, Сальери лишь восклицает:

А!

Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?

Это реакция не музыканта. Музыкант-Сальери в сцене первой сказал:

Ах, Моцарт, Моцарт!
Когда же мне не до тебя? Садись;
Я слушаю.

А тут испуг заговорщика: «Давно ли?» То есть: почему сочиняешь? Догадался или случайное совпадение? Точно такой же вопрос задал Сальери Моцарту при его появлении в сцене первой:

Ты здесь! — Давно ль?

Опять то же самое: «Слушал меня или только что вошел?» Как видим, подозрительным оказывается Сальери, а отнюдь не Моцарт.

Моцарт же, гениально предчувствуя свой конец, не может, не в силах понять, откуда ждет его удар. Он сидит за обедом с одним из самых близких себе людей, с тем, кому не раз привосил на суд свои сочинения, и вместе с тем не может не ощущать откуда-то идущей опасности. И ему совестно признаться в этом, совестно не только перед другом, но и перед самим собой.

Моцарт

Но между тем я...

Сальери

Что?

Моцарт

Мне совестно признаться в этом...

Сальери

В чем же?

(Вслушайтесь: это звучит как допрос, совсем как дважды звучал аналогичный обмен репликами в «Скупом рыцаре».)

Моцарт

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Слово вырвалось! А Сальери? Он все пытается
обратить в шутку. Причем в этот, решающий для него
момент жизни он ведет разговор только в бытовом
плане. Даже обвинение своего друга Бомарше в убий-
стве Сальери отводит чисто по-бытовому:

...он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Моцарт вроде бы подхватывает мысль Сальери,
но тут же переводит ее в иной, высокий этический
план:

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Отнюдь не о музыке уже идет речь! Музыка и во-
обще искусство для Моцарта — сейчас лишь аргумент
в раздумьях о великом предназначении человека.

Гениальность и злодеяние! Нарушение этических
норм, простой человеческой морали пусть во имя самой
возвышенной идеи, самой великой цели — оправдано
это или нет? Для Пушкина и его современников здесь
заключен огромный опыт великих потрясений конца
XVIII — начала XIX века и предвидение новых неиз-
бежных бурь и потрясений в истории человечества.

Однако как легко, как естественно звучат в устах
гениального художника самые важные, самые значи-
тельные мысли. Патетика Сальери напыщена и за-
частую попросту неуместна (как в случае с нищим
музыкантом). Моцарт не изрекает, он *думает вслух*
и приглашает собеседника к совместным раздумьям.
(«Не правда ль?»¹)

¹ «Следовать за мыслями великого человека есть наука са-
мая занимательная», — говорил Пушкин. Моцартовское: «Не
правда ль?» — обращено не только к Сальери и не столько к
нему. (Сальери так и не ответил на этот вопрос.) Пушкин его
устаами как бы впрямую вопрошает читателей и зрителей тра-
гедии.

Сальери уже не может думать, он должен *действовать*.

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну, пей же.

Таков высший акт, венчающий весь жизненный путь Сальери. Моцарт своими произведениями, своими поступками, своими мыслями, наконец, невольно, но непрерывно *подталкивал* его к роковому рубежу.

А Моцарт? Высокая мысль (пусть даже высказанная без нажима, вроде бы мимоходом), точно так же как и исполнение музыкального произведения, сразу же примиряет его с миром. Он выпивает «чашу дружбы» просветленный, он продолжает ту же мысль о гармонии, о творчестве, где нет и не может быть места владычеству:

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

Но все же он пьет один! ¹ И, выпив, бросает салфетку, совсем как перчатку при вызове на поединок: «Довольно, сыт я».

И в этом поединке у него единственное оружие — музыка:

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.

(Играет.)

Услышав Requiem, Сальери плачет, а ведь раньше он лишь холодно слушал и анализировал (пусть часто глубоко) свои и чужие творения, холодно, расчетливо решал и свою и чужую судьбу. Так впервые в эту страшную минуту в нем пробуждается истинный музыкант! И так подтвердилось в трагедии старинное правило: если ты отвергаешь хорошее чужое, то тем самым ты отвергаешь хорошее свое.

Слезы Сальери — не менее значимый аргумент в великом споре, чем глубокие мысли Моцарта, ибо есть такие уголки в человеческом сердце, куда может про-

¹ «Пей за мое здоровье», — сказал Моцарт уличному музыканту. Сейчас он так же, если не более одинок.

Но, оставив эту грандиозную проблему вроде бы без ответа, Пушкин подсказывает читателю, в каком направлении ее решать. Сальери, так безапелляционно заявивший: *неправда!* — все же вынужден искать подтверждение своей позиции и ищет ее в «сказке», сочиненной «тупой бессмысленной толпой». Он, претендующий на избранность и во имя этой избранности совершающий свой страшный акт, оказался сам же в своих собственных думах уравнен с «черниною тупой».

И вновь, как и в «Скупом рыцаре», трагедийный финал не снимает основной трагической коллизии, ввергая читателей и зрителей в раздумье о смысле жизни, о подлинной и мнимой гармонии, о подлости и благородстве, о дружбе, о зависти, о творчестве...

4

Раскроем следующую из маленьких трагедий — «Каменный гость». Перед нами вновь «гуляка праздный» и вдохновенный поэт. Но это уже не гениальный Моцарт, что знает радость упорного и глубокого труда, а лишь «импровизатор любовной песни» — Дон Гуан, тот Дон Гуан, которого чуть ли не вся Испания знает как «бессовестного развратника и безбожника».

Однако ва этим «лишь» вставало для Пушкина очень многое. Если в первых двух болдинских драмах его интересовали проблемы личной свободы и независимости, честолюбия и богатства, искусства и творческой дружбы, то тема «Каменного гостя» — тема любви к женщине, границ и возможностей земных наслаждений не менее остро волновала поэта. И в каждом из конфликтов маленьких трагедий неизменно возникает вопрос: где та грань, та *мера*, через которую не дано перешагнуть человеку, если он хочет остаться человеком. Как мы уже говорили, каждому из своих героев Пушкин передал частицу своего «я», каждый в той или иной мере выражал думы и чаяния своего создателя. «Каменный гость» в этом отношении не составляет исключения.

«Счастье так мало создано для меня, что я не признал его, когда оно было передо мною. Не говорите же мне больше о нем, ради Христа. — В угрызениях сове-

сти, если бы я мог испытывать их, — в угрызениях совести было бы какое-то наслаждение...

А вы между тем по-прежнему прекрасны... Но вы увянете; эта красота когда-нибудь покатится вниз, как лавина. Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей» (IX, 308), — писал Пушкин Каролине Собаньской в 1830 году.

Не правда ли, в этих полушутливых-полусерьезных строках прямо слышится голос и Дон Гуана («На совести усталой много зла...»), и угрюмого Дон Карлоса («Ты молода... и будешь молода // Еще лет пять или шесть...»)?

И когда Дон Гуан приступит к решающему объяснению с Довой Анной, не всплывет ли как реминисценция признание самого поэта, что он в описаниях любовных объяснений непременно вспомнит

...речи неги страстной,
Слова тоскующей любви,
Которые в минувши дни
У ног любовницы прекрасной
Мне приходили на язык.

(«Евгений Онегин», гл. III, XIV)

Однако, как верно заметила А. А. Ахматова, «сходство этих цитат говорит не столько об автобиографичности «Каменного гостя», сколько о лирическом начале этой трагедии»¹.

Перед нами, конечно же, не автобиографическая драма, а новый поворот, новое смещение драматургического конфликта, исследующего трагическую судьбу героя, вступившего в противоборство со своим временем. И мы можем проследить закономерности изменения самой основы, драматургической сути этого конфликта.

В «Скупом рыцаре», как мы установили, между Бароном и Альбером нет идейного спора, их поединок пад сундуками с золотом так обычен в мире денег, где

...юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока.

¹ А. А. А х м а т о в а. «Каменный гость» Пушкина. — «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 192.

Спор Сальери с Моцартом мучителен и упорен. Моцарт так и не ответил ни на одно из обвинений, он просто своим поведением, своим творчеством опровергает все хитроумные доводы Сальери, который в конечном счете ведет спор с самим собой.

Дон Гуан же бросает *прямой вызов* миру ханжества и лицемерия.

Впрочем, как духовно жалок и мертв этот мир! На смену титанической фигуре Скупого рыцаря, мятущегося, но все же могучего духом Сальери¹ приходит безликий, отгородившийся от всего живого монах. Это он первый в трагедии говорит о «развратном, бесвестном, безбожном Дон Гуане».

Слова смиренного монаха подхватывает «угрюмый и бешеный» Дон Карлос: «Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец». И далее следует «самый веский» в его устах «аргумент»: «А ты, ты дура!»

И наконец, на сцену выступает фигура самого Каменного гостя:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носа дотянуть.

В этом мире не завоевывают и не добывают в тяжких трудах и лишениях, а *покупают* право на избранность, на могущество, на любовь и красоту:

...Мать моя
Велела дать мне руку Дон Альвару,
Мы были бедны, Дон Альвар богат.

И в ответ на эти слова, прямо перекликающиеся с утверждениями Скупого рыцаря о могуществе золота, Дон Гуан бросает ироническое:

Счастливец! он *сокровища пустые*
Принес к ногам богини, вот за что
Вкусил он райское блаженство!

Но кто же сам Дон Гуан, человек, бросающий вызов этому миру?

¹ «Разве на злодеях нет печати силы, воли, крепости, которые отличают их от обыкновенных преступников?» — заметил Пушкин в 1828 г. в разговоре с Погодиным («Пушкин и его современники», вып. XIX—XX. Пг., 1914, с. 29).

Обрабатывая легенду о Дон Жуане, да еще взяв из нее не только самую драматическую, но и самую распространенную коллизию — явление Статуи и гибель героя, — Пушкин поставил себя в очень жесткие рамки литературных традиций. И он сознательно подчеркнул свою прямую зависимость от традиций, приведя в качестве эпиграфа кусочек из либретто к опере Моцарта. В этом — глубокое отличие «Каменного гостя» от первых двух маленьких трагедий, где «вечные темы» — скупость и зависть — разрабатывались драматургом совершенно самостоятельно: прямых аналогов образам Барона¹ и Сальери в мировом искусстве нет. Но, избрав сюжет, широко известный современникам (особенно по драме Мольера и опере Моцарта), Пушкин дерзко идет против течения — он дает образ своего Дон Гуана (даже подчеркивая это нетрадиционным написанием имени), глубоко отличного от предшественников.

Традиционный Дон Жуан с самого начала был противопоставлен всему миру. Пушкинский Дон Гуан в начале трагедии — плоть от плоти своего мира и живет в полном согласии с ним. Недаром в Мадриде на каждом перекрестке с ним может встретиться

...свой же брат, нахальный кавалер,
Со шпагою под мышкой и в плаще.

И хотя он спрашивает Лепорелло: «Как думаешь? узнать меня нельзя?», и хотя он дожидается темноты, чтобы войти в Мадрид, где-то в душе у него таится желанье быть узнанным:

Что за беда, хоть и узнают. Только б
Не встретился мне сам король. А впрочем,
Я никого в Мадриде не боюсь.

Недаром же Дон Гуан любимец испанского короля, который удалил его из Мадрида на время, пока утихнут страсти, вызванные убийством на дуэли Командора. Вся длинная цепь любовных приключений, кончавшихся зачастую трагически для тех, кто вставал на пути Дон Гуана, еще не несла в себе зерна идей-

¹ Образ Скупого (причем непременно купца или ростовщика) имеет давнюю традицию в мировой драматургии, идущую еще от Плавта. Но до трагедии Пушкина Скупой неизменно действовал как фигура или комическая, или униженная.

ного, а следовательно, и драматургического конфликта героя трагедии со своим временем.

И все же перед нами истинный протагонист — «победитель соревнований», «первый певец хора».

Ах, наконец
Достигли мы ворот Мадрита!

Не правда ли, что-то знакомое уже слышится нам в этом первом возгласе героя сразу же после поднятия занавеса?

Во что бы то ни стало на турнире
Явлюсь я...

Во что бы то ни стало! Этот девиз Альбера прямо подхвачен Дон Гуаном. Этот девиз определяет все его поведение — сценическое и внесценическое.

Дон Гуан ведет себя в полном соответствии с моральными принципами той среды, порождением которой он является, и в этих моральных принципах вновь явственно проглядывает все то же «наполеоновское» — относительность понятий чести, благородства, гуманности. Герой трагедии — не нравствен и не безнравствен, он — вне нравственности, ибо не признает никаких принципов, кроме принципа «природы». Можно сказать, что он «беспринципен», как сама плоть. Через все можно преступить, любого, кто встретится на твоём пути, можно рассматривать лишь как препятствие или «орудие» для удовлетворения честолюбивых в своей основе желаний.

И Дон Гуан лишь элегически вздохнет о своей очередной жертве, будь то любовница или убитый на поединке соперник, и бросится навстречу новым приключениям:

Дон Гуан

...Бедная Инеза!

Лепорелло

Что ж, вслед за ней другие были.

Дон Гуан

Правда.

Лепорелло

А живы будем, будут и другие.

Дон Гуан

И то.

Дон Гуан

Когда за Эскурьялом мы сошлись,
Наткнулся мне на шпагу он и замер,
Как на булавке стрекоза — а был
Он горд и смел — и дух имел суровый...
А! вот она.

Да и встречу с Дон Карлосом наш герой назовет *печальной*, а спустя некоторое время скажет:

Все к лучшему: *печально убив*
Дон Карлоса, отшельником смиренным
Я скрылся здесь — и вижу каждый день
Мою прелестную вдову...

Но есть принципиальное отличие безморальности пушкинского Дон Гуана от безморальности других Дон Жуанов. Это отличие явственно выявляется при знакомстве с первой же любовной историей, о которой мы узнаем в драме.

Дон Гуан

(*задумчиво*)

Бедная Инеза!

Ее уж нет! как я любил ее!

Лепорелло

Инеза! — черноглазую... о, помню.
Три месяца ухаживали вы
За ней; насилу-то помог лукавый.

Дон Гуан

В июле... ночью. Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах. Это странно.
Ты, кажется, ее не находил
Красавицей. И точно, мало было
В ней истинно прекрасного. Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. А голос
У ней был тих и слаб — как у больной —
Муж у нее был негодяй суровый,
Узнал я поздно... Бедная Инеза!..

У всех традиционных Дон Жуанов не было и не могло быть в душе прошлого (равно как и буду-

щего) — они жили только настоящим. Пушкинский Дон Гуан близок в этом отношении к традиционным («Недолго нас покойницы тревожат», — заметит через несколько мгновений Лепорелло). Но все же прошлое у него есть! Более того — главное, о чем он жалеет, в истории с Инезой, — бессилие чего-либо исправить в ее судьбе («Узнал я поздно»). Да и вернувшись в Мадрид, он спешит навестить *прежнюю возлюбленную*. (Традиционный Дон Жуан лишь ринется в поиски новых приключений.)

На совести усталой много зла,
Быть может, тяготее.

Так говорит о своем прошлом сам Дон Гуан¹. Но мы, зрители и читатели «Каменного гостя», этого зла не увидим и ничего о нем не узнаем! Оно — в легенде, а не в сценической (да и в песенческой) истории героя. В самом деле, какое зло он принес Инезе? Он скрасил конец жизни пострадавшей женщине² и лишь жалеет о том, что не защитил ее от негодяя мужа. Какое зло он принес Лауре? Наоборот, Дон Гуан творчески обогатил певицу! О Доне Анне пойдет речь ниже. И второе, не менее важное. Все предшествующие Дон Жуаны готовы были идти на любые ухищрения, на любое плутовство ради обладания женщиной. Пушкинский Дон Гуан — испанский гранд с головы до ног. Он как бы пришел в маленькую трагедию из испанского «театра чести», где девизом благородного героя была формула «*Jo soy jo*» («Я есть я»), то есть тождество личности, героическая верность себе в любых условиях, сознательный отказ от «личины», от маскировки³ — это все удел плута-грасиосо, «бесчестного» слуги!

¹ Отметим все же это предположительное «*быть может!*»

² В эпизоде с Инезой также выявляется необычность, *неканоничность* пушкинского Дон Гуана. Какой из Дон Жуанов потратит *три месяца* на ухаживание за *одной* женщиной? Да к тому же угасающей в монастыре? У Дон Гуана, ищущего в жизни лишь радостей, вдруг обнаруживаются, казалось бы, совершенно несвойственные его натуре качества: сострадание и милосердие.

³ Правда, понятие чести у героя испанского «театра чести» зачастую равно репутации, мнению света, приличиям. К такой «чести» Дон Гуан совершенно безразличен.

Вот характерный обмен репликами в пушкинской драме:

Л е п о р е л л о

Ого! вот как! Молва о Дон Гуане
И в мирный монастырь проникла даже.
Отшельники хвалы ему поют.

М о н а х

Он вам знаком, быть может?

Л е п о р е л л о

Нам? нимало.

А где-то он теперь?

М о н а х

Его здесь нет,
Он в ссылке далеко.

Л е п о р е л л о

И славу богу.
Чем далее, тем лучше. Всех бы их,
Развратников, в один мешок да в море.

Д о н Г у а н

Что, что ты врешь?

Л е п о р е л л о

Молчите: я нарочно...

Бесстрашие и откровенный эгоизм, характерные для большинства Дон Жуанов, переданы в пушкинской трактовке сюжета Лепорелло, который не только гораздо более циничен в оценке «жертв» Дон Гуана, но и не прочь распространить свой цинизм на суждения о хозяине.

Но пушкинский Дон Гуан — удивительный человек, несущий в себе самые противоположные начала: эгоцентрист, замкнутый лишь в собственных переживаниях, и жизнелюбец, распахнутый навстречу всем и всему в мире, расчетливый «макьявель» и отзывчивый, верный друг, человек, в душе которого слились воедино *ratio* и *intuitio*¹.

¹ Сравни у Расина: «Рациональна только добродетель, а чувство иррационально» (об этом подробнее см.: В. Гриб. Избранные работы, с. 303 и далее).

И этот человек всю свою жизнь потратил, по сути дела, на некий опыт — в конечном итоге речь в трагедии идет о конечных возможностях личности, о цене человека в человеческом обществе.

В пределах сценического действия трагедии все начинается «с шалости». Дон Гуан возвращается тайком в Мадрид, несмотря на запрет короля. Он абсолютно уверен в своей безнаказанности. В случае чего король его всего лишь

...Пошлет назад.

Уж верно головы мне не отрубят.

Ведь я не государственный преступник.

За первой «шалостью» следует вторая. Если первый волевой акт Дон Гуана не затрагивал всерьез ничьих интересов, то второй — уже несет гибель Дон Карлосу. Но очередная дуэль отнюдь не усугубляет вины Дон Гуана ни перед самим собой (над возможностью нравственной ответственности за убийство человека Дон Гуан даже и не задумывается), ни перед обществом.

Эх, Дон Гуан,

Досадно, право. Вечные проказы —

А все не виноват...

Таково суждение не только Лауры, так оценит его поступок «расхожая молва», если причины гибели Дон Карлоса когда-нибудь откроются.

Третий шаг — начало любовных отношений с Донной Анной — так же обыден в практике Дон Гуана и не несет в себе ничего сверхдерзкого с точки зрения людей его круга. Пушкин специально оговаривает: вопреки легенде дуэль с Командором произошла у Дон Гуана не из-за Доны Анны (он ее даже ни разу не видел при жизни мужа), более того — это, по всей видимости, была не дуэль любовников-соперников.

И все же герой — по Пушкину — ответствен за свою судьбу, ибо он, исходя из внутреннего чувства свободы, сам делает выбор своего пути, выбор, который — он это отлично знает! — почти наверняка приведет к страданиям и гибели другого.

В исследованиях, посвященных «Каменному гостю», на мой взгляд, неправомерно подчеркивается в каче-

стве трагической вины Дон Гуана, приведшей его к гибели, сам факт приглашения статуи¹. Но в этом приглашении — лишь азарт игрока, который составляет ядро характера героя, является двигательной пружиной всех его поступков. Дон Гуан непрерывно ведет любовную игру на грани жизни и смерти, игру, в которой погибли многие, да и сам он не раз ставил на карту собственную жизнь.

Мотив смертельной опасности, близкого соседства жизни и смерти все время звучит в трагедии, вереницей проходят в ней жертвы скорее даже не Дон Гуана, а все той же игры жизни и смерти.

Давно замечено, что «Каменный гость» — пьеса «ночная», «сумеречная»: в двух почти симметрично построенных частях ее время идет от вечера к ночи. И бледный свет луны (а луна в испанском фольклоре ассоциативно означает смерть) бросает на все трагический отсвет.

Бедная Инеза... Командор... Дон Карлос...

«Постой, при мертвом!» — восклицает в сцене второй Лаура.

«О боже мой, и здесь, при этом гробе!» — как эхо вторит в сцене третьей Дона Анна.

Но все это входит в ритуал любовной игры, в ритуал жизни Дон Гуана. И все это ни разу не привело его к великому конфликту с миром, его породившим.

¹ Вот три характерных точки зрения на финал трагедии. Д. Д. Благой: «В... действительно кощунственном приглашении Командора, а не просто любовных приключениях героя заключается его трагическая вина, за которой неизбежно должно последовать возмездие» («Творческий путь Пушкина. 1826—1830». М., «Советский писатель», 1967, с. 656).

И. Альтман: «То, что Дон Гуан принимает за любовь, ничего общего с настоящим чувством не имеет... Финал трагедии — не возмездие, а высшее выражение трагедийной безысходности» («Пушкин и драма». — «Литературный критик», 1937, № 4, с. 44).

Н. Трубицын: «Погибая, Гуан восклицает: «О, Дона Анна!» Будет ли то миг возрождения, будет ли то стон совести... будет ли то проклятие последней женщине, через которую он погибает, — трудно решить». («Пушкин в пьесах «Каменный гость» и «Скупой рыцарь». Кронштадт, 1902, с. 9).

Во всех этих точках зрения, на мой взгляд, недостаточно учитывается драматургическая природа пьесы.

Более того: этот ритуал вообще оказывается характерным для всего окружения Дон Гуана. Так, Дон Карлос говорит Лауре:

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть. Вокруг тебя
Еще лет шесть они толпиться будут,
Тебя ласкать, лелеять, и дарить,
И серенадами ночными тешить,
И за тебя друг друга убивать
На перекрестках ночью.

Дон Карлос предсказывает прежде всего свою собственную судьбу: хоть его проткнут шпагой в комнате Лауры, но под утро он уже будет лежать на перекрестке.

Так культ наслаждения, который исповедует в трагедии не один Дон Гуан, превращается в абсурд. Наслаждение оказывается равным смерти. (Через три года Пушкин выдвинет эту тему в качестве центральной в «Египетских ночах».)

Однако ни одно любовное приключение не привело (и не могло привести) Дон Гуана к гибели. Это и понятно: иначе он перестал бы быть Дон Гуаном! Его может погубить лишь великий конфликт с самим миропорядком, его породившим.

Конфликт возникает лишь тогда, когда Дон Гуан перестает чувствовать себя только «импровизатором любовной песни», а становится человеком, переродившимся под влиянием внезапно нахлынувшего и дотоле неведомого ему чувства.

Дважды мы сталкиваемся с Дон Гуаном — любовником в двух симметрических сценах любовных свиданий. Но как не схожи по самой драматургической сути эти две сцены!

«Сцена вторая. Комната. Ужин у Лауры».

В бурных кликах гостей, в песнях Лауры, даже во вспыхнувшей ссоре с Дон Карлосом последовательно развивается типичная «донжуановская» тема бездумного наслаждения жизнью.

Это бездумное веселье и жажда наслаждений побеждают даже угрюмого Дон Карлоса, его мрачные рассуждения о бренности жизни («Ты молода... и будешь молода // Еще лет пять иль шесть»), от которых так и отдает ханжеством, попросту не принимаются всерьез. И Дон Гуан как бы незримо присутствует

на этом пире: поют его песнь, о нем вспоминают, из-за него ссорятся. Даже реплики гостей: «Из наслаждений жизни // Одной любви музыка уступает; // Но и любовь мелодия...» — так же органично звучали бы в его устах.

Дон Гуан плоть от плоти этого мира и не строит никаких иллюзий на его счет — он принимает все как есть. Он спешит к Лауре:

К ней прямо в дверь — а если кто-нибудь
Уж у нее — прошу в окно прыгнуть.

И все же заметим: Дон Гуан не хочет крови и идет на поединок с соперником лишь потому, что «он сам того хотел».

Убийство Дон Карлоса ничуть не огорчило, даже не взволновало ни Дон Гуана, ни его ветреную подругу — это «шалости», такие же обычные, как и взаимные измены. Сейчас они искренне любят друг друга, точно так же как искренне говорила о своей любви к Дон Карлосу Лаура несколько минут тому назад. Ни противоборства, ни внутреннего драматизма (несмотря на бешеный темп внешнего действия) нет в этой искрометной сцене, выдержанной в традициях театра «плаща и шпаги».

Полная противоположность ей — сцена в комнате Доны Анны. Этой сцене предшествует роковое приглашение, роковой вызов:

Я, командор, прошу тебя прийти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать на стороже в дверях. Что? будешь?

Дон Гуан в своем поступке дерзок, он смело идет на прямое богохульство (недаром его все — в том числе и он сам — называют безбожником). Но это и прямой вызов миру ханжества! Того ханжества, которое заживо хоронит прелестную женщину, заставляя ее быть верной гробу (совсем так же, как «муж-негодяй» запер в монастыре, то есть заживо похоронил «бедную Инезу»).

Герою произнесены в сцене четвертой первые слова: «Наслаждаюсь молча // Глубоко мыслью быть паедине // С прелестной Доной Анной», — и перед нами новый Дон Гуан, совсем не тот «ветренный любовник», каким его знала Лаура. Его поведение, сдержанное

и целомудренное, — не «подлаживание» под обстоятельства, под характер вдовы, что «слезы с улыбкою мешает, как апрель».

Образ Доны Анны — один из самых пленительных женских образов, созданных Пушкиным.

В «Скупом рыцаре» женский образ и связанная с ним тема любви грубо и прямолинейно распались на две ипостаси:

— Когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала...

— Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль душой, им обманутой...

В «Мопарте и Сальери», в сущности, женских образов нет. Жена, красotka Мопарта, Изора, подарившая «последний дар» Сальери, это — лишь знаки, определяющие мир, в котором живут герои.

Иное дело трагедия о Дон Гуане, требующая введения полнокровных, выписанных крупным планом женских образов, достойных «предметов» великого «обольстителя». И знаменательно, что центральное место в трагедии заняла Дона Анна, а не Лаура, — натура, столь родственная Дон Гуану.

Лауру порой называют «Дон Гуаном в юбке». В известной степени это так, но все же между ними — по Пушкину — существует глубокое различие. Это различие кроется в теме памяти, в том грузе пережитого, который несет Дон Гуан и которого нет у Лауры. В сущности — все поведение Лауры полностью «автоматизировано», при всех неожиданных вспышках ее необузданного нрава. И наоборот, сила и прелесть Доны Анны — как раз в ее наивности, неопытном, неавтоматизированном восприятии мира.

В характер этой героини, на мой взгляд, наиболее глубоко проникла С. Гиацинтова — актриса, игравшая роль Доны Анны в спектакле театра имени МОСПС в 1937 году. Она писала:

«Дона Анна женщина слабая и страстная. Робкая и отчаянная. Она не знала, что в ней бушевала страсть. Она потому так верна памяти мужа, что ищет выхода своей, пока еще беспричинной страсти. Она совсем не ханжа и не лицемерка. Только женская ее страсть прикрыта страстью религиозной и потому очень скоро

охватывает ее пожаром. Да, она сама пугается себя, сама себе дивится, но она не владеет страстью, и страсть ее испепеляет...

Во всей ее любви к Дон Гуану — короткой, стремительной и роковой — проходит в краткой форме история развития любви — она успевает быть кокетливой, беспечной, счастливой, грустной, враждебной и безумной. Их любовь — борьба. И поскольку это борьба — она вызывает в зрителе изредка улыбку, иногда даже смех, несмотря на опасность этой борьбы, на гибельность их взаимоотношений»¹.

Дон Гуан искренне поражен наивной чистотой «странной вдовы», которая может задать вопрос:

Вы узами не связаны святыми
Ни с кем. — Не правда ль? Полюбив меня,
Вы предо мной и перед небом правы.

Дон Гуан

Пред вами! Боже!

Развертывающаяся затем драматургическая борьба — это не столько «поединок» между Дон Гуаном и Доной Анной, с наивным простодушием и чисто женским любопытством стремящейся узнать, в чем же заключается вина «Дон Диего», сколько противоборство в душе самого Дон Гуана.

Начав эту сцену действительно как «импровизатор любовной песни», контролирующий каждое душевное движение, каждое изменение в ситуации («Идет к развязке дело!») Дон Гуан отбрасывает наконец всякие ухищрения и уловки, «обдуманность и коварство»².

¹ С. Гиацинтова. Актер и критик. — «Советское искусство», 1937, № 14 (29 марта).

² Приведем лишь один характерный пример. В первоначальной редакции Дон Гуан в момент, когда Дона Анна, узнав его подлинное имя, падает в обморок, восклицал:

О, как она прекрасна в этом виде!
В лице томленье, взор полузакрытый,
Волненье груди, бледность этих уст...

(Целует ее)

Пушкин резко меняет это место:

Небо!
Что с нею? что с тобою, Дона Анна?
Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диего,
Твой раб у ног твоих.

И дело здесь, видимо, не в особой остроте ситуации, к которой якобы стремится оболъститель, открывая вдове убитого им командора свое имя¹. Нет, Дон Гуан не желает делиться ничем даже со смертью², он стремится к предельной прямоте и честности в отношениях с Доной Анной. Это — не тот «порыв досады», который увлек Самозванца при объяснении с Мариной Мнишек в «Сцене у фонтана» («Борис Годунов»). Перед нами человек, стремящийся разрубить все ханжеские путы, вырвать любимую им женщину из любых условностей, заставить ее отречься от чувства долга по отношению к мертвецу, в свое время купившему ее как вещь и заточившему ее от людей!

Именно живого человеческого чувства не может простить Дон Гуану мертвый и бездушный мир. Скупой рыцарь лишь мечтал о том, чтобы сторожить после смерти свои сокровища. Командор и мертвый заявляет свои права на то, что он купил при жизни³.

Как характерно, что первой слышит шаги Командора Дона Анна, и она же гибнет первой⁴. Характерно и то, что Дон Гуан в этот самый страшный момент думает не о себе — он бросается к Доне Анне. Но все действительно кончено. Гибель приходит к героям трагедии в момент, когда они были на пороге полного счастья. А это — по Пушкину — всегда момент абсолютной душевной незащищенности...⁵

В любовной игре Дон Гуан не раз нес гибель другим, не раз шел навстречу гибели сам. Но вот, когда игра окончена, возмездие все-таки пришло, причем возмездие, вызванное им самим, правда, не теперешним,

¹ Так, например, трактует эту сцену Д. Д. Благой. См.: Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. 1826—1830, с. 651—653.

² Вспомним его принцип «Jo soj jo».

³ Командор «на зов явился», но он явился совсем не так, как являлась статуя в произведениях предшественников Пушкина. Там статуя приглашала «отужинать» и она, в свою очередь, приглашала Дон Жуана на ответный ужин в inferнальный мир. Принять такое приглашение — долг чести испанского гранда. Здесь же нет речи об исполнении условного ритуала!

⁴ Ни в одной из литературных обработок легенды о Дон Жуане возмездие не распространялось на женщин, им оболъщенных!

⁵ «В вопросе счастья я атеист; я не верю в него» (IX, 366), — пишет Пушкин П. А. Осиповой на другой день по окончании «Каменного гостя».

а прежним Дон Гуаном. Однако теперь Дон Гуану приходится бороться не с маленьким, тщедушным человеком, а с «каменным исполином»! Каждый раз в маленьких трагедиях все аморальное и бездушное надевает котурны и рядится в тогу, оправдывая свои действия высшими целями духовной независимости, рыцарской чести, идеалами высокого искусства и справедливости. И сейчас статуя Командора казнит «безбожного обольстителя» Дон Гуана во имя «супружеского долга», «верности», «нравственности» и «морали».

Этой прямой схватки со всем миропониманием, философией мира собственности, ханжества и лицемерия Дон Гуан выдержать не в состоянии. Он погибает как рыцарь с именем Доны Анны на устах.

Барон погиб оттого, что *перестал* быть человеком, теперь же «жестокий век» мстит Дон Гуану за то, что в нем *пробудился* человек.

5

Завершая трагедию о Дон Гуане, Пушкин оставляет разработку тем, намеченных в 1826 году. Замысел, возникший при размышлении о реальной судьбе людей, вступивших в противоборство со своим временем, казалось, исчерпал себя. Каждая из трагедий говорит об ужасном веке, который губит все живое, все человеческое, и каждая заставляет читателя и зрителя задуматься над самыми основами миропорядка, над проблемами жизни и смерти. И вот тут появляется тема, которой не было в списке 1826 года. «Пир во время чумы» — трагедия, несущая в себе то, что древние греки называли *катарсисом*, разрешением трагического конфликта.

Эта трагедия, как известно, представляет собой вольный перевод одной сцены из драматической поэмы английского поэта-романтика Вильсона, но в то же время это может быть наиболее личное из всех драматических произведений, созданных Пушкиным Болдинской осенью. В один клубок сплелись здесь и щемящее чувство тоски и одиночества человека, запертого холерными карантинами в маленькой деревушке, и горечь потери близких друзей, вступивших на Сенатской

площади в противоборство с «жестоким веком», и воспоминание о женщине, которой уже нет в живых, но чувство к ней все еще продолжает жить в душе поэта, и предчувствие новых суровых испытаний, что несет ему грядущая жизнь.

Ощущение «гнета власти роковой», ежеминутно грозящей катастрофы никогда не покидало Пушкина после декабря 1825 года.

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне.
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей? —

читаем мы в стихотворении «Предчувствие» (1828).

«Мое положенье... до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать» (IX, 314), — писал поэт Бенкендорфу в марте 1830 года.

И когда в последней из маленьких трагедий мы читаем:

...я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья¹ моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю, —

не слышим ли мы в словах Вальсингама голос самого поэта?

Для прояснения всего эстетического и этического строя мыслей и чувств, волновавших поэта при создании «Пира во время чумы», обратимся к двум стихотворениям Болдинской осени, прямо перекликающимся с трагедией:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда

¹ Слово *беззаконье* во времена Пушкина имело ко всему прочему и значение *вне закона*.

Пустеют тихие могилы —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг: сюда, сюда!..

.

Зову тебя не для того,
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,
Иль чтоб изведать тайны гроба,
Не для того, что иногда
Сомнешься мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

(«Заклинание»)

«Заклинание» называли одним из самых загадочных стихотворений Пушкина. Но, в сущности, ничего мистического, ничего иррационального нет в этом обращении не столько к загробной тени, сколько к собственному сердцу поэта, где по-прежнему жив облик возлюбленной!

Утверждение любви, над которой не властна сама смерть, соседствует с утверждением героя, не только бросающего вызов смерти, но и идущего на помощь погибающим:

Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... Он
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь, ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость... Небесами
Клянусь: кто жизнью своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...

(«Герой»)

Так вновь и вновь возвращается Пушкин к «наполеоновскому» и вновь выносит ему приговор: героя он видит «не у счастья на лоне» и ничего не говорит о шумной славе его военных подвигов, напротив, поэт утверждает альтруизм и человечность как основу героического:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран! ¹

Мы не касаемся здесь всей сложной проблематики произведения «Герой» ², для нас важен вывод поэта в рассмотренных двух стихотворениях: человек не может, не вправе отказаться от любимой, герой — поступать бессердечно в минуту тяжких испытаний.

И вот в «Пире во время чумы» силы, против которых предстоит сражаться человеку, персонифицированы в страшном, мертвящем облике Чумы. Она выступает как фатум, как античный рок, от которого нет спасения. Как же вести себя человеку перед лицом этого рока, даже если он бессилен с ним бороться?

«Пир во время чумы»... Тема пира как торжества, как высшего напряжения нравственных сил героя проходит через все маленькие трагедии, но пир в них каждый раз оборачивается для героя гибелью, моральной или физической. Более того, этот мир, как мы видели, оказывался непосредственной драматургической причиной катастрофы.

В последней из маленьких трагедий возникает принципиально иная ситуация. Если в других драмах герои вовлекались в катастрофу в результате пира, в этом была их трагическая ошибка и трагическая вина. Здесь же пир является прямым драматургическим следствием катастрофы. В сущности, он ничего в судьбе героев не меняет и изменить не в силах ³.

Мир противоречий в каждой из маленьких трагедий возникает не по воле и не усилиями отдельной личности. Личность ввергнута в этот мир и должна или противостоять ему, или погибнуть. Все попытки вы-

¹ Ср. в вариантах «Евгения Онегина»:

В сраженье смелым быть похвально,
Но кто не смел в наш храбрый век?
Все дерзко бьется, лжет нахально;
Герой, будь прежде человек...

(Наброски XXXIV строфы VI главы романа)

² См. об этом в кн.: Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 320—324.

³ Характерно, что, обрабатывая романтическую трагедию Вильсона, Пушкин сознательно опускает все внешне драматические эпизоды (например, ссору Вальсингама с Молодым человеком, приведшую к дуэли и гибели последнего).

рваться из противоречий, по сути дела, их лишь усугубляют.

Но все же это не рок! Пушкин уже перешагнул через такое миропонимание. Вспомним еще раз:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

(«Цыганы»)

С особой отчетливостью это новое миропонимание проявляется в последней трагедии тетралогии — в «Пире во время чумы». Примечательно, как последовательно, от трагедии к трагедии внешне сужается мир героев и одновременно углубляются поставленные в них проблемы.

Мир «Скупого рыцаря» очень широк — сценическими и — особенно — внесценическими образами воссоздана почти пластически осязаемая картина Европы эпохи позднего средневековья.

В «Моцарте и Сальери» два музыканта живут в мире искусства, вроде бы только о нем и говорят.

В «Каменном госте» перед нами предстает всего лишь «импровизатор любовной песни» — человек, внешне замкнутый в своем эгоцентричном мире.

И наконец, у героев «Пира во время чумы» практически нет выхода в большой мир. (Пирующие — всего лишь крохотный островок в мире мертвых.)

Ситуация трагедии уникальна, она являет собой пекую экспериментальную площадку для исследования самых общих вопросов бытия. Но в самой уникальности ситуации заложены громадные возможности для обобщения, для соотнесения проблем отдельного человека и человечества в целом.

Внешняя динамика здесь вступила бы в явное противоречие с внутренней жизнью героев. Из трех стадий нравственного поступка — мотивов, непосредственного действия и следствий его — Пушкин на этот раз исследует лишь первое, сознательно отсекая все остальное. Поэтому каждый из пирующих — в сущности, замкнутый мир, их речи — прежде всего самоизлияния, непрерывная цепь внутренних монологов, их судьбы, может быть, и пересекаются, но ни в коем случае не взаимовлияют друг на друга. Все это создает особый, напряженный лиризм последней из маленьких трагедий.

Герои обречены на гибель. Они это знают. Осознание неизбежного рождает в ипых людях фаталистическое примирение с судьбой, с неотвратимостью рока. Этот фатализм может быть очень разным — тут и бездумная беспечность Молодого человека, предлагающего выпить в честь уже погибшего Джаксона «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем», и самоотверженное великодушие нежной Мери, и черствый эгоизм Луизы, пытающейся самоутвердиться в человеконенавистничестве, но:

...нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстями томимой.

Сама атмосфера пира проникнута лишь иллюзией жизни, смерть все время напоминает пирующим о неотвратимости и закономерности конца.

Трижды звучит в трагедии мотив неотвратимо надвигающегося конца.

При открытии занавеса пирующие вспоминают о Джаксоне, первом выбывшем из их круга.

После песни Мери на пир врывается «телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею».

И наконец, сразу после гимна Вальсингама появляется Священник, напоминающий о всеобщем бедствии.

И как бы в ответ на зов смерти трижды звучит в трагедии имя Председателя пира Вальсингама¹. Так вырастает в трагедии могучая фигура Вальсингама. Но справедливому замечанию В. Непомнящего в нем «соединились и внутренняя мощь, и гордое одиночество Барона, и напряженное раздумье Сальери, ищущего справедливости и истины, и отвага Дон Гуана, и творческий гений Моцарта, в час смертельной опасности диктующий Председателю бессмертные строфы гимна чуме»².

В сущности, «Пир во время чумы» начинается с той тревожной ноты раздумий о жизни, подлинной и мнимой, которой заканчивалась каждая из маленьких трагедий. Но если в финалах предшествующих пьес в раз-

¹ «Вальсингам! Вальсингам! Вальсингам! Это звучит как вызов», — заметила М. Цветаева (см.: М. И. Цветаева. Мой Пушкин. М., «Советский писатель», 1967, с. 226).

² В. Непомнящий. Симфония жизни. — «Вопросы литературы», 1966, № 2.

думье повергались читатели и зрители, то здесь эти раздумья вынесены, если так можно выразиться, на авансцену: в них все время погружен главный герой.

Вальсингам — председатель пира, возможно, даже его инициатор. И пир предпринят с целью забыться среди ужаса всеобщей смерти. Но происходит парадоксальное: именно Председатель пира все время возвращается в своих мыслях к смерти и настойчиво напоминает о смерти всем пирующим. Это он настаивает, чтобы в честь погибшего Джексона вышли скорбно, в молчании. Это он просит Мери спеть *унылую песню*. И хотя он готов затем веселиться, веселья все же не получается, ибо «ничто // Так не печалит нас среди веселий, // Как томный, сердцем повторенный звук!».

Вальсингам как бы все время находится в двух измерениях: он погружен в себя, в свой внутренний мир¹, но одновременно зорко присматривается ко всем, его окружающим. Бездумный пир как забвение от опасности им уже отвергнут. (Недаром он первый слышит стук колес «телеги мертвых»!) Собственно, среди собравшихся за столом только один Молодой человек изъясляет готовность к такому пиру. Именно он просит Председателя спеть вакхическую песнь. И тот отказывается и поет вместо нее гимн чуме.

Две песни «Пира во время чумы» — два эмоциональных центра трагедии, средоточие дум самого автора. Но если «жалобная песнь» Мери — это прославление самоотвержения и смирения перед неизбежной гибелью, то гимн Председателя — гимн самоутверждения человека, вступающего в противоборство — пусть неравное — со смертельной опасностью.

Поэтому вряд ли правомерно следующее утверждение В. Непомнящего: «Равно прекрасны и огненный гимн Председателя, и песня Мери, в которой звучит такая же героическая и в то же время моцартовски-

¹ Не случайно он произносит полные тайного и грозного смысла слова:

Спой, Мери, нам упыло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучен каким-нибудь виденьем.

человеческая нота: самоотверженная любовь страшится смерти только для любимого. Песня Мери и гимн Вальсингама тяготеют друг к другу, ибо их слияние и дает ту гармонию, через которую только и достижима свобода духа»¹.

Нет, песня Мери и гимн Председателя не столько сближаются, сколько *отталкиваются* друг от друга. Строй песни Мери, ее лексика и фразеология пропязаны самоотверженной любовью, но одновременно и боязью, покорностью судьбе:

...Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Успокоить души их.
Поминутно места надо,
И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой.

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

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

Даже самоотверженность, забота о любимом несет в песне Мери печать смирения и покорности. Она сулит возлюбленному не радости жизни, а лишь утешение в памяти о любимой, которая тоже помнит о нем на небесах, — в этом, и только в этом, возлюбленный, убежавший от чумы, от общего людского несчастья, сможет обрести покой (заметим: *покой*, а не *жажду жизни*).

¹ В. Непомнящий. Симфония жизни, — «Вопросы литературы», 1966, № 2,

Вальсингам назовет песню Мери жалобной. Однако

...мрачный год, в который пало столько
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Унылой и приятной...

Не о жертвах и не в печальную память погибшим слагает свои строфы Вальсингам. Он поет о *жизни и о битве со смертью за жизнь*.

Что делать нам? и чем помочь?

Вот основной вопрос Вальсингама! Помочь! И помочь не только самому себе, помочь людям, оказавшимся в общем несчастье.

Вначале эта помощь людям мыслится им совсем в духе Молодого человека:

Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

Но суть монолога не в этом. Не слава чуме, а — вызов! Не пир, а — бой! ¹

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

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

О каком упоении, о каких наслаждениях поет Вальсингам? Конечно ж, не о самозабвении и не о смирении перед роком. Гимн Председателя — прямое

¹ Сопоставление глубоко традиционное для русской литературы. Вспомним хотя бы образ пира-битвы в «Слове о полку Игореве», которое так живо интересовало Пушкина.

обращение к воле человека, побуждение его к действию¹, а отсюда и воспевание счастья битвы².

Но конец гимна вновь возвращает нас к теме Молодого человека:

Бокалы пеним дружно мы
И девы-розы пьем дыханье, —
Быть может... полное Чумы!

Мы не случайно дважды — в начале и в конце гимна — вспомнили о позиции Молодого человека. Взаимоотношения его с Вальсингамом не просты. Если Луиза и Мери, безусловно, взаимоотталкиваются, то Молодой человек и Вальсингам в чем-то и смыкаются. Не зря же все-таки Вальсингам — Председатель пира! Того пира, которого так страстно жаждет Молодой человек. И Вальсингам удержан на пиру не только «отчаянием», но и

...новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня, господь)
Погибшего, но милого созданья...

Безусловно, «упоение» пиром во время чумы — чувство сложное и острое, это чувство человека, находящегося на грани жизни и смерти. Но все же не бегство и не смирение, а борьба! — вот пароль и лозунг Вальсингама. И если уж встретить смерть, то встретить ее с открытым забралом! Смысл центральной части гимна — в прославлении подлинной дерзости человека-бойца, в *вызове небесам*. Недаром в гимне Вальсингама прозвучала мысль о бессмертии. Конечно же, оппел не бессмертие на небесах — об этом уже спела Мери. Бессмертие Вальсингама — только в сердцах и памяти людей, до небес ему сейчас нет дела. И священник прав, называя Вальсингама *безбожным*.

Тема неравного боя проходит через все маленькие трагедии.

Полный боевого задора, юноша, находящийся в расцвете сил, принимает вызов старика, готового обнажить

¹ Ср. в «Герое»: «И в погибающем уме // Рождает бодрость...»

² Вспомним слова Пушкина о судьбе Грибоедова: «Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, настигшая его посреди смелого, неровного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна» (V, 436).

меч дрожащей рукой... Беспечный Моцарт, даже не подозревающий о коварстве Сальери... Статуя Командора и бесстрашно глядящий в лицо судьбы, но сразу же осознавший всю бессмысленность сопротивления Дон Гуан...

Но вот в «Пире во время чумы» Человек и Смерть столкнулись *на равных*. Сила духа героя реально противостоит чуме, которая, кстати сказать, приобретает в гимне Председателя черты воительницы, по-своему даже привлекательной¹.

Именно поэтому так драматургически закономерен внешне, казалось бы, неожиданный и случайный финал трагедии: Вальсингам бросает вызов чуме и *не гибнет!* Драматургический конфликт перерастает тему борьбы с роком. Он разрешается как гимн человеческой дерзости и гордости перед лицом самой смерти. Однако пьеса не могла закончиться гимном Председателя. Для разрешения конфликта Пушкину оказывается крайне важным последний спор маленьких трагедий — спор Вальсингама со Священником, тоже действующим во время всеобщей катастрофы.

Похоже на то, что Вальсингам ожидал реакции на свой гимн, так же как и песнь Мери. И реакция возникает, но не со стороны пирующих (Вальсингам все же не сумел достучаться до их сердец), а со стороны священника. Это — достойный противник Председателя. Он находит для осуждения пира точные и сильные слова — но... он в чем-то перекликается с Вальсингамом (ведь и Председатель отказывался забывать о жертвах чумы и все время возвращал пирующих к памяти о погибших). Именно поэтому Вальсингам не присоединяется к брани в адрес священника, которая раздается за пиршественным столом, именно поэтому он разговаривает с ним уважительно, но не только не хочет следовать за ним, а готов проклясть каждого, кто уйдет с пира.

Священник, как и Вальсингам, стремится «ободрить угасший взор», но... лишь для того только, чтобы подготовить обреченного к смерти. И голос священника,

¹ См. об этом подробнее в интересной, хотя и во многом спорной статье Н. В. Фридмана «Гимн смелости (Пушкин и Вильсон)», опубликованной в «Ученых записках Загорского учительского института», вып. I, 1940.

весь строй его речи — это голос самой смерти, как бы звучащий из-за гробовой доски. Священник беспрестанно напоминает об умерших, о муках ада и о райском блаженстве, он *судит живущих от имени погибших*. Здесь, по тонкому наблюдению М. Цветаевой, причина того, что Священник лишен в трагедии контргимна — молитвы¹.

Знаменательно обращение Священника к имени погибшей Матильды в качестве последнего, решающего аргумента в споре с Вальсингамом!

Упоминание о Матильде вызывает в Вальсингаме бурный эмоциональный взрыв. Да, Председатель признает, что он осквернил память матери и возлюбленной, участвуя в пире! Но тем не менее он останется, ибо здесь — жизнь, пусть на краю гибели, но — жизнь, а там — лишь смирение и бездействие перед лицом смерти. И характерно, что Священник, почувствовав силу этих слов, уходит, благословляя Вальсингама. «Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость», — гласит заключительная ремарка «Маленьких трагедий».

Не та ли это задумчивость, что продиктовала Пушкину строки «Элегии», стихотворения, которым началась Болдинская осень:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело как смутное похмелье.
Но как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Чтоб мыслить и страдать! Жизнь и страсть, ум и сердце вновь выходят победителями и в произведении, завершающем драматическую осень 1830 года...

¹ М. Цветаева, *Мой Пушкин*, с. 223.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина. 1826—1830. М., «Советский писатель», 1967.

С. М. Б о н д и. Драматургия Пушкина и русская драматургия. — Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М. — Л., Изд-во АН СССР, 1941.

С. Г о р о д е ц к и й. Драматургия Пушкина. М., Изд-во АН СССР, 1953.

Г. А. Г у к о в с к и й. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957.

Г. А. Л а п к и н а. Пушкин. — Сб. «Русские драматурги XVIII—XIX веков, т. II. М. — Л., «Искусство», 1961.

И. Н у с и н о в. История литературного героя, М., «Художественная литература», 1958.

- У 83** Устюжанин Д.
Маленькие трагедии А. С. Пушкина. Оформл.
худ. Г. Чеховского. М., «Худож. лит.», 1974.
96 с. (Массовая историко-литерат. б-ка)

Д. Устюжанин в своей книге знакомит читателей с маленькими трагедиями Пушкина, с их проблематикой, художественными особенностями, стилем. Все это рассматривается на фоне эпохи 30-х годов, всего пушкинского творчества того времени.

У $\frac{70202-274}{028(01)-74}$ 252-74

8Р1

Дмитрий Леонидович Устюжанин
МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ ПУШКИНА

Редактор С. К р а с н о в а
Художественный редактор Г. М а с л е н е н к о
Технический редактор Л. С и н и ц и н а
Корректоры Г. К и с е л е в а и О. Н а р е н к о в а

Сдано в набор 18/II 1974 г. Подписано к печати 15/VIII 1974 г.
А02276. Бумага типогр. № 1. Формат 84×108¹/₃₂. 3 печ. л. 5,04
усл. печ. л. 5,114 уч.-изд. л. Тираж 100 000 экз. Заказ 1438.
Цена 14 коп.

Издательство «Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская ул.



Определяющая черта работы Д. Устюжанина— стремление понять и прочесть «Маленькие трагедии» как единый цикл. Хотя каждая из четырех драм цикла рассматривается самостоятельно, особое внимание при этом уделяется их взаимосвязи и перекличке, переходу проблематики из одной пьесы в другую. Автор вводит также читателей в общую атмосферу пушкинского творчества 1826—1830 гг.

