**СПЕЦИФИКА ПОЭТИЧЕСКИХ РОДОВ И ЗАДАЧИ АНАЛИЗА**

**ДРАМАТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ**

Драма в системе литературы занимает особое положение, так как она одновременно и полноправный литературный род, и явление, закономерно принадлежащее театру. Драма как род обладает специфическим содержанием, сутью которого стало осознание противоречий действительности, и «прежде всего ее общественных противоречий через отношения людей и их индивидуальные судьбы»1. В отличие от эпоса, в драме мы видим «подражание действию... посредством действия, а не рассказа». По точному и образному определению В. Г. Белинского, «драма представляет совершившееся событие как бы совершающимся в настоящем времени, перед глазами читателя или зрителя».

Специфическими чертами драмы как рода являются отсутствие повествователя и резкое ослабление описательного элемента. Основа драмы — зримое действие, и это сказывается на особом соотношении в ней событийного движения и речей персонажей. Высказывания героев и расположение, соотношение частей — важнейшие способы раскрытия мысли автора. По отношению к ним другие способы выражения авторской позиции (перечень действующих лиц, ремарки, указания для постановщиков и актеров) играют подчиненную роль.

Важнейшей содержательной категорией в драме является конфликт. Безусловно, конфликты существуют и в эпосе, они могут присутствовать и в лирическом произведении, но их роль и значение в эпическом и лирическом сюжете иные, чем в драме. Выбор конфликтов и выстраивание их в систему во многом определяют своеобразие позиции писателя, драматические столкновения — существеннейший способ выявления жизненных программ персонажей и самораскрытия их характеров. Конфликт во многом обусловливает направленность и ритм сюжетного движения в пьесе.

Содержательное наполнение конфликтов, равно как и способы их воплощения в драматическом произведении могут носить различный характер. Традиционно конфликты драмы по их содержанию, эмоциональной остроте и окрашенности подразделяют на трагические, комические и собственно драматические. Первые два типа выделены в соответствии с двумя основными жанровыми формами драмы, они исконно сопутствуют трагедии и комедии, отражая наиболее существенные стороны жизненных конфликтов. Третий — возник на довольно поздней стадии драматургии, и его осмысление связано с теорией драмы, разработанной Лессингом («Гамбургская драматургия») и Дидро («Парадокс об актере»).

Разумеется, конфликт при всей содержательной многозначности и разнообразии функций не единственный компонент, определяющий специфику драмы как рода. Не менее важны способы сюжетной организации и драматического повествования, соотношение речевых характеристик героев и построения действия и др. Однако мы сознательно сосредоточиваем внимание на категории конфликта. С одной стороны, анализ этого аспекта позволяет, исходя из родовой специфики драмы, выявить глубину художественного содержания произведения, учесть особенности авторского мироотношения. С другой — именно рассмотрение конфликта может стать ведущим направлением в школьном анализе драматического произведения, так как для старшеклассников характерен интерес к действенным столкновениям убеждений и характеров, через которые открываются проблемы борьбы добра и зла. Через исследование конфликта можно подвести школьников к постижению мотивов, стоящих за словами и поступками героев, выявить своеобразие авторского замысла, нравственной позиции писателя. Выявить роль данной категории в создании событийной и идеологической напряженности драмы, в выражении социальных и этических программ героев, в воссоздании их психологии — задача этого Раздела.

В качестве материала для конкретного анализа драматического произведения мы выбрали «Маленькие трагедии» Пушкина, произведения, предусмотренные школьной программой для внеклассного чтения.

Пушкинские пьесы стоят у истоков русской трагической драматургии. Яркость, масштабность, острота действия, своеобразие характеров, глубина художественной, нравственной и философской мысли, совершенство формы — все это мощно воздействует на юные умы и души, и задача учителя — ввести старшеклассника в мир пушкинских идей, дать ему представление об особенностях поэтического строя пушкинской драмы.

«Скупой рыцарь». В первой из маленьких трагедий Пушкина все повороты сюжета, все распри и неурядицы, весь внутренний разлад героев, их столкновения и венчающая произведение смерть Барона обусловлены одной причиной. Название этой причины — деньги.

Устремленность произведения к единому смысловому центру нимало не ослабляет в первой из маленьких трагедий драматической напряженности. Выбранный Пушкиным конфликт (человек— деньги) реализуется в целой серии рождаемых им острых сюжетных коллизий и в не менее острой и драматичной борьбе, совершающейся в душах героев. При этом, если развертывание коллизий порождает своеобразную действенность, выливающуюся в словесных поединках героев, то неослабевающая работа мысли Барона и его сына, остающихся наедине с собою, создает драматизм иного рода — драму идей, не менее захватывающую и накаленную, чем события, которые происходят в пьесе. Слово и в том и в другом случае является наиболее действенным способом создания драматического напряжения в «Скупом рыцаре».

Отношения живых людей к мертвящей душу власти златого тельца, облеченные в плоть пушкинским драматическим словом, во многом определяют и специфику развития сюжета, и накал страстей, и особую атмосферу «Скупого рыцаря» — атмосферу подозрительности, недоверия, желания гибели ближнему, предельной человеческой разобщенности, равной которой в пушкинском творчестве нет. Но Пушкин не был бы Пушкиным, а «Скупой рыцарь» — трагедией, если бы в пьесу не вошли живые человеческие связи, если бы утрата гуманистических ценностей шла не столь напряженно и болезненно. «Ужасный век, ужасные сердца»—подводит итог трагедии Герцог.

Век ужасен, ибо в нем на глазах распадаются связи времен и на смену рыцарскому мечу и рыцарскому слову приходят долговые расписки и сундуки с золотом. Былые ценности теряют значение, попираются и отвергаются. В «Скупом рыцаре» присутствуют все атрибуты рыцарского века: турниры\* вассальная верность, поединки чести. Но все это — именно атрибуты, внешние знаки отживающего уклада, скрывающие и одновременно обнажающие иные поступки и иные мотивы, чем те, что предусматривались кодексом рыцарской чести.

В трагедии два главных героя — барон Филипп и ей» сын Альбер, два человека, старый и молодой, связанные кровным родством и объединенные взаимной ненавистью, два рыцаря, преступившие неписаные законы своего сословия. Богатство владеет помыслами и юноши, и старца, но для одного оно — средство, чтобы вести приличествующую его общественному положению жизнь, для другого — цель существования, смысл бытия, предмет поклонения и гордости, залог сознания своего всемогущества.

Действие трагедии открывает сцена в башне. Альбер готовится к очередному турниру, осматривает свое вооружение и вспоминает предыдущий бой, в котором одержал блестящую победу над графом Делоржем.

И ситуация, и тема воспоминаний героя, казалось бы, полностью замыкаются в пределах представлений, почерпнутых из романтической литературы о рыцарской эпохе. Но шлемы и венецианские нагрудники, обмен ударами на рыцарских ристалищах, клики герольдов и смятение дам остаются только внешними приметами времени. Не они определяют конфликты и душеввое состояние героя.

В монологе Альбера значимой оказывается не столько лексика, с помощью которой рисуется красочное жрелище придворшапо турнира, сколько слова и выражения из сферы купли — продажи:

А все же он не в убытке;

Его нагрудник цед венецианский,

А грудь своя: гроша ему не стоит,

Другой себе не станет покупать.

(Курсив наш.—А. Ш., Е. Т.)

С уст двадцатилетнего барона слетают слова о бедности, скупости и стыде. Чтобы вести жизнь рыцаря, нужны конь, латы, оружие, чтобы бывать при дворе — богатое платье, а для всего этого — деньги. Причина храбрости и «силы дивной», «вина геройству»— скупость. Скупость не как черта собственного характера1, а как вынужденное состояние приводит Альбера в бешенство. Отсутствие денег угнетает его, невольные мысли о том, что можно было бы воспользоваться шлемом побежденного противника, заставляют презирать себя.

Сложное переплетение гордости, досады, униженности, презрения к себе, сознания собственного бессилия определяют нервное движение мыслей в монологе Альбера., прерываемом многочисленными горестными восклицаниями .(«Зачем с него не снял я шлема тут же!», «Проклятый граф!», «О бедность, бедность! Как унижает сердце нам она!»).

Самый действенный фрагмент монолога Альбера — описание поединка с Делоржем. Многочисленные глаголы, обозначающие физические действия (пробил шлем, проскакал, пришпорил, промчался вихрем, бросил на двадцать шагов), создают острый и могучий пластический рисунок самого поединка. Зрители, свидетели боя тоже даны в движении, но более слабом по сравнению с резкой динамикой сражающихся: «все дамы привстали с мест», «Клотильда, закрыв лицо, невольно закричала». Глаголы, с помощью которых Пушкин рисует реакцию зрителей, обретают оттенок ослабленности, неполноты действия. Этому способствует и значение приставки «при» в слове «привстали», и то, что жест Клотильды передан не глаголом, а деепричастием. Далее картина физического действия сменяется звуковой картиной приветствий победителю («Клотильда... невольно закричала», «И славили герольды мой удар»), а та в свою очередь — углублением в психологическое состояние толпы:

Тогда никто не думал о причине

И храбрости моей, и силы дивной!

В описании поединка Пушкин создает тонкую градацию интенсивности действия. Интенсивность пластического движения постепенно убывает к концу эпизода, но экспрессия чувства рассказчика, напротив, нарастает. Длинный период построен как цепь придаточных времени к короткому главному предложению, и если в придаточных господствует семантика активного действия, то в главном — любое действие отрицается: «никто не думал». Отрицание подчеркнуто восклицательной интонацией. Экспрессия возрастает к концу монолога Альбера, который заканчивается риторическим вопросом: «Геройству что виною было?»—и убийственным в исчерпывающей однозначности ответом, обращенным к самому себе: «Скупость». Весь предшествующий рассказ, красочный и динамичный, готовил это ударное слово. В самом построении монолога Альбера ощущается острый драматизм, который можно рассматривать как своего рода подступ, подготовку к выявлению ведущей коллизии трагедии, открывающей драматизм следующего (идеологического) ряда.

Если в монологе Альбера, по сути начинающем пьесу, господствует стихия действия, подавленного, зажатого отсутствием средств к осуществлению, отсутствием денег, то монолог Барона— смысловой центр произведения — представляет собой громадное размышление, динамика которого носит принципиально иной характер по сравнению с монолитным в своей сюжетной основе высказыванием молодого героя.

Монолог Альбера центростремителен и по внутренней теме (нужда в деньгах), и по теме внешней (бой с Делоржем); для монолога Барона существенно то, что стержневая тема облекается в ряд не связанных между собою образов, сцен, эпизодов. Эта смена «кадров» и образует внутреннюю динамику сцены в подвале. Гибкость движения мыслей Барона контрастирует с его нарочито простыми и однозначными действиями, на которые указывают ремарки: «Смотрит на свое золото», «Хочет-отпереть сундук», «Отпирает сундук», «Высыпает деньги», «Зажигает свечи и отпирает сундуки бдин за другим». Вторая сценам— пир скупого рыцаря. Обедненность внешних действий и аксессуаров (горсть золота, ключи и свечи ) акцентирует сосредоточенность героя на действии внутреннем.

Монолог Барона остается как бы незавершенным, заканчивается не точкой, а многоточием: «О если б из могилы Придти я мог сторожевою тенью, Сидеть на сундуке и от живых Сокровища мои хранить, как ныне». Монолог как действие героя как бы продолжается, но вместе с тем его композиционная открытость сочетается со смысловой завершенностью. Барон мыслит свое состояние как бы перенесенным в вечность; правильнее, впрочем, было бы сказать, что вечность представляется ему продолжением его общения с немым собеседником, кумиром, объектом поклонения и страхов — золотом. И действие, и размышление, и чувства Барона сосредоточены на одном — его сокровище. Он знает одну страсть — к накопительству. Шесть сундуков для скупого рыцаря — целая вселенная, и он одновременно властелин этого мира и его раб.

Вокруг золота — лейтмотива монолога Барона — свиваются прихотливые узоры дум героя, постоянно возвращающихся к своему предмету. Деньги в «Скупом рыцаре» завораживают человека: с ними связаны любовь и гордость, сомнение и ярость, высокомерие и ненависть. Барон наслаждается блеском монет. Он знает каждую из них. В его глазах червонец имеет ценность не столько денежной единицы, сколько реликвии, так как за каждым дублоном стоит случай, история, приведшая золотой в сокровищницу скупого, в подвалы рыцарского замка.

Кровь, слезы, унижения и преступления сопровождают золото в миру. Барон Филипп знает об этом. В его монолог входят две микроновеллы — о вдове с тремя детьми и о Тибо, вернувшем долг Барону. Сюжет о предполагаемом преступлении Тибо оборван на полуслове. Скупой рыцарь склонен к переходам от единичного факта к обобщениям:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,

Пролитые за все, что здесь хранится,

Из недр земных все выступили вдруг,

То был бы вновь потоп — я захлебнулся б В моих подвалах верных...

В сознании Барона золото связывается с мыслями о силе, власти и гибели. Он упивается сознанием своего могущества:

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!

Послушна мне, сильна моя держава...

Я выше всех желаний, я спокоен;

Я знаю мощь мою, с меня довольно Сего сознанья...

Но Барон напрасно убеждает себя в неподвластности страстям, в своем спокойствии. Покоя нет, но не потому, что его тревожит «когтистый зверь, скребущий сердце, совесть». В Бароне есть лишь память о том страшном и неотступном, что называют совестью, «от коей меркнет месяц и могилы Смущаются и мертвых высылают»1. В памяти скупого рыцаря еще живы горькие воздержани-я, обузданные страсти, тяжелые думы, сопровождавшие его на пути к шести сундукам, набитым золотом. Но все это в прошлом. Призраки былого воскресают тогда, когда Барон задумывается над будущим, над неизбежностью смерти, которую он не в силах отдалить и которая — он хорошо знает это — несет гибель не только ему, но и его «державе». Барон взывает к своим былым человеческим переживаниям, пытаясь в них найти оправдание своей тяжелой ненависти к сыну, своему страху перед наследником. Сын ненавистен, так как с ним Барон связывает мысль о конце своего богатства: «Он разобьет священные сосуды, Он грязь елеем царским напоит — Он расточит...» Слово найдено, и Барон может прервать обвинения сыну и перейти к самозащите.

Пушкин мастерски владеет формами пространного драматического монолога (см., например, монологи Пимена и Бориса в «Борисе Годунове», Сальери в «Моцарте и Сальери»). Как правило, пушкинские монологи строятся либо как лирическое самораскрытие героя, либо как рассказ о событии, происшедшем вне сцены (см. монолог Альбера). И в том и в другом случае сохраняется некоторая внутренняя цельность высказывания, диктуемая или последовательностью излагаемых событий, или логикой субъективных переживаний героя. В монологе Барона отчетливо просматривается монтаж отдельных разнородных в жанровом отношении фрагментов (случаев, историй, эмоциональных всплесков героя, обобщений), связанных единой темой денег. Существенную роль в монологе Барона играют риторические приемы: вставные новеллы-иллюстрации, развернутые аналогии, отсылки к источникам («читал я где-то», «Нас уверяют медики»), переходы от фактов-посылок к выводам, серии риторических вопросов, сложные метафоры, эмфатическая параллель, открывающая монолог: «Как молодой повеса... так я...»

Казалось бы, сама природа драматического монолога — самоизлияния, самораскрытия души героя—должна сопротивляться риторике как системе приемов, рассчитанных на покорение аудитории. Но в речи Барона приемы ораторского искусства оказываются моментом закономерным и даже необходимым. С одной стороны, риторические фигуры и монтажный принцип композиции, позволяющий сплавить разнородный материал в целое, обеспечивают Пушкину возможность сохранять напряженное внимание зрителя к сцене, практически лишенной внешнего действия. С другой,— эти же приемы с наибольшей полнотой воплощают мир скупого рыцаря, одновременно мертвенный и чреватый внутренними взрывами, и передают склад личности героя, оторванного от живой жизни, добровольно заточившего себя в потаенной подвальной «державе». Риторические приемы и маскируют, и обнажают трагическое разногласие между могучей схоластической мыслью Барона и ложью и скудостью его полуфантастического, призрачного существования.

Два монолога — Альбера и Барона — сосредоточивают в себе две полярные позиции по отношению к деньгам, но выявление этих позиций становится только своеобразной прелюдией к сменяющим монологи острым драматическим эпизодам. В первом случае это сцена с ростовщиком Соломоном, во втором — столкновение сына и отца в покоях Герцога.

Альбер в ожидании наследства берет в долг деньги у профессионального ростовщика, хитрого и дальновидного Соломона, упорно не желающего выдавать червонцы без залога. По меткому определению слуги Альбера, денежная политика средневекового финансиста по отношению к сыну рыцаря сводится к двум действиям: «Кряхтит да жмется, жмется да кряхтит». Если Барон копит деньги, если Альбер ждет момента, чтобы их тратить, то Жид — посредник между людьми и капиталом. Такого рода посредничество — ремесло, которым он кормится. Соломон предстает в трагедии не только человеком дела, банкиром, пособником нелегальных операций аптекаря Товия, но и отменным казуистом, тонким и изворотливым политиком, плетущим паутину вокруг своего должника.

Диалог Альбера и Соломона — своего рода поединок, в котором и рыцарь, и ростовщик пытаются одержать верх над противником с помощью оружия, которым тот не располагает. Альбер стремится использовать свое высокое положение, свое сословное и национальное превосходство, чтоб получить деньги. Но молодой барон далеко не уверен в выгодном для него исходе дела, и в словах юноши за бравадой («иль рыцарского слова Тебе, собака, мало?») и за презрительным панибратством («А, приятель! Проклятый жид, почтенный Соломон, Пожалуй-ка сюда») звучит плохо скрытое раздражение, сознание зависимости от прихоти льстивого и прижимистого ростовщика («Ты требуешь заклада? что за вздор! Что дам тебе в заклад? свиную кожу?»). В Соломоне же за маской полунаигранной приниженности («Слуга ваш низкий») чувствуется некая уверенность в безнаказанности, залогом которой является его капитал. Он понимает, что Альбер зависит от него: именно поэтому он позволяет себе пофилософствовать в присутствии клиента об истинной цене рыцарского слова.

Суть его высказывания в том, что без денежного обеспечения слово рыцаря — пустой звук. Правда, истинный смысл тирады Жида несколько затушеван почтительностью обращения и велеречивостью стиля:

Ваше слово,

Пока вы живы, много, много значит...

Но если вы его передадите Мне, бедному еврею, а меж тем Умрете (боже сохрани), тогда В моих руках оно подобно будет Ключу от брошенной шкатулки в море.

Реплика Соломона в драматической структуре сцены, кажется, всецело обусловлена характером героя и конкретными предлагаемыми обстоятельствами — развитием диалога с Альбером. Однако за высказыванием, на первый взгляд имеющим сугубо частный характер, стоит историческое обобщение: век феодальных доблестей сменяет буржуазная эпоха, на смену рыцарскому кодексу, пусть условных и сословно ограниченных, но все-таки духовных ценностей приходит безусловная" ценность тугого кошелька. Для обретения или сохранения этой вполне материальной ценности все средства хороши и нравственны. Соломон провоцирует отцеубийство в надежде вернуть золото, протекшее сквозь «диравые атласные карманы» Альбера. Он осторожно и настойчиво пытается внушить своему собеседнику, что «уж барону время умереть».

Соломон жесток и беспринципен. Его словесная схватка с Альбером — своего рода воплощение аллегорического поединка за власть между золотом и булатом («Все куплю, сказало злато. Все возьму, сказал булат») — идет с переменным успехом и заканчивается как будто поражением ростовщика, его позорным изгнанием. Альбер грозит повесить Жида, хотя тот готов расплатиться чистоганом за нерассчитанное слово. Однако победа рыцаря над банкиром выглядит не слишком убедительной. Альбер готов послать за червонцами «проклятого жида» и дать расписку, но молодому барону претит думать о себе как об убийце отца: «Иль нет, постой, Его червонцы будут пахнуть ядом, Как сребреники пращура его». Выразительность этой реплики, по сути алогичной, заключается в богатстве ассоциаций. Червонцы, хранящие запах яда,— опровержение расхожей истины, что деньги не пахнут. Сребреники — монеты, которыми оплачено предательство Иуды. Альбер объединяет в своем высказывании разные сферы ассоциаций, причем в основе объединения лежит центральный для всей трагедии образ денег: червонцы — сребреники. В глазах Альбера ростовщик Соломон подобен христопродавцу Иуде. Юноше надо разжигать в себе ненависть и Отвращение, чтобы удержаться от соблазна воспользоваться ссудой Соломона.

Характеры, которые создает в своей трагедии Пушкин, многоплановы и непросты. Альбер с презрением отвергает попытки Соломона подтолкнуть его на убийство отца, однако движет им не естественное сыновнее чувство, а скорее феодальное сознание долга младшего перед старшим, вассала перед сюзереном. Любви, признательности, уважения к Барону Ал^бер не ведает. Он презрительно сравнивает отца, всецело отдавшегося страсти к золоту, с алжирским рабом, с цепным псом. Сын жаждет смерти старого Барона, чтобы воспользоваться его сокровищами, и гневная реакция на гнусное предложейие ростовщика особенно остра потому, что Альбер понимает: Соломон догадывается о его тайных желаниях и пытается играть на них.

Соломон, каким он предстает в трагедии,— фигура тоже отнюдь не прямолинейная. Это трезвый практик, холодный и циничный. Нелегкое существование выучило его льстить, заискивать, унижаться, если того требуют интересы дела, но ради них же осторожный ростовщик способен пойти и на опасную авантюру, даже на преступление. Разговор о яде Товия он заводит исподволь и ведет его как бы ощупью, постоянно обрывая себя:

Есть-у меня знакомый старичок,

Еврей, аптекарь бедный;

Он составляет капли... право, чудно,

Как действуют они,

В стакан воды подлить... трех капель будет,

Ни вкуса в них, ни цвета незаметно,

А человек без рези в животе,

Без тошноты, без боли умирает.

Реплики Соломона выстраиваются в довольно последовательное целое, но связность его высказывания иного рода, чем связность эпического повествования. Его реплики рассчитаны на реакцию слушателя, на любопытство и вопросы собеседника, подстегнутого недоговоренностью. Соломону важно предста-зить, будто инициатива в разговоре о яде принадлежит не ему, а Альберу. Ленивые вопросы-возражения молодого рыцаря сбивают ростовщика с принятого им тона вкрадчивой осмотрительности, он выдает себя слишком прямой фразой: «Я думал, Что уж барону время умереть».

Пушкинский Жид не только делец, но и философ, хотя его философия скорее основана на житейской мудрости, чем на книжных догматах. Соломон рассуждает о вещах хорошо ему известных — о деньгах:

Деньги? — деньги

Всегда, во всякий возраст нам пригодны;

Но 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.

Тирада Соломона примечательна. В ней Пушкин возвращается к центральному конфликту пьесы: вражде Альбера и Барона из-за денег. Но если текст трагедии в целом передает живое кипение страстей: ненависть, презрение, оскорбленное самолюбие, то в высказывании ростовщика дана как бы исходная формула подобного столкновения: прямо противоположный взгляд юноши и старика на назначение денег. Притчу Соломона можно рассматривать как единую сложную и развернутую метафору, смысл которой — в выявлении принципиальной несовместимости взглядов старика и юноши, полярной противоположности их точек зрения, готовой перерасти в открытую вражду. Синтаксические параллели (юноша — старик, шлет — бережет, слуги — друзья) подчеркивают смысловую несовместимость позиций действующих лиц притчи, а композиционная стройность фразы (два стиха о юноше, два — о старике) и оттенок просторечности («туда, сюда», «как зеницу ока») придают реплике Соломона непринужденность живой разговорной речи.

Еще более значителен образ довременной смерти в реплике того же героя: «Как знать? дни наши сочтены не нами, Цвел юноша вечор, а нынче умер, И вот его четыре старика Несут на сгорбленных плечах в могилу». Строчки пушкинской трагедии приобретают повышенную емкость, лаконизм и завершенность. Надо заметить, что обрамление этих стихов — вопрос Альбера: «Ужель отец меня переживет?»— и конец реплики Соломона: «Барон здоров. Бог даст еще лет десять, двадцать И двадцать пять, и тридцать проживет он»,— казалось бы, совсем не требует появления притчи о юноше и стариках. Но она необходима, ибо в ней содержатся поэзия и философская трагическая масштабность, столь органичные для пушкинского драматического цикла.

Напряженное действие первой сцены, заканчивающееся намерением юного барона искать управы на отца у Герцога, отделяет от столь же действенного эпизода во дворце монолог старого Барона. Он — смысловая кульминация трагедии и вместе с тем —своеобразное сюжетное замедление перед бурным финалом.

Третья сцена «Скупого рыцаря» представляет собой тяжбу отца и сына, арбитром в которой выступает Герцог. Поэт опускает жалобы Альбера на скупость отца, так как их содержание известно из первой сцены. Об отношении юноши к Герцогу (партнеру по диалогу) можно судить по самому концу рассказа — своего рода формуле вежливости, в которую Альбер включает элемент самооправдания йеред лицом государя: «Когда б не крайность, Вы б жалобы моей не услыхали». Подобный композиционный прием позволяет автору «Скупого рыцаря» добиться действенности и лаконичности, столь выразительных в драме.

Ответ Герцога санкционирует право Альбера жаловаться на отца: «Я верю, верю, благородный рыцарь. Таков, как вы, отца не обвинит Без крайности...» Пушкинский Герцог прежде всего благородный судья, вдумчивый и нелицеприятный. Эту роль он должен исполнять по своему сану и положению. Но в контексте трагедии ему отведена другая роль: он свидетель, с горечью убеждающийся в распаде прежних связей, в. падении нравов, в разрушении личности. Герцог, приняв на себя Обязанности арбитра, бессилен своей волей и властью разрешить конфликт отца и сына. Он, утратил практическую власть над подданными, подобно тому как рыцарское слово перестало быть реальной ценностью в век капитала. Он может лишь вспоминать о былых временах, и в его восприятии прошлое приобретает явный оттенок патриархальной и вместе с тем героической эпохи,— недаром в памяти Герцога его отец, дед и барон Филипп связаны узами дружбы и уважения. И в рассказе Герцога о своем детстве подчеркнута дружба его деда и барона Филиппа: «Он был друг деду моему». В памяти Герцога пушкинский Скупой предстает подлинным рыцарем. Это касается и внутренних качеств Филиппа (верность и храбрость — важнейшие рыцарские добродетели), и атрибутов — государь вспоминает о его коне и шлеме.

Однако благое время детства Герцога миновало, а нравы существенно переменились. Правда, при дворе молодого государя Барон держится со скромным достоинством и непринужденностью вассала, преданного Герцогу и почтенного его дружбой, равно как и дружбой его предков. В его обращении с молодым государем почтительность сочетается с добродушной стариковской ворчливостью:

Стар, государь, я ньшче: при дворе Что делать мне? Вы молоды; вам любы Турниры, праздники. А я на них Уж не гожусь. Бог даст войну, так я Готов, кряхтя, взлезть снова на коня...

Но этот тон покидает старого Барона, как только речь заходит об Альбере, вернее, о деньгах. Герцог предлагает Филиппу назначить сыну «приличное по званью содержанье» и улавливает недовольство собеседника: «Вы хмуритесь...»

Далее диалог приобретает напряженный характер. Барон клевещет на сына. Сначала он пытается объяснить Герцогу, почему Альбер редко появляется при дворе (у молодого человека «дикий и сумрачный нрав»); в его словах нет еще желания опорочить сына. Но когда Герцог, знающий истинную причину несветскости Альбера из разговора с юношей, парирует довод Барона и вынуждает его защищать неприкосновенность золотых сундуков, тот переходит к прямой клевете. Барон, обвиняя сына в намерении убить и обокрасть его, лжет, но его речь не голословный навет, а полуправда об Альбере.

Действие, построенное как обмен короткими репликами между Бароном и Герцогом, становится особенно глубоким и многозначным, так как оно развивается в двух сюжетно-семантических пластах: ближнем, более узком (вассал лжет государю, рыцарь нарушает кодекс чести), и глубинном, открывающем взаимоотношения отца и сына, которые обусловлены их денежными интересами. В эпизоде беседы с Герцогом скупой в Бароне побеждает рыцаря.

Острый перелом в действии четвертой сцены производит появление Альбера. Сын, слышавший разговор из соседней комнаты, бросается к отцу: «Барон, вы лжете». Альбер не вынес обвинения в намерении обокрасть отца, хотя он сдерживался, пока Барон уличал его в стремлении к убийству. Барон затрагивает самый больной нерв: кража — преступление, пятнающее честь рыцаря именно своей низменной, корыстной сутью; Альбер и оскорблен (его унизили в присутствии Герцога), и, вероятно, напуган тем, что Герцог способен поверить старому Барону. Коротенькое слово «обокрасть», произнесенное скупым рыцарем, становится сигналом к катастрофе. Отец и сын меняются ролями.

Барон

Ты мог отцу такое слово молвить!..

Я лгу! И перед нашим государем!..

Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

Альбер Вы лжец.

Альбер знает, что в словах его отца, помимо заведомой клеветы, есть правда справедливой догадки. Нечто подобное переживает и Барон, обвинивший сына перед Герцогом, не имея реальных доказательств преступных замыслов Альбера. И отец, и сын, обвиняя друг друга перед государем, сразу и лгут, и говорят истину.

Драматический накал «Скупого рыцаря» создается во многом сопряжением личных, субъективных правд героев, которые тонко и сложно соотносятся с действием трагедии и с речами героев. Глубина, объемность драматического смысла в пушкинском произведении рождается из знания, которое читатель выносит из уже прочитанной части трагедии и непосредственного диалогического слова (т. е. слова, которым герои обозначают свои состояния и отношения именно в данный момент). Суммирующее знание можно рассматривать как результат представлений о речах персонажей (словесной ткани пьесы) и о ситуациях, закрепленных в первую очередь композицией произведения. Именно слово героя и ситуация, воспроизводящие отношения разных действующих лиц (в том числе и конфликт), являются наиболее значимыми и специфическими для драмы как литературного рода.

Альбер имеет право обвинять отца во лжи. Подобного рода обвинение позорно для рыцаря вообще, вдвойне оскорбительно оно, если младший обвиняет старшего, сын — отца На какое-то, мгновение в душе Барона оскорбленная гордость рынаря заслоняет все остальное: доводы разума, придворную субординацию, этикет. Барон встает на защиту своих интересов, нимало не задумываясь, что его противник в поединке — родной сын:

Так подыми ж, и меч нас рассуди!

(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

Альбер

Благодарю. Вот первый дар отца. ,

Реплика Альбера возвращает действие в русло сквозной и главенствующей темы трагедии — темы денег.

Герцог, свидетель этой сцены, воспринимает только один аспект разворачивающегося перед ним конфликта: несовместимость поведения Альбера и Барона с кодексом рыцарства («Что видел я? Что было предо мною? Сын принял вызов старого отца!»). Его отношение к двум другим участникам действия определяется властным желанием прервать безнравственную и безобразную сцену, свидетелем которой он невольно стал. Но в репликах Герцога:

В какие дни надел я на себя

Цепь герцогов!..

Ужасный век, ужасные сердца!—

звучит сознание, что случай с Бароном и Альбером — лишь звено в цепи «расшатавшегося», обесчеловеченного времени.

Зловеще-масштабная фигура Барона — властителя «державы» шести золотых сундуков, рыцаря, клевещущего на родного сына, в последнее мгновение жизни вспоминающего не о боге, а о ключах «к подвалам верным»,—самый яркий образ-персонаж «Скупого рыцаря». Но пушкинское произведение более емко, чем гигантский образ Барона. В трех его сценах встает целая эпоха, с только ей свойственным строем характеров и отношений, чувствований и представлений, эпоха контрастных страстей и стихийной философичности.

В «Скупом рыцаре» главенствует проблема границ человечности, тесно связанная с темой денег. В персонажах трагедии потенции героических личностей искажены и подавлены «железным веком» меркантилизма. Пушкинские герои предельно разобщены в своих индивидуалистических порывах утвердиться во что бы то ни стало. Потребность самоутверждения и неразборчивость в средствах, принятая добровольно или навязанная извне, приводят их к утрате критериев нравственности, к разрывам историко-социальных и кровных уз, к вражде всех против всех.

Погружение в сферу внутренних конфликтов, обусловленных историческими закономерностями, постижение механизмов общественных процессов, «истина страстей», яркость характеров, напряженность мысли и острота действия — все это создает истинно трагедийный мир «Скупого рыцаря»— первого произведения в драматическом цикле Пушкина.

«Моцарт и Сальери». «Зависть»—так озаглавлена в черно-винах Пушкина трагедия об убийстве Моцарта. В черновом варианте автор как бы сталкивает несоизмеримость причины (зависть — только мелкая страсть) и следствия (гибель гениального композитора — утрата мирового значения). Но это столкновение не вполне адекватно отражало философский и этический пафос пушкинской трагедии. Поэт изменил название, поставив перед текстом имена героев: «Моцарт и Сальери». Он мог назвать свою пьесу и как-нибудь иначе, например «Гений и злодейство»,— в этом случае акцент стоял бы на проблеме совместимости творящего начала (гений) и начала сознательно разрушающего, античеловеческого (злодейство). Герои Пушкина сложнее, богаче, чем центральная, но отнюдь не единственная и не исчерпывающая всех смыслов произведения коллизия.

В драматическом движении «Моцарта и Сальери» есть одна особенность: сценические столкновения героев в ней занимают относительно подчиненное место в системе конфликтов, которая складывается по мере движения пьесы. Действенным, поступательным моментом во второй из маленьких трагедий оказывается несовместимость жизненных программ Моцарта и его убийцы и попытки Сальери противопоставить свою волю бытийным и нравственным закономерностям жизни. Именно этот аспект, на наш взгляд, определяет специфику драматизма в данном произведении, и на его исследовании мы постараемся сосредоточить внимание читателей.

Сальери предстает в драме Пушкина как человек, погруженный в массу различных по содержанию, характеру, значительности конфликтов. Он в постоянных противоречиях с собой и миром, он раздираем ими. Чрезвычайно важным для понимания этого героя Пушкина оказывается конфликт Сальери с мироустройством: несправедливость мирового порядка и протест против него воли единичного человека. В душе самого Сальери постоянно идет борьба. Он, противопоставивший свое максималистское убеждение («Правды нет и выше») общепринятому мнению («Все говорят: нет правды на земле»), нуждается в славе и признании толпы: «Слава мне улыбнулась; я в сердцах людей Нашел созвучия своим созданьям». В его гордой душе, казалось бы, чуждой мелочности, поселилась зависть, и это создало еще один внутренний конфликт. Сальери признается в своем равнодушии к жизни, более того: жизнь не раз казалась ему «несносной раной», он не раз испытывал «жажду смерти» и все-таки откладывал самоубийство. Глубоко чувствуя обиду, он всегда отвергал «шепот искушенья». Сальери оберегало от опрометчивых поступков не чувство справедливости и даже не надежда изведать «восторг, и творческую ночь, и вдохновенье», хотя ему знакомо и это, а предощущение встречи со «злейшим врагом». Сальери живет в предвидении мести за «злейшую обиду», за еще не свершившееся зло.

Кроме серии психологических конфликтов, для Сальери сушествует ряд конфликтов, связанных со сферой нравственности искусства. Для него, превыше всего ставящего музыку, искусство, врагом становится любой, кто относится к ним иначе, чем он сам. Для Сальери это профанаторы. Жгучая ненависть жреца музыки распространяется и на «маляра негодного», пачкающего мадонну Рафаэля, и на фигляра, который «пародией бесчестит Алигьери», и на слепого скрипача, приведенного Моцартом, и на самого Моцарта, со смехом слушающего, как звучит его мелодия, наигранная нищим слепцом.

Чревато конфликтами и отношение Сальери к самой музыке. Он видит в ней высшую ценность, святыню, он ощущает себя ее жрецом. И вместе с тем музыка в ее высшем проявлении — «райские песни» Моцарта — источник зависти и страданий Сальери-музыканта. Творчество Моцарта в его глазах как бы утрачивает право на существование:

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

Подымет ли он тем искусство? Нет;

Оно падет опять, как он исчезнет...

Для Сальери весь мир распадается на толпу, чьим мнением он пренебрегает, и на «жрецов прекрасного», к числу которых он относит и себя. Трагедия начинается и заканчивается обращением индивидуалиста Сальери к мнению толпы. В первом случае пушкинский герой своим вызовом миропорядку («Правды нет и выше») противопоставляет себя толпе с ее надеждами на то, что за пределами земной жизни возможна справедливость. Общепринятая точка зрения оказывается перечеркнутой. В финале Сальери словно ищет себе оправдания во мнении все той же презираемой им толпы:

А Бонаротти? или это сказка

Тупой бессмысленной толпы — и не был

Убийцею создатель Ватикана?

Сальери силится убедить себя в том, что Моцарт неправ, утверждая, что «гений и злодейство — две вещи несовместные». Легенда о Микельанджело могла бы стать опровержением моцартовского утверждения. Но эта легенда — измышление толпы, которую так презирает Сальери, и, поверив сказке о злодеянии гения, композитор, гордящийся своей элитарностью, своей причастностью к избранным, становится на точку зрения «тупой, бессмысленной толпы».

Все усилия Сальери направлены на обретение гармонии с собой и миром. Убийца Моцарта видит свое призвание, свое назначение в том, чтобы, вступив один на один в бой с миропорядком, перестроить его на началах справедливости. В этом стремлении Сальери сближается с типом романтика-богоборца. Герой Пушкина берется изменить неправедное решение высших сил, наделивших гениальностью «гуляку праздного», «безумца» Моцарта, а не вознаградивших таким даром его, Сальери, во имя музыки отрекшегося от всего. Вместе с тем Сальери — холодный аналитик, пристально всматривающийся в движения своей души, тщательно обдумывающий свои намерения и планы. Склад ума и характер устремлений Сальери внешне контрастны: безоглядность порыва, глобальность решений, как правило, редко уживаются со способностью «поверять алгеброй гармонию». Но эта психологическая антиномия Сальери снимается активностью, действенностью его личности, целенаправленностью его поведения.

Единству всех устремлений Сальери способствует тот факт, что почти все основные конфликты этого персонажа сводятся к Моцарту, человеку и музыканту, или соотносятся с ним. Моцарт, легкомысленно попирающий святыню музыки, Моцарт — олицетворение несправедливости высших сил, Моцарт, виновник зависти, унижающей чувство собственного достоинства Сальери, и есть «злейший враг», и, покончив с ним, завистник надеется одним ударом разрешить все противоречия. Исходно Сальери убежден в своем праве распоряжаться в высших целях и жизнью Моцарта, и судьбою музыкального искусства. Он присваивает себе полномочия судьи и палача,, приговаривая Моцарта к смерти и бросая яд в его стакан. Он сознательно и самонадеянно возлагает на себя роль рока и даже права бога-творца, распоряжаясь судьбами людей искусства, считая, что в его власти изменить законы бытия.

Сальери осознает свои конфликты с миром и самим собой, но его высшее, стремление-— уничтожить противоречия оказывается бесплодным. Он противопоставляет свою волю и свое деяние (убийство Моцарта) закономерностям жизни. Он вмешивается в естественное течение событий, намереваясь изменить их ход, но сам оказывается втянутым в их поток. Уже не он бросает вызов року, а судьба делает его своим орудием: «Нет, не могу противиться я боле судьбе моей». Сальери обманулся в своем бунте против высших сил; в схватке с судьбою он побежден.

Убийство Моцарта не приносит Сальери желанного мира, не избавляет композитора-убийцу от мук зависти, от внутреннего разлада. Напротив, осуществление замысла, достижение цели приводит Сальери к осознанию нового конфликта. Контекстовая антиномия «гений и злодейство» перерастает в сюжетном движении трагедии во внутренний конфликт Сальери. Для Моцарта несовместимость гения и злодейства — непреложная истина, в конце пьесы и Сальери приходит к пониманию правоты Моцарта1. Но он не может смириться с мыслью, что, совершив злодеяние, он тем самым подтвердил свою непричастность гениальности: «Но ужель он прав, И я не гений?» Конфликт, возникающий в финале трагедии, можно определить как столкновение объективного знания и субъективной оценки этого знания. На уровне героев «Моцарт и Сальери» заканчивается не снятием конфликтов — сюжетной развязкой, а новым конфликтом, принципиально неразрешимым для Сальери. Но на авторском уровне (общее сюжетное движение произведения) конфликт оказывается разрешенным: гений все-таки убитый Моцарт, а не убийца Сальери. Решение проблемы совместимости гения и злодейства возвращает нас к философскому тезису Сальери: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет и выше». Тезис Сальери оспорен не потому, что Пушкин в своей пьесе апеллирует к божьему суду, а потому, что высшей правдой оказывается вера в нравственное здоровье человека, в его способность отделять созидательное начало от разрушительного.

Мир, созданный Пушкиным в «Моцарте и Сальери», глубоко конфликтен, конфликтен по своей природе. Но в произведении есть одна особенность: один из героев не имеет конфликтов ни с самим собой, ни со своим другом-убийцей. Моцарт приемлет мир в его трагизме, принципиальной и закономерной противоречивости. Об этом свидетельствуют его размышления в финале трагедии:

... но нет: тогда б не мог И мир существовать; никто б не стал Заботиться о нуждах низкой жизни;

Все предались бы вольному искусству.

Нас мало избранных, счастливцев праздных,

Пренебрегающих презренной пользой,

Единого прекрасного жрецов.

В этих раздумьях раскрывается и моцартовское представление о мире, и его отношение к действительности. Признание конфликтности мира еще не есть конфликт с миром. У Пушкина Моцарт слит с жизнью, он ее высшее проявление — гений. В нем гармонически соединились и вдохновенное подвижничество («Requiem» написан в три недели), и человеческая щедрость (сцена со скрипачом), и доступность житейским радостям и житейской прозе (упоминание о жене и сыне), и способность преображения тяжелых впечатлений в прекрасную музыку (пьеса, сочиненная во время бессонницы). Пушкинский Моцарт предчувствует собственную гибель: его не оставляет мысль о черном человеке — вестнике смерти. Смерть неотвратима, и Моцарт лишь не знает, когда и от чьей руки она последует. Но и чувствуя ее приближение, Моцарт утверждает торжество жизни и человечности —«несовместность» гения и злодейства.

В «Моцарте и Сальери» рядом с антиномией «гений и злодейство» присутствует другая антиномия — смертность и бессмертие. Смерть — удел живого человека. Тема смерти проходит сквозь всю трагедию Пушкина. Один из героев замышляет убийство и логически обосновывает право на него; другой чувствует приближение смерти. Тема бессмертия входит в произведение с именем Моцарта — создателя гениальной музыки, ценность которой лишь возрастает с течением времени. Бессмертие не названо в тексте трагедии, оно присутствует в ней как антитеза смерти, как воплощение высшего проявления жизни — созидающего начала (гения, по определению Моцарта). Подлинная человечность творца и рожденного им искусства — вот залог бессмертия.

В произведении Пушкина есть только один острый сценический эпизод — отравление Моцарта. Сальери бросает яд в стакан Моцарта. Моцарт пьет. Этот эпизод сдвинут в конец пьесы. И тем не менее вся пушкинская трагедия исполнена глубокого, драматизма — драматизма мысли.

В «Моцарте и Сальери» бросается в глаза асимметричность построения. В двух больших монологах Сальери в первой сцене — вся глубина, все многообразие конфликтов этого персонажа и мотивирующих их обстоятельств. Между первым и вторым монологами вклиниваются короткая сцена со скрипачом и разговор о новой пьесе Моцарта, заканчивающийся приглашением на обед (прямая мотивировка внешнего действия второй сцены).

Во второй сцене преобладает диалог о творчестве, рождающий центральный вопрос о совместимости гения и злодейства. Симметрия реплик Моцарта и Сальери прерывается здесь лишь музыкальным соло — Моцарт играет свой «Реквием». Фортепианный «монолог» Моцзрчга — момент, нарушающий симметричность второй сцены, но уравновешивающий композицию произведения в целом (перекличкой с монологами Сальери в первом акте).

В трагедии Пушкина сосуществуют как бы два пласта конфликтов. Первый из них р©жда«т сюжетное движение трагедии — это многочисленные конфликты Сальери. Второй, проявляющийся сквозь систему сюжетных конфликтов и антиномий (гений и злодейство, смертность и бессмертие), позволяет автору, сохраняя всю конкретность характеров и действий героев, подняться к глубочайшим обобщениям, к вечным вопросам человеческого бытия, к постижению внеличных закономерностей. Взаимодействие этих двух смысловых слоев в «Моцарте и Сальери» обусловливает одну из особенностей этого пушкинского произведения: сочетание эпической масштабности проблематики и острого драматизма действия. Это сочетание определяет неповторимое звучание «Моцарта и Сальери».

«Каменный гость». Пушкинская интерпретация легенды о Дон Жуане чрезвычайно ярка именно в драматическом, сценическом действии. Здесь и острые диалоги, и неожиданные повороты сюжета, и любовные сцены, и переодевания, и разоблачение тайн, и обмороки, и вставные музыкальные номера, и, наконец, эффектная концовка: статуя Командора, как и положено по легенде, на глазах зрителей увлекает Дон Гуана в ад.

Однако острое сценическое действие и любовный сюжет не заслоняют значительности этической проблематики «Каменного гостя», а организуют особый характер драматизма в произведении, где диалектика добра и зла, свободы и подчинения нормам оказывается особенно напряженной, так как ареной борьбы становится главный герой — личность, исполненная острейших противоречий и вместе с тем чрезвычайно цельная. В «Каменном госте» ярче, чем в других маленьких трагедиях, выступает взаимообусловленность действия и характеров, в лепке которых Пушкин сочетает выразительную неповторимость душевного строя и повышенную жизненную активность, которая прорывается даже в тех случаях, когда герои трагедии избирают путь, уводящий их от радостей бытия (Анна до ‘встречи с Гуаном, Дон Карлос, монах).

Этот свойственный всем персонажам пушкинской трагедии напор жизненных сил позволяет автору so многом перестроить сюжетную канву легенды о Дон Жуане и сосредоточить действие на единственном эпизоде соблазнения— обольщении вдовы Командора. Характерно, что в тгуигкитгской версии жизнь как бы подталкивает партнеров главного верш «на встречу и контакт с ним. Ход событий как бы опережает поступки героя. В сюжете «Каменного гостя» в трех существеннейших эпизодах (дуэль с Карлосом, первый разговор с Доиой Анной, вызов статуи Командора) инициатива принадлежит не Туану, а -его партнерам. Карлос настаивает на поединке, и Гуаиу ничего -не остается, как обнажить шпагу. О существовании «статуи Командора вспоминает Лепорелло:

Дон Г у а н

Я счастлив!-

Я петь готов, я рад весь мир обнять.

Лепорелло

А командор? что скажет он об этом?

Лишь после замечания слуги о том, что статуя сердится, Гуан приказывает Лепорелло позвать ее на ужин к Доне Анне. Для Гуана, меньше всего задумывающегося об этическом смысле своих желаний и последствиях своих поступков, статуя Командора — просто памятник, имеющий весьма относительное сходство с прототипом (см. открывающий третью сцену монолог Гуана). Герой менее всего склонен видеть в надгробной скульптуре знак грядущего возмездия высших сил, но, уловив этот знак, не задумываясь идет навстречу испытанию.

Действия героя обусловлены не только его волей, его стремлениями, они вызваны в какой-то степени -фактами, принадлежащими, условно говоря, объективной действительности. Реакции Гуана — одновременно и вызов, и ответ. Однако увидеть эту двойственную природу поступков Дон Гуана в какой-то степени мешают, во-первых, чрезвычайно действенное, инициативное поведение героя, выливающееся в поединки, маскарады, тайные возвращения, в поэзию, но прежде всего — в любовь, в завоевание женского сердца, а во-вторых, центральное положение Дон Гуана в произведении. Он главный герой в трагедии, он ее основной интерес; с его моралью, поведением, складом личности соотнесены поведение и характеры остальных персонажей, к нему сходятся все сюжетные нити.

Встреча с Доной Анной, любовь к ней обычно рассматриваются как перелом во взглядах пушкинского героя, как отказ от индивидуалистической морали. Обращение Дон Гуана на стезю добродетели, как правило, приурочивают к признанию героя:

Вас полюбя, люблю я добродетель И в первый раз смиренно перед ней Дрожащие колена преклоняю.

Однако сама героиня не слишком склонна верить признаниям Гуана. На его тираду о любви к добродетели она отвечает:

И я поверю,

Чтоб Дон Гуан влюбился в первый раз,

Чтоб не искал во мне он жертвы новой!

Вдова Командора имеет основания видеть в себе очередную жертву «хитрого искусителя». Пушкинский герой не лжет, убеждая Анну, что именно к ней он испытывает подлинную любовь, но столь же искренно он любил когда-то и Инезу. Обращенные к Доне Анне слова о любви к добродетели можно прочитать и с иным логическим ударением: «Вас полюбя, люблю я добродетель»,— и это смещение акцента позволяет существенно изменить трактовку образа главного героя и концепцию всего произведения. Если рассматривать любовь к Доне Анне и, следовательно, к добродетели как один из этапов жизненного пути пушкинского героя, закономерно напрашивается вывод о том, что Дон Гуан не изменяет себе, что на протяжении всей пьесы он остается Дон-Жуаном, неотразимым обольстителем. Таким образом, мы оказываемся перед возможностью двух различных истолкований характера данного героя, сюжета пьесы и конечного этического вывода трагедии.

Пушкинское необыкновенно широкое и диалектическое восприятие мира и человека, пушкинская гуманистическая этика, в основе которой лежит не формальное соблюдение нравственных заповедей, а полнокровное и свободное проявление личности, не препятствующее столь же свободному и естественному проявлению воли, чувств, стремлений других людей, в «Каменном госте» находит чрезвычайно интересное воплощение. Этическая программа, заложенная в пушкинской трагедии, принципиально исключает однозначное истолкование произведения в этом аспекте. Этому способствует и выбор конфликта, и особый характерный для пушкинского творчества тип сюжета, в котором сталкиваются две неслиянные правды («Евгений Онегин», «Станционный смотритель», «Медный всадник» и др.), щ специфика драмы как рода. Отсутствие в драматическом произведении непосредственного авторского управления (повествования, уточняющего мотивировки и оценки) расширяет круг возможных истолкований одних и тех же художественных явлений. Эта повышенная вариативность трактовок, характерная для драмы как рода и в «Каменном госте» достигающая наибольшей проявленности, способствует адекватному раскрытию пушкинского понимания мира И человека.

Дон Гуан, постоянно вступающий в столкновение и с отдельными партнерами (Лепорелло, Дон Альваро, Дон Карлос, муж Инезы, Дона Анна), и с общепринятыми нормами поведения (нарушение устава монастыря, вызов статуе Командора, самовольное возвращение из ссылки), практически никогда не вступает в противоречие сам с собой. Анализ не предшествует его поступкам и не следует за ними. Менее всего он склонен оценивать свои действия как нравственные или безнравственные. Дон Гуан не утратил способности к этическому переживанию: ему доступны сострадание, раскаяние, он даже способен на что-то вроде самоупрека:

Муж у нее был негодяй суровый,

Узнал я поздно... бедная Инеза!..

Однако герой «Каменного гостя» не задумывается о возможных последствиях своих поступков. Жизнь провоцирует Гуана, и всегда его реакция выражается в действии. Если он позже и возвращается к мысли о том или ином поступке, то лишь для того, чтобы подтвердить удачность своих решений и действий:

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

У Гуана нет паузы для перехода от слов к делу. Он активен и в тех поступках, на которые его толкает случай, и в тех, которые совершает по собственному желанию.

Гуан Пушкина — внутренне цельный человек. Для него не существует проблемы выбора. Его жизнь естественно выливается в цепь непрерывных столкновений, словесных и не только словесных поединков.

Герой «Каменного гостя» выступает как творец собственной жизни, каждый эпизод которой становится своего рода новеллой или пьесой, обладающей собственной завершенностью и существующей в памяти Гуана рядом с другими, уже отыгранными, сюжетами. Такой тип поведения, где реально значимым оказывается только «сейчас и здесь», позволяет Гуану включаться в новые и новые ситуации, преобразуя их по собственной воле в сюжеты своей жизни. Например, в первой сцене он с искренним сожалением вспоминает об Инезе, о своем чувстве к ней («Как я любил ее!»):

Одни глаза. Да взгляд... Глаза, такого взгляда

Уж никогда я не встречал...

Но в чем-то прав и Лепорелло, замечающий вслух: «А живы будем, будут и другие». Дон Гуан постоянно включен в жизненную игру, необходимое условие которой — непрерывная смена действий, мерцание мгновенных и острых эмоций. Только эта смена состояний — устойчивый момент в существовании Гуана, во всем остальном постоянство для него подобно смерти. Переизбыток энергии заставляет Гуана откликаться на любое прикосновение жизни.

В ней Дон Гуан легко надевает и с такой же легкостью сбрасывает маски. Он то и дело отказывается от своего имени (см. встречи с монахом, эпизоды с Доной Анной на кладбище й в ее спальне), но никогда не отрекается от своей сути, от самого себя. И в рясе монаха, и под именем Дон Диего он ведет себя так же, как и тогда, когда говорит и действует от собственного имени. Вся интрига с Доной Анной построена как цепочка приближения Гуана к самому себе. Герой последовательно сбрасывает с себя маски. Ему важно, чтобы Анна не просто полюбила его,— он добивается свидания с ней и под именем Дон Диего,— ему необходимо, чтобы вдова Командора полюбила в нем Гуана, даже если он — убийца ее мужа. Безрасчетно и безошибочно он доверяется минуте, не выстраивая заранее плана завоевания женского сердца. Он выступает «импровизатором любовной песни», и его импровизация всегда покоряет. В игре Гуана ставкой оказывается жизнь или смерть. Постоянное ощущение опасности придает бытию пушкинского героя особую остроту: в Дон Гуане есть особая полнота жизни, особый вкус к ней.

Казалось бы, для того, чтобы вполне отчетливо обозначить образ главного героя, Пушкину было бы достаточно трех сцен: первой, в которой герой впервые видит Дону Анну, третьей и четвертой, основой которых становится история последней любви и гибели Дон Гуана. Вторая сцена — у Лауры сюжетно слабо связана с остальными. В первой сцене Гуан сообщает, что намерен явиться к Лауре, в третьей — мы узнаем, что убийство Карлоса заставило героя укрыться в Антоньевом монастыре, где похоронен Командор. Вторая сцена выглядит сюжетным замедлением и вместе с тем рна насыщена ярким действием; ссора Лауры и Карлоса, две песни Лауры, дуэль — все это обеспечивает напряженный драматический рисунок этого фрагмента. Чрезвычайно значительна вторая сцена и для решения основной этической коллизии произведения — проблемы соотношения индивидуалистической этики Г.уана и традиционной, общепринятой морали. Именно в этом эпизоде участвует Дон Карлос — антагонист и антипод главного героя. Карлос вызывает^ Гуана на поединок, мстя за смерть брата. Карлос размышляет а незавидной участи Лауры «лет через пять иль шесть». Карлос все взвешивает и обо всем думает наперед. Однако рассудочный гость Лауры, защитник и апологет традиционной морали ведет себя так же, как Дон Гуан. Лаура сама отмечает это сходство:,

Ты мне понравился; ты Дон Гуана

Напомнил мне, как выбранил меня

И стиснул зубы с скрежетом.

Внешне поведение Дон Гуана мало чем отличается от принятого. В одной из первых реплик Лепорелло рисует портрет «первого встречного» дворянина. В словах слуги встает двойник Гуана — «нахальный кавалер со шпагою под мышкой и в плаще». Карлос охотно принимает предложение Лауры остаться у нее. Он затевает поединок в присутствии женщины в ее доме (правда, Лаура не дама, а актриса). И в реплике монаха: «Со мной иное дело: я моцах», — звучит не только гордость (вдова Командора снисходит до беседы с ним), но и сожаление о неудобствах монашеского сана.

Если принимать во внимание это неакцентированное, но присутствующее в тексте «Каменного гостя» расхождение между реальным поведением и моралью, проповедуемой лицами, противопоставленными Дон Гуану, то с этим явлением оказывается связанным и образ Командора. В трагедии Командор присутствует в двух ипостасях: как внесценический персонаж (покойный Дон Альваро — муж Доны Анны, противник Гуана на поединке за Эскурьялом) и как сценически активное, но лишенное человеческой сущности действующее лицо — статуя Командора. Чрезвычайно значима эта соотнесенность образов Дон Альваро п статуи, которая, в сущности, и определяет художественный смысл пушкинской интерпретации фигуры легендарного Командора.

В иерархии драматического произведения действующее лицо несомненно активнее и в этом смысле важнее, чем внесценичес-кий персонаж. Быть может, поэтому истолкователи «Каменного гостя» чаще обращались к символизирующей возмездие статуе1, чем к анализу роли покойного Дон Альваро в контексте трагедии. Однако присутствие Дон Альваро в драматическом сюжете «Каменного гостя» едва ли менее важно, чем существование его монументального двойника. Образ Командора в его прижизненном варианте возникает в речах его вдовы и Дон Гуана. Дон Альваро рисуется Доной Анной как образец семейной добродетели: «Дон Альвар не принял бы к себе влюбленной дамы, Когда б он овдовел». Но героиня не скрывает,^ что вышла замуж за Командора по настоянию матери, не лтобя его, и брак был совершен по расчету: «Мы были бедны — Дон Альвар богат». Вряд ли можно предположить, что «хилый и тщедушный» муж, державший жену взаперти, мог завоевать любовь молодой красавицы. Но вместе с тем в суровом Командоре были мужские достоинства, о которых с уважением отзывается сам Гуан: «... а был он горд и смел». Можно допустить, что, несмотря на суровый дух, Дон Альваро при жизни мог бы вести себя если не так, как его легкомысленный и своенравный противник, то по крайней мере как мрачный Карлос. В тексте трагедии отсутствуют прямые указания на сколько-нибудь предосудительное поведение Дон Альваро. Заключение о его образе жизни можно построить лишь путем сопоставления' разрозненных фактов. Известно, что Командор пал от руки Дон Гуана; известно, что дуэль была не из-за Доны Анны,— в первой сцене Гуан говорит Лепорелло: «Я с нею познакомлюсь». Трудно предположить, что муж Доны Анны вышел на дуэль, чтобы предупредить возможные притязания Дон Гуана. Столь же малоправдоподобно, что Гуан дрался с кем бы то ни было не из-за женщины. Политические мотивы снимаются его репликой: «Ведь я не государственный преступник». Правда, возможна семейная месть, как в случае с Карлосом, но и тут замешана женщина.

Следовательно, бытовое поведение Командора не может быть однозначно противопоставлено поведению Дон Гуана.

Реконструкция прижизненного поведения Дон Альваро важна не сама по себе, а для уяснения смысла образа Командора в его сложности, единстве и полноте. В «Каменном госте» статуя выступает одновременно как продолжение бытия Дон Альваро — человека, а не святого, и как символ законного возмездия нечестивцу.

И совмещение этих двух сущностей в пределах одного образа приводит к снятию этической однозначности роли Командора в финале трагедии.

Сходство поведения Дон Гуана и других персонажей пушкинского произведения оказывается внешним. Антагонисты Дон Гуана сознают, что их поступки противоречат морали, которую они исповедуют: идеалу семейной чести, верности и добродетели. Дона Анна, говоря о том, что, принимая Диего, она нарушает долг вдовы, рисует образ идеального супружеского поведения — верности до гроба и за гробом. Однако в ее речах немалая доля женского кокетства: упрекая себя в отступлении от норм, предписывающих вдове скорбь и затворничество, Анна невольно подчеркивает и свою смелость, и силу чувства, побудившего ее на рушить запрет1 \* \*. %:;>

В поведении Дон Гуана нет расхождения между доджным и сущим. Он всегда прав в своих глазах. Лаура справедйиро замечает о нем: «вечные проказы, а все не виноват». Он й сам знает об этом. Признаваясь Анне, что он виновник ее вдовица, Дон Гуан говорит:

Я убил 4

Супруга твоего, и не жалею О том — и нет раскаянья во мне.

В трагедии осмысляется противоположность между героем и другими персонажами. Для антиподов Гуана мораль, проповедуемая обществом, оказывается маской; для главного героя она просто не существует: он живет по законам индивидуалистических желаний. Основой трагедии оказывается этический конфликт, персонифицированный в действующих лицах «Каменного гостя» и реализованный в системе их столкновений. Решение центрального конфликта произведения закономерно связано с вопросом о справедливости возмездия, настигающего Дон Гуана в финале трагедии.

И традиционная и предложенная нами интерпретация «Каменного гостя» не дают однозначной этической оценки возмездия, постигшего Дон Гуана. В трагедии Пушкина сталкиваются две морали: общепринятая, включающая изрядную долю лицемерия и даже ханжества, проповедуемая Карлосом, Командором, Доной Анной, — и лишенная лицемерия индивидуалистическая этика, которой руководствуется главный герой. Следование и той и другой нравственной программе чревато нарушениями извечных представлений о дурном и хорошем, нравственном и безнравственном, допустимом и недопустимом. Противоестественно добиваться любви вдовы убитого тобой человека, но столь же противоестественно выйти замуж за нелюбимого и весь век оплакивать его кончину по долгу вдовы. В «Каменном госте» нет персонажа, который был бы подлинным носителем законов человечности. Карающая статуя Командора (символ возмездия за оскорбленную семейную честь) на поверку оказывается памятником, воздвигнутым нелюбящей вдовой супругу, верность которого к тому же сомнительна. Среди кощунственных мотивов, которых немало в трагедии Пушкина (ночь любви в соседстве с мертвым; вызов, посланный статуе Командора; предложение Доны Анны молиться с нею за убитого Дон Альваро), этот едва ли не самый кощунственный.

Смерть Дон Гуана от руки статуи Командора — момент, обусловленный сюжетом легенды, положенной в основу трагедии Пушкина. Но даже этот обязательный элемент сюжета он наполняет особым неоднозначным драматическим содержанием. Пушкинский герой карается за презрение к законам божеским и человеческим, смерть настигает его в минуту, когда перед ним открывается новый мир, когда герой раскаялся в своей прежней греховной жизни и обрел веру в добродетель. В подобной трактовке есть своя логика, убедительная логика парадоксальных жизненных ситуаций, становящихся благодарным материалом для трагических коллизий: гибель в момент обретения счастья — что может быть драматичнее?!

И тем не менее, за что же статуя Командора карает Дон Гуана? За прежние прегрешения? Или за новое счастье? За отречение от самого себя в угоду любви к добродетели или за вольную или невольную игру на чувствах добродетельной вдовы, оскорбляющую само понятие добродетели? Гуан заслуживает кары, и вместе с тем наказание слишком жестоко, чтобы быть справедливым. Если герой Пушкина в самом деле перешел на стезю добродетели, то ввергать его в ад грешно даже с точки зрения догм христианской морали, ибо раскаявшийся грешник угоднее богу, чем праведник. Правда, в этом случае Дон Гуан перестает быть Дон Жуаном, изменяет себе, а любая измена требует возмездия, но тогда Командор как бы мстит не от имени божественной справедливости, а от имени отвергнутого Гуаном клана соблазнителей. Если же Дон Гуан полюбил добродетель лишь на время, пока он способен любить вдову Командора, т. е. повел себя, как и прежде, то почему кара не последовала раньше или не пришла позже? В решении вопроса о справедливости возмездия, настигающего Дон Гуана, принципиально отсутствует однозначность. Ту же вариативность решений можно обнаружить, обратившись к судьбе героини трагедии — Доны Анны.

В «Каменном госте» драматически напряженное действие, обилие ярких, острых, сценически выигрышных эпизодов — отнюдь не самоцель. Они создают Особую атмосферу в произведении, которую хочется назвать праздничной, хотя легкость, красочность, радость менее всего вяжутся с традиционными представлениями о трагедии. Жизнь здесь — сама по себе праздник. Она пробивается сквозь «утеснительный сан» монаха, толкующего о женской красоте, отрицать которую «не может и угодник». Она заставляет угрюмого Карлоса откликнуться на песню Лауры, и горячо требовать немедленного поединка. Естественный, не знающий преград напор жизни сдвигает «приличьем стянутые маски» с антиподов Гуана, и маски отделяются от лиц, а под ними обнаруживаются чувства и поступки, не подлежащие регламентации. «Я петь готов, я рад весь мир обнять»,— вот высший взлет Дон Гуана — самозабвение счастья, слияние с миром. И может быть, полнее всего свет жизни играет в Начале второй сцены, в пении Лауры, женщины, способной «вольно предаваться вдохновенью» искусства и заражать им других.

Но жизнь не только праздник. Это существование mhojtjx, это постоянные контакты людей, требующие внимания и ответственности. Особенность пушкинской этической позиции, на наш взгляд, состоит в том, что в ней полностью отсутствует учительная, дидактическая тенденция. Автор «Каменного гостя» выдвигает высочайшие требования к своим героям, и своеобразие этих требований состоит в том, что поэт не призывает отказаться от радостей бытия, сознательно ограничиться в своих чувствах и желаниях, противопоставить нравственные запреты напору внешних и внутренних жизненных сил, а настаивает на гармонизации этих сил, на направленности чувства, дарующего радость, не только на себя, но и на других.

Драматическая форма позволяет создать образы героев страстных, действенных, погруженных в кипение жизни. Она же дает возможность наиболее полно и ненавязчиво воплотить этическую концепцию гармонического равновесия мира и человека, определившую в трагедии Пушкина своеобразие выбора ситуаций, которые во многом диктуются теми неповторимыми характерами, какими автор наделил персонажей старинной и многократно подвергавшейся литературным переработкам легенды о Дон Жуане.

«Пир во время чумы». «Пир во время чумы» — так назвал Пушкин свой вольный перевод фрагмента из Вильсоновой трагедии «The city of the plague». Уже в заглавии пьесы заявлена особая катастрофическая ситуация, ставшая истоком всех событий и обострившая все противоречия, развертывающиеся в сюжете трагедии.

В пьесе Пушкина суждения, действия и позиции всех персонажей поверяются близостью смерти. Чума — стихия, слепая и безразличная к тому, кто гибнет: весельчак и безбожник Джэксон или «святое чадо света» Матильда. Она одинаково угрожает жизни Председателя и жизни Священника. Объективно все персонажи «Пира...» находятся в равном положении: это люди, стоящие на пороге гибели. Утрата близких и дорогих, угроза вымирания целого города, почти неизбежная собственная гибель — условия, общие для всех героев трагедии. Тем острее, тем выпуклее обозначаются в рамках «Пира во время чумы» разные жизненные программы персонажей и отношения, возникающие между заявленными в речах позициями героев и их поведением.

В «Пире во время чумы» сосуществуют и переплетаются между собой несколько конфликтов, объединяемые в рамках глобального конфликта жизни и смерти. Многочисленные интерпретаторы трагедии Пушкина чаще всего сосредоточивали внимание на столкновении Вальсингама и Священника. Нередко рассматривалось соотношение песни Мери и «Гимна чуме». В этом случае речь идет не о конфликте, а о сопоставлении и противопоставлении двух взаимодополняющих голосов, отражающих разные стороны пушкинского гуманистического пафоса: «Вечно женственному» песни Мери — полному самоотречению... кроткой умиренности — противостоит «вечно мужественное» — гимна Вальсингама — ... бесстрашного вызова на смертный бой самой смерти»1.

Нам кажется, что при анализе «Пира...» целесообразно учитывать противоречия, возникающие, во-первых, при столкновении различных взглядов на жизнь, смерть и поведение человека перед лицом смерти; во-вторых, противоречия между программой, исповедуемой героем, и его жизненным поведением; в-третьих, противоречие между тем, каким был герой прежде (условно до прихода чумы) и каков он теперь. Лишь проследив развитие и взаимодействие разного рода противоречий и коллизий в произведении, мы сможем более или менее адекватно судить об авторской концепции «Пира во время чумы». Именно венчающая пьесу авторская мысль о мире и человеке определяет жанровую специфику «Пира во время чумы» как драмы бытия и сознания (философской по сущности), в то время как выбор и соотнесенность конфликтов в тексте сообщают произведению напряженный драматизм, который создает особое действенное сопереживание.

В «Пире...» представлено несколько типов поведения человека в крайних условиях. Катастрофа как бы разрушила нормативные рамки общепринятого поведения, человек получил широкую свободу для самовыявления. Пределы этой свободы в пушкинской трагедии обозначены, с одной стороны, поведением Молодого человека, с другой — Священника.

В двух монологах Молодого человека заявлена программа веселья в исконном смысле слова. Он говорит о «застольной беседе», «веселом пированьи», о «шутках, повестях смешных», о том, что «много нас еще живых, и нам причины нет печалиться». Молодой человек предлагает пить с «веселым звоном рюмок, с восклицаньем», он жаждет услышать «вольную, живую песню», «Буйную вакхическую песнь, рожденную за чашею кипящей». Уже подбор этих цитат позволяет судить о том, как Молодой человек ощущает себя на странном пире среди всеобщей смерти, каким он хочет видеть пир. Однако, несмотря на обилие жизнеутверждающей лексики, монологи Молодого человека отнюдь не веселы. Они всего лишь настойчивый, но тщетный призыв к единению в забвении мрака и смерти, а не воплощение радости, побеждающей смерть. Черная похоронная телега «имеет право всюду разъезжать». Появляется она и близ стола пирующих, и Молодой человек говорит о ней в своем моноло1\*ё,'< хотя ему кажется, что похоронные дроги не могут нарушить п<ш\*я, царящего в «приюте пиров, ничем не возмутимых». СмертШваияла пустое кресло Джэксона, человека, который до побледней|^инуты развлекал и веселил застолье.

Именно Джаксон, а не Молодой человек и тем 6ojfifc;. не Председатель, ярче всего представляет протест жизнеутверждающих сил веселья против смерти, со всех сторон обступивц$?й пирующих. Именно его

... шутки, повести смешные,

Ответы острые и замечанья,

Столь едкие в их важности забавной,

Застольную беседу оживляли И разгоняли мрак, который ныне Зараза, гостья наша, насылает На самые блестящие умы.

Молодой человек — бледная копия Джаксона. Сам Джаксон не участвует в действии пушкинской трагедии. Его рассказы, «которые наш общий хохот славил», умолкли два дня назад. Весельчака, чей язык «не умолкал и в прахе гроба», сразила смерть. Он первый, выбывший из круга пирующих. Память о нем свежа, и Молодой человек пытается, правда, довольно безуспешно, поддержать дух, царивший при Джаксоне, предлагая «выпить в его память... как будто б был он жив».

Мораль Джаксона, как и поведение Молодого человека, как и сам пир на улицах вымирающего города, — отнюдь не проявление чьей-либо одиночной воли. Веселье людей, собравшихся за пиршественным столом, их речи, их пенье — такое же порождение чумы, как стоны и молитвы тех, кто оплакивает близких, от имени которых говорит Священник.

Если Джаксон рассказами и шутками заставлял своих сотрапезников забывать о горе и смерти, то Священник приходит, чтобы напомнить пирующим о долге перед теми, кто взят могилой, и перед теми, кто охвачен скорбью. Для Джаксона пир — воплощение жизни, противостоящей смерти, для Священника пир — поругание «мрачной тишины, повсюду смертию распространенной», бесовское наваждение, победа адских сил, угрожающих не земному бытию, а вечному существованию человеческой души. Недаром главным аргументом Священника против пирующих становится обещание вечной разлуки с «возлюбленными душами». Он поглощен заботами не о спасении человека, а о спасении его души. Священник не в силах понять, что среди собравшихся за столом есть люди, по-своему пытающиеся сохранить в себе «душу живу»; он не слышит боли в словах Вальсингама, а когда сердечная мука Председателя доходит до него, Священник удаляется. Его субъективные намерения высоки и чисты, но, осуществляя их, Священник может быть и жестоким: «Матильды чистый дух тебя зовет», — обращается он к Вальсингаму. За словами Священника, человека убежденного и безусловно искреннего, встает образ «Спасителя, распятого за нас», но сам Священник — лишь олицетворение догматического христианства. Если Молодой человек — бледная копия Джэксона, то Священник — тень тени Христа. Как Молодой человек не может заронить искру веселья, так и Священник неспособен дать пирующим ни утешения, ни мира. Оба они —- сколки ярких и завершенных в себе этических программ, которые можно условно обозначить как эпикурейскую и христианскую. И Молодой человек, и Священник адресуются прежде всего к Председателю— Вальсингаму. Молодой человек ищет и не находит у него поддержки в своих попытках вернуть собранию характер пира. На его призыв выпить в память Джэксона, «как будто б был он жив», Председатель отвечает повелительно и властно:

Он выбыл первый Из круга нашего. Пускай в молчаньи Мы выпьем в честь его.

И на настойчивые увещевания Священника Вальсингам отвечает отказом:

Отец мой, ради бога!

Оставь меня!

Председатель пира — Вальсингам — олицетворяет в трагедии самую сложную нравственную позицию. Он неспособен бездумно и легко веселиться или веселить общество пирующих, он неспособен и оставить собрание «безбожных безумцев». В его характере есть и сила, и властность (его речь часто построена как императив, обращенный к Молодому человеку, Мери, толпе, Священнику), но в его позиции нет даже того зыбкого «отраженного» единства, которое можно найти у оппонентов Председателя — Молодого человека и Священника.

Председатель поставлен перед выбором: остаться с пирующими или уйти вслед за Священником. В «Пире во время чумы» отсутствуют указания на то, что привело на пир сотрапезников Вальсингама, какими были Джаксон, Молодой человек, Луиза до пришествия чумы. И только о Вальсингаме достоверно известно, что смерть матери и жены перевернула жизнь этого человека и коренным образом изменила его поведение. Герой Пушкина изначально придерживается норм, предписываемых общепринятой моралью, и видит в них бесспорную ценность: «Меня когда-то Она считала чистым, гордым, вольным...» Чума, отнявшая у Вальсингама любимых и счастье, заставляет его преступить эти нормы, бросить им вызов, приняв участие в пире на улицах зачумленного города. Однако свой приход на пир Вальсингам расценивает как падение, его не оставляет «сознанье беззаконья». Он не в силах последовать за Священником. Конец его предпоследнего монолога звучит как самозаклинание: ... признаю усилья

Меня спасти... старик, иди же с миром;

Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

Ни один из пирующих ничем не выдал намерения уйти за Священником. На его призывы покинуть пир и образумиться отвечают несколько насмешливых и даже глумливых голосов;

Он мастерски об аде говорит.

Ступай, старик! ступай своей дорогой!

В проклятье Вальсингама сотрапезники слышат достойную отповедь Священнику, властное слово своего единомышленника. Они дружно одобряют Председателя:

Bravo! Bravo! достойный председатель!

Вот проповедь тебе! пошел! пошел!

Но монолог, которым Председатель отвечает на увещевания Священника, передает душевное смятение Вальсингама. Напоминанием о матери и Матильде Священник обнажает внутренний конфликт Председателя: несовместимость прежних высоких

ценностей, по отношению к которым Вальсингам чувствует себя отступником, и нынешнего его положения — Председателя, главы пира. Вальсингама удерживает за столом не только «ужас мертвой пустоты», «сознанье беззаконья» и «новость бешеных веселий», но и род ответственности перед пирующими. Он не может позволить себе последовать за Священником.

Начало его монолога («Не могу, не должен я за тобой идти»...) и угроза проклятья, которая завершает его речь, позволяют интерпретировать весь этот фрагмент трагедии как само-увещевание Вальсингама, как запрет себе уйти со Священником. Председатель остается среди пирующих, но отринутые, попранные им ценности прошлого в его глазах становятся еще более желанными, как недоступный и запрещенный им для себя идеал. Только перед Вальсингамом стоит в трагедии Пушкина живая альтернатива выбора, ибо только Председатель оказывается человеком, способным испытать, взвесить и оценить различные программы, осознать и глубину падения, и «новость бешеных веселий», которым он причастен внешне, справедливость, законность которых он утверждает своим выбором, но которых он не в силах разделить в глубине души.

Поведение Вальсингама и до появления Священника, и в эпизоде с ним менее всего похоже на разгул. За столом он самый грустный, самый мрачный гость. Именно он предлагает молча выпить в память Джаксона (так обычно пьют на поминках), и Мери он просит спеть «уныло и протяжно», что вполне гармонирует с мрачной атмосферой города смерти, но противоречит намерению «разгонять мрак» шутками и веселым пеньем. То же настроение печали пронизывает заключительную фразу монолога, в котором Вальсингам благодарит Мери за песню: ... нет! ничто

Так не печалит нас среди веселий,

Как томный, сердцем повторенный звук.

И весь предпоследний монолог Председателя построен на антиномиях, в которых выражается его внутренний конфликт: сознание беззакония действий, к которым толкнул героя «ужас мертвой пустоты». С одной стороны, Вальсингама подстерегают отчаяние, «воспоминанья страшные», с другой — преследует мысль о том, что «новость бешеных веселий», «благодатный яд этой чаши», «ласки погибшего, но милого созданья», удерживающие его среди пирующих, позорны:

О, если б от очей ее бессмертных Скрыть это зрелище!..

Раздвоенность, живущая в душе Вальсингама, отражается в оксюморонах, насыщающих его речь (благодатный яд, дикое совершенство, дикий рай). Эта раздвоенность присутствует и в гимне Председателя. Обычно и в поведений Вальсингама, и в его песне акцентируется мотив презрения к смерти, мотив вызова стихийным силам, момент торжества человека, находящего «упоение в бою»:

Все, все, что гибелью грозит,

Для сердца смертного таит Неизъяснимы наслажденья —

Бессмертья, может быть, залог!

Пушкин смело сталкивает в этой строфе бессмертие и смерть, воспевает способность смертного сердца в высшем напряжении, в борьбе с гибелью ощущать свое бессмертие. Но два заключительных стиха строфы:

И счастлив тот, кто средь волненья Их обретать и ведать мог,—

суживают круг причастных к восторгам бессмертия. Далеко не каждый способен изведать «упоение в бою и бездны мрачной на краю», обрести счастье в единоборстве с судьбой. В гимне Председателя есть и другой мотив:

Как от проказницы Зимы Запремся также от Чумы,

Зажжем огни, нальем бокалы...

В этой строфе неожиданно сталкиваются далекие понятия; прославление чумы возможно лишь в состоянии ослепления, безумия («Утопим весело умы», — призывает Председатель). Мотив пиршества здесь соседствует с мотивом бегства («Запремся так же от Чумы»), веселье и гибель сливаются в оксюмороне четвертого стиха «Утопим весело умы», вызов смерти оборачивается бегством от нее в ослепление, опьянение, отказ от разума. Третья строфа «Гимна Чуме» — своеобразный антитезис «Вакхической песни» Пушкина. Там прославляется свет и разум, в песне Вальсингама — гибельный восторг безумной схватки со стихией.

Лишенный цельности позиции, гимн Председателя обретает цельность в пронизывающих его противоречиях, в сочетании бессилия («Что делать нам? И чем помочь?») и бесстрашия:

Нам не страшна могилы тьма,

Нас не смутит твое призванье!

Бокалы пеним дружно мы,

И девы-розы пьем дыханье —

Быть может... полное Чумы!

Двойственность, противоречивость — основа образа Вальсингама. Драматизм его позиции, драматизм его стихов дополняется тем, что образ этого героя дан автором в двух ипостасях: Валь-сингам, условно говоря, бытовой человек, и Вальсингам-поэт, творец. Это двойное бытие Председателя придает его образу дополнительный драматизм. В Вальсингаме— печальном председателе пира, в Вальсингаме, вспоминающем «о жене похороненной», пытающемся найти забвенье «в благодатном яде этой чаши», слишком сильна боль порванных связей с прежним миром и прежним собою, слишком активно гамлетовское, аналитическое начало, плохо уживающееся с самозабвенным вызовом стихиям. Но в трагедии Пушкина есть еще Вальсингам-поэт, в творчестве преодолевающий свой душевный разлад и постигающий вершины мужества, в своем создании обретающий цельность взгляда на мир и единение со счастливцами, причастными к упоению боем. Образ Вальсингама — своего рода драматическая вариация пушкинского понимания диалектики человека и поэта, лирическое воплощение которого мы находим в стихотворении 1827 г. «Поэт» («Пока не требует поэта...»).

Чрезвычайно важной и емкой в «Пире во время чумы» оказывается тема памяти, которой Пушкин придает напряженнодраматическое звучание. Мысль о прошлом, к которому он не может и не должен возвратиться, рождает жгучий разлад в душе Председателя. И Мери, вспоминая о родном доме, печалится: «О если б никогда я не певала Вне хижины родителей моих!... Мой голос слаще был в то время, он Был голосом невинности». Мери, как и Вальсингам, понимает, что ей, «погибшему созданью», нет пути назад. Тем горестнее и светлее видится ей время безгрешной юности, тем ощутимее ее тоска по утраченной чистоте. Память — мост, соединяющий в сознании пушкинских героев пропасть между прошлым и настоящим, она — мера, проявляющая глубину бездны между счастьем, самоуважением, душевной цельностью, вернуться к которым нельзя, и греховностью и гибельностью сегодняшнего дня. Такова роль темы памяти в раскрытии центральных в трагедии образов Вальсингама и Мери. Но та же тема несет в «Пире во время чумы» и другое содержание. Кроме индивидуальной памяти, обусловленной единичным опытом человека, памяти, неразрывно связанной с нравственной категорией совести, для Пушкина важна память, отражающая опыт нравственно-исторический, память как связь времен.

Чума, завладевшая городом, перевернувшая души и судьбы людей, — страшное бедствие, грозное испытание человека на человечность. Но это не первое испытание горем, ужасом, смертью, из которого человечество выходило непобежденным, духовно не сломленным. Свидетельство тому — песня Мери, в которой Вальсингам справедливо видит память о «мрачном годе», когда «чума такая ж, видно, Холмы и долы ваши посетила, И раздавались жалкие стенанья По берегам потоков и ручьев». Вальсингам предполагает, что и нынешнее бедствие минует и «оставит память о себе» «в пастушьей песне, унылой и приятной».

Хранилищем нравственно-исторического опыта, по мысли Пушкина, становится искусство. Песня Мери — торжество самоотверженной любви, память об «отважных, добрых и прекрасных жертвах», сокровищница гуманности и высоких идеалов. Для «Пира...» очень важна эта тема преодолевающего смерть искусства, равно гуманного и высокого и в смирении и нежности, и в вызове и бунте, и в авторском и в фольклорном вариантах. Две песни, включенные в текст трагедии, различные по происхождению, содержанию, эмоциональному тону, объединяются общей ролью. В них обеих звучит утверждение нравственного величия человека в любви и борьбе, и сами они утверждают бессмертие творчества — высшее проявление человека.

Образ Мери, раскрывающийся прежде всего через ее песню, чрезвычайно важен в контексте «Пира во время чумы». В «погибшем, но милом созданье» Пушкин показывает глубину человечности, щедрость незлобивого сердца, тоску по чистоте. Образ верной Дженни, героини ее песни, бросает отсвет на поющую девушку, а немногие слова и сцена с Луизой еше более сближают Мери с Дженни. Но героиня песни идеальна, лишена противоречий, она — гармонический образ искусства. Душевный мир Мери глубоко драматичен, и его драматизм усугубляется тенью судьбы и личности Вальсингама: Председатель, как и Мери, терзается памятью о невозвратном прошлом.

Чрезвычайно интересно соотношение образов Мери и Священника. Увещевания старика, его упреки и угрозы не в состоянии внести в души пирующих того, что приносит людям песня Мери — «сердцем повторенный звук». «Погибшее созданье» гуманнее и щедрее служителя церкви, искусство сильнее проповеди: оно — оазис силы, сочувствия, надежды и света среди гибели и безумия.

«Пир во время чумы» — чумной пир, кощунственный разгул безумцев, охваченных страхом смерти,— так можно читать заглавие пушкинской трагедии. Но «Пир во время чумы» — это и несокрушимая сила жизни, вступающей в противоборство сосмертью, жизни сложной и разноречивой, где сталкиваются смех и стон, мощь и бессилие, высота и низость. Жизнь мохообразна: в ней сшибка страстей и убеждений, в ней человек испытывает глубочайшее горе, минуты душевного просветления, самозабвенный восторг. Пушкин противопоставляет угрозе гибели йе.-единственную, пусть самую благородную жизненную программу, а самое жизнь в богатстве и противоречиях ее проявлений, в диалектике страха и мужества, вечного и временного, конечного и бесконечного.

«Маленькие трагедии» Пушкина — явление уникальное не только в творчестве великого русского поэта, но и в практике мировой драматургии. Неповторимость этого художественного явления, на наш взгляд, заключается, во-первых, в своеобразии жанра произведений, составивших пушкинский цикл, во-вторых, в том, что четыре пьесы, не связанные между собой ни тематической общностью, ни преемственностью сюжета, ни единством героев, образуют тем не менее содержательное целое.

«Маленькие трагедии» — произведение, с которым восьмиклассники знакомятся практически самостоятельно. В пятнадцать лет подросток оказывается один на один с громадой пушкинского гения, с произведением, наиболее специфическим и сложным для чтения — драмой, с серьезнейшими проблемами бытия, нравственности, истории, человеческой личности. Пушкинский цикл может стать для юных духовным достоянием, ценность которого будет увеличиваться год от года. Но может случиться и так, что восьмиклассник, не обладая ни жизненным опытом, ни повышенной восприимчивостью, пройдет мимо этого произведения, навсегда останется равнодушным к нему. Учитель-словесник должен умно и бережно вызвать юных читателей на разговор о тех жизненно важных вещах, которые стали предметом пушкинских раздумий, которые волновали и продолжают волновать тысячи и тысячи людей.