



СОКУРОВА Ольга Борисовна

доктор культурологии, доцент кафедры истории
западноевропейской и русской культуры
Института истории Санкт-Петербургского
государственного университета
Санкт-Петербург, Россия

Olga B. SOKUROVA

Dr. Sci. (Theory and History of Culture), Assoc. Prof.,
Department of History of Western European and Russian Culture,
Institute of History, Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russian Federation
sokurova_ob@mail.ru



УДК [008:316.42]:821.161.1
ГРНТИ 13.11.28
ВАК 24.00.01

**Духовные проблемы
новоевропейского человека
в «Маленьких трагедиях»
А. С. Пушкина**

**Spiritual Problems
of the New European Man
in *The Little Tragedies*
by Alexander Pushkin**

Статья посвящена изучению духовной проблематики «маленьких трагедий», созданных Пушкиным Болдинской осенью 1830 г. В этом драматургическом цикле поэт осуществляет гениальное художественное исследование главных страстей новоевропейского человека. Эти страсти – сребролюбие («Скупой рыцарь»); гордыня и зависть («Моцарт и Сальери»); донжуанизм («Каменный гость»); циничное отношение к смерти и страх перед бессмертием («Пир во время чумы»). Каждая трагедия опирается на определенный источник в западноевропейской литературе, который поэт переосмысливает в русле православной культурно-религиозной традиции.

Методологическая сложность исследования обусловлена сжатостью формы и «художественной экономией мысли», характерных для «Маленьких трагедий», – тем, что академик А. А. Потебня называл «сгущением мысли в слове». Выявление этих мыслей, несущих в себе энергию пророческих откровений, возможно лишь на основе тщательного текстологического анализа и целостного представления о философско-эстетических проблемах, религиозных течениях и состоянии науки Нового времени в Европе. Кроме того, постижение проблематики «Маленьких трагедий» требует от исследователя, помимо профессиональных навыков, еще и очень серьезного духовного труда – наиболее сложного из видов человеческой деятельности. Как представляется, работы такого уровня, пусть и немногочисленные, начали появляться в конце XX – начале XXI в. и в настоящее время продолжают. В статье даются ссылки на статьи В. С. Непомнящего, И. М. Андреева, В. Е. Ветловской, Ю. К. Руденко, Б. Н. Тарасова – ученых, прокладывающих путь именно в этом наиболее востребованном направлении отечественной пушкинистики. В то же время автор статьи стремится внести свой вклад в общее дело.

В статье последовательно изучается духовная проблематика каждой части Пушкинского драматического цикла. Используется комплексный культурологический метод с применением текстологического и психологического анализа, философских и богословских знаний.

В статье сделаны новые наблюдения о характере действующих лиц «Маленьких трагедий» и мотивах их поступков. Причем особое внимание направлено на по-своему близких Пушкину и до сих пор недостаточно глубоко понимаемых персонажей (Альбер, Моцарт, Дон Гуан, Вальсингам). Выявляются внутренние связи трагедий с Евангельскими сюжетами. Отмечена резкая смена ценностей при переходе от Средневековья к Новому времени. Показано, что страсти, наиболее сильно и опасно проявившие себя в новоевропейском обществе, обусловлены его апостасийным состоянием. Сделан вывод, что в каждой трагедии происходит не только противостояние человека человеку в «горизонтальном» измерении земной жизни, но и вызов человека Небу – по вертикали. Но если в первой трагедии («Скупой рыцарь») горизонталь земного бытия перечеркивает вертикаль божественных установлений, то в финале последней трагедии («Пир во время чумы») эта вертикаль восстанавливается.

Весь ход исследования показывает, что Пушкин в своем гениальном цикле намечает пути решения проблем, остающихся актуальными и жизненно значимыми для современного человечества.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, «Маленькие трагедии», Новое время, тип личности новоевропейского человека, герои-антагонисты, спор человека с Небом, пушкинская переработка европейских литературных источников, русская культурно-религиозная традиция.

Плодоносной болдинской осенью 1830 г. наряду с лирическими шедеврами Пушкиным были написаны последние главы «Евгения Онегина» и созданы гениальные «Маленькие трагедии». Можно предположить, что между романом и драматическим циклом существовала внутренняя связь. Создав образ современного русского европейца, «москвича в гарольдовом плаще», прошедшего мимо своего счастья из-за утраты личностного самостояния и подражания чужим образцам («уж не пародия ли он?»), Пушкин логикой творческого пути пришел к необходимости заглянуть в самые истоки новоевропейских духовных проблем. В изначальных пластах Нового времени он ищет и находит литературные памятники из разных европейских стран, на которые ссылается, но которые существенно переосмысливает и перерабатывает, доводит до небывалой философской глубины – и с гениальным мастерством осуществляет художественное исследование главных страстей новоевропейского человека. Эти страсти – сребролюбие («Скупой рыцарь»); гордыня и зависть («Моцарт и Сальери»); донжуанизм («Каменный гость»); циничное отношение к

смерти и страх перед бессмертием («Пир во время чумы»).

Б. Н. Тарасов, известный современный исследователь русской и западноевропейской культурных и мировоззренческих традиций и их проявлений в исторической парадигме Нового и Новейшего времени, делится следующим важным наблюдением: «Пушкин отчетливо видел, что накопление культурных ценностей не освободило людей от “сомнительных и лживых идеалов” власти и наслаждения, так прочно укорененных в глубине человеческой природы и постоянно препятствующих гармонизации человеческих отношений. Напротив, в “шуме” бытия он различал нарастающее усиление и повсеместное распространение “звуков”, разрушительность которых исследуется в болдинских “Маленьких трагедиях”, названных “опытами драматического изучения”. В этих “опытах” ... перед читателем проходят разные страны и эпохи, возникают всемирно известные художественные образы. В многослойности “Маленьких трагедий” сокрыто много внешне различных, но внутренне связанных тем» [11, с. 171].

Изучению этих тем и «сокрытых связей» между ними и посвящена данная статья.

Методологическая сложность такого изучения обусловлена «сжатостью формы» и «доведенной до последних пределов художественной экономией мысли» (то, что академик А. А. Потебня называл «сгущением мысли в слове»), на которые обратил внимание Д. Н. Овсяннико-Куликовский еще в 1909 г. Его исследование о Пушкине профессор русской литературы из Джорданвилля И. М. Андреев относил к числу немногих удачных попыток дореволюционного литературоведения правдиво осветить некоторые стороны «драматических опытов» Пушкина. Со своей стороны, Андреев отмечал особую сложность и в то же время насущную необходимость проникнуть в *духовное* содержание пушкинских трагедий, которые считал «исключительно гениальными», и добавлял: «Гений – явление духовное. А духовное от душевного отличается больше, чем душевное отличается от телесного. Этим объясняется почти полное отсутствие критических работ о маленьких трагедиях, более или менее адекватных, вернее и точнее сказать – конгениальных этим совершеннейшим произведениям величайшего гения мировой литературы» [1, с. 73].

Итак, постижение проблематики «Маленьких трагедий» требует от исследователя, помимо профессиональных навыков, еще и очень серьезного духовного труда – наиболее сложного из всех видов человеческой деятельности. Как представляется, работы такого уровня, пусть и немногочисленные, начав появляться в конце XX – начале XXI в., в настоящее время продолжают (см., напр., [2]; [3]; [4]; [5]; [7]; [9]; [12]).

«Пушкин словно ждал нашего катастрофического времени, чтобы выйти ему навстречу», – считает В. С. Непомнящий, председатель Пушкинской комиссии. Он одним из первых приступил к последовательному и внимательному изучению духовной биографии Пушкина. На основе этого изучения он сделал, в частности, следующий вывод: «Драматическая система Пушкина построена не на взаимоотношениях отдельных лиц и даже групп лиц между собою и не на связях одних событий и поступков с другими. Она построе-

на на взаимоотношениях человека с мирозданием, с Абсолютным» [7, с. 303].

Соглашаясь с этим выводом, все же уточним, что взаимоотношения (а в условиях Нового времени чаще конфликт) человека с Абсолютным вовсе не отменяет отношений и связей лиц, событий и поступков, напротив, многое в них определяет и проясняет (кстати, сам Непомнящий это превосходно показал в своем блестящем анализе «Бориса Годунова»). Пушкин никогда не был ни спиритуалистом, ни философом-теоретиком, ни морализирующим ригористом. А такого рода «уклоны» и «предрассудки любимой мысли» иной раз наблюдаются у некоторых современных литературоведов, и мешают понять сложные проблемы, противоречивые характеры персонажей и скрытые мотивы их действий в неразрывной живой ткани пушкинских драм.

Мы постараемся рассмотреть изображенную в «Маленьких трагедиях» *горизонталь земного бытия* и дать оценку страстей, поступков и конфликтов на *вертикали отношений человека и Бога* в единой духовно-эстетической системе координат.

Итак, «Скупой рыцарь».

«Скупой рыцарь? Само сочетание, хотя большинство о том никак не подозревает, есть оксюморон, то есть соединение в одном несоединимых понятий... Среди рыцарских добродетелей особо почиталась когда-то щедрость и расточительство, но никак не скупость... Для рыцаря деньги есть средство, а не цель. И вот “скупой рыцарь” – нелепица, невозможная диковина. Что-то непоправимо смещается в умах, если такое становится возможным. Трагедия. Жизнь утрачивает поэзию, становится рационально сухой, убийственно тоскливой. Это трагедия и для самого Пушкина...» [5, с. 252–253]. Так считает М. М. Дунаев. Подтвердим это мнение.

Оксюморон в названии первой трагедии указывает на резкую смену ценностей в результате перехода от Средневековья к Новому времени. Кодекс чести, согласно которому скупость считалась низким качеством, невозможным для рыцаря, вытесняется поклонением золотому тельцу. И старый барон, одержимый скупостью, «рыцарски» служит своим сундукам. Золото становится богом новоевропей-

ского человека. И поэтому ростовщик, чье ремесло в предшествующую эпоху презирилось и порицалось, в Новое время становится хозяином жизни.

В своем знаменитом монологе старый барон мысленно восходит на холм из накопленных богатств и наслаждается сознанием собственной неограниченной власти:

*Что не подвластно мне? Как некий демон
Отселе править миром я могу...*

[8, с. 112].

Эта сцена напоминает о третьем искушении Христа в пустыне, когда с высокого холма дьявол показал все царства мира и сказал: «Все сие дам Тебе, если поклонись мне». Христос отверг это искушение. Но современный мир его принял. Пушкин прозорливо раскрывает в образе барона корень страсти сребролюбия: нет на земле большего соблазна, более сильного наркотика, чем Власть, а деньги – это путь к власти. Но тот, кто к ним страстно стремится, сам всецело оказывается их рабом. Об этом парадоксе свидетельствует сын старого барона Альбер:

*О! Мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ, и сам им служит.
И как же служит? Как алжирский раб,
Как пес цепной...*

[8, с. 109].

Альбер – антагонист отца. Он щедр (отдает последнюю бутылку вина больному кузнецу) и благороден (с негодованием отвергает намек ростовщика с помощью «чудодейственных капель» поторопить смерть отца). Однако трагедия молодого человека в том, что время, в которое он живет, диктует свои условия, и деньги ему жизненно необходимы. Пушкин словно пропускает его бедственное положение через собственный жизненный опыт: его отец, Сергей Львович, был невероятно скуп. Сын вынужден был, даже больным, возвращаться со службы домой пешком, не нанимая извозчика; ему приходилось носить потрепанную обувь, что задевало юношеское самолюбие. Его Альбер от безысходности обращается к герцогу с просьбой повлиять на старого барона, и в доме герцога едва не происходит нравственно безобразный со стороны обоих противников, – поединок сына с отцом.

Последний предсмертный вздох скупого рыцаря – «Ключи! Ключи мои!» [8, с. 120]. Он переживает о ключах от сундуков, в то время как правоверному католику подобало бы думать о ключах от Царства Небесного, которые находятся на поясе св. апостола Петра. Горизонталь земного бытия перечеркивает вертикаль божественных установлений. Там, на Небесах – Отец, Сын и Дух Любви, а здесь, на земле – отец, сын и дух ненависти между ними. Это своего рода образ антитроицы. «Ужасный век, ужасные сердца»...

В «Моцарте и Сальери» вызов Небу заявлен первой же фразой Сальери («но правды нет и выше»). В лице Сальери отношения новоевропейского человека с Богом – это уже не отношения сына с Отцом, а договорные расчеты наемного работника с Хозяином. Сальери выражает претензию, что его трудовые усилия не оценены по заслугам и гениальный музыкальный дар достался не ему, а «гуляке праздному» Моцарту. Сальери с обидой повествует о том, как всю жизнь трудился в поте лица, последовательно осваивая сначала ремесло, затем высокое композиторское искусство. Однако он признается, что и тогда, когда был пройден путь от ремесленника к художнику, он не смел «помышлять еще о славе» [8, с. 122]. Таким образом, вовсе не творчество, а слава находится на вершине его иерархии ценностей. Но почему? Пушкин показывает, что слава, как и деньги – это путь к Власти. И если деньги дают материальную власть над миром, то слава – еще более соблазнительную власть над душами людей, и демонически гордый Сальери стремится к такой власти. Он хочет быть богом в музыке.

Юрицизм, рационализм, фарисейское морализаторство, приоритет буквы над духом, возвышение прагматической пользы над «бесполезной» красотой «райских песен» Моцарта – таков целый комплекс духовных проблем, коренящихся в новоевропейском сциентизме и протестантской этике, которые сфокусированы в образе Сальери. И все же главной проблемой этого героя является указанная Пушкиным демоническая гордыня, порождающая зависть. С образом Сальери связан символический ряд «мертвых» эпитетов, метафор и сравнений («Звуки умертвив, Музыку я разъ-

ял, как труп»; «заветный дар любви, переходит сегодня в чашу дружбы» – это сказано о яде!) Завистник заряжен *смертью*. Его антагонист Моцарт верен *жизни* и, в отличие от Сальери, который с ранних лет «отверг праздные забавы», детски радуется всем ее проявлениям. Его музыка живет в народе, о чем свидетельствует начальная сцена с уличным музыкантом, которого Моцарт, хохоча, притащил к Сальери.

Г. В. Свиридов, выдающийся русский композитор XX столетия, пристально изучавший (как и другие крупные музыканты) трагедию «Моцарт и Сальери», особо выделил именно эту сцену: «Любопытно, что Пушкин сделал трактирного скрипача – *слепым*. Это – тонкая, гениальная деталь! Он играет не по нотам, а по слуху. Музыку Моцарта он берет, что называется, “из воздуха”, который как бы пронизан, пропитан ею. Если сказать просто: дар мелодии – вот тот божественный дар, которым наделен Моцарт и который отсутствует у “жрецов” искусства вроде Сальери...» [10, с. 267–268].

Свиридов был не согласен с теми, кто считал, что Сальери испытывал зависть меньшего таланта к более крупному: ведь не завидует же Сальери Гайдну, или великому Глюку, или грандиозному успеху Пиччини, кумиру Парижа. «*Народность Моцарта – вот с чем он не может помириться*». Свиридов выделяет эту мысль. И продолжает: «Борьба с Моцартом – это борьба с национальным гением ... Это не значит, что Моцарт все это осознает. В противоположность Сальери, он мало рационалистичен в истоках творчества, поет как птица, вдохновение занимает громадное место, божественный дар вдохновенной мелодии, чему никак нельзя научиться, что дается от природы, *от Бога*» [10, с. 269]. В согласии с Пушкиным, Свиридов дает четкое различие гения и таланта: «Талант – пластические способности, умение, мастерство, рациональное... Гений – дух творчества, наитие, озарение, откровение, способность общения с высшей силой, <способность> получать от нее первотолчок, а не придумывать его» [10, с. 270].

Пушкин показывает, что Моцарт наделен гениальным даром вовсе не по «ошибке», как думает Сальери, и что существует неразрывная таинственная связь между личност-

ными качествами и творческими способностями, между человеком и художником. Однако пренебрежительное представление о гениальном Моцарте как «гуляке праздном», легкомысленном и поверхностном человеке, вертопрахе, было характерно не только для Сальери, но и для многих его современников, а также для последующих исследователей, писателей, сценаристов и режиссеров на Западе. Подобные взгляды аргументированно опровергает российский ученый, профессор Ю. К. Руденко: «Все дело – в тех личностных характеристиках героев-антиподов, которые выстраиваются Пушкиным в трагедии. В них – вся суть художественного (и жизненного) конфликта, столь лаконично, и в то же время исчерпывающе глубоко выраженного поэтом» [9, с. 66]. На основе текстологического анализа Ю. К. Руденко выделяет ведущие черты личности Сальери: это гордый эгоцентрик; «он ненавидит Моцарта именно как Божьего избранника – следовательно, он богопротивник. Себе присваивает он прерогативу Высшего Суда: убивая Моцарта, он якобы “восстанавливает справедливость”...» [9, с. 72] Следует вывод: «Перед нами – типичный западный человек, с его органическим индивидуализмом, эгоизмом ... мировоззренческим и практическим протестантизмом, с защитным чувством корпоративной солидарности...» [9, с. 77].

Тип личности, противоположный сальеризму, утверждает ученый, мы видим в пушкинском Моцарте, которому свойственны детская веселость, простодушие, кротость. «Он, Богом одаренный гений, лишен малейшего тщеславия: он не думает о своей одаренности, потому что она *живет* в нем, а он – в ней и ею» [9, с. 78].

К этому хотелось бы добавить, что Моцарт показан в трагедии очень простым и в то же время глубоким, обладающим тончайшей интуицией и прозорливым умом. Эти качества следует особо подчеркнуть, поскольку многие исследователи считают, что он детски простодушно не подозревает о злодейском замысле Сальери. У Пушкина все гораздо тоньше и глубже: именно потому, что Моцарт интуитивно чувствует что-то темное и опасное в душе Сальери, он рассказывает ему о черном человеке и заказанном им Реквиеме и при-

знается, что ему чудится близкое присутствие этого черного человека за столом: «...Мне кажется, он с нами сам-третьей сидит» [8, с. 130]. Сальери пытается шуткой развеять тревогу Моцарта и напоминает ему о веселой «Женитьбе Фигаро» Бомарше, но Моцарт упорно возвращается на прежний путь своих мыслей и предчувствий: «Ах правда ли, Сальери, что Бомарше кого-то отравил?» [8, с. 130]. И тут же останавливает себя, одновременно интуитивно пытаясь в последний момент остановить и Сальери в исполнении его черного замысла: «Он же гений, как ты да я...» [8, с. 130]. Тем самым Моцарт деликатно пытается успокоить завистливую гордость Сальери (о которой он догадывается и которую в то же время по чистоте души не хочет видеть) и называет его гением прежде, чем себя.

Солнечного Моцарта действительно можно считать alter ego Пушкина. Именно ему поэт доверил ключевую философскую формулу, выражающую его собственное credo: «...Гений и злодейство – две вещи несовместные. Не правда ль?» [8, с. 131].

В трагедии существуют внутренние связи с евангельскими образами и сюжетами: неодолимая страсть зависти и злодеяние Сальери ассоциируются с Каином, убийцей Авеля, а слова Моцарта, поднявшего бокал с отравленным вином («За твоё здоровье, друг...» [8, с. 130]), напоминают слова Христа в Гефсиманском саду, обращенные к Иуде: «Друг, зачем ты пришел?» Важно отметить, что в финале трагедии Сальери, прежде столь уверенный в своей правоте, остается с бурей вопросов в душе, которая потрясена догадкой, что прав не он, а Моцарт: несовместимы гений и злодейство, и «не был убийцей создатель Ватикана» [8, с. 132]. И он, Сальери, гордившийся своим злодеянием, – не гений.

Характерно, что на Западе очень болезненно воспринимают именно эту маленькую трагедию Пушкина: создаются сальериевские общества; к одной из юбилейных пушкинских дат на канале BBC прозвучала передача, участники которой, один за другим, занимались апологетикой Сальери. Передача шла исключительно на фоне его музыки...

В нашей гуманитарной науке нет единого взгляда на вопрос о причастности Сальери

к отравлению Моцарта; на сей счет существует обширная литература с противоречивыми суждениями. Наиболее значимое, насыщенное фактами и документами, научно выверенное исследование данной проблемы было осуществлено в недавнее время ведущим сотрудником Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН) В. Е. Ветловской [2].

...Когда П. А. Катенин упрекнул Пушкина в предвзятом отношении к Сальери, тот напомнил ему, что на премьере оперы Моцарта «Дон Жуан», состоявшейся в 1787 г., среди восторженных аплодисментов раздался свист. Свистел Сальери. Если он мог освистать гениальную оперу, считал поэт, то мог быть причастен к убийству ее создателя.

Следующая пушкинская трагедия посвящена главному герою упомянутой моцартовской оперы. История Дона Жуана стала бродячим сюжетом европейской литературы и одним из главных мифов Нового времени. У героя был реальный прототип. Дон Хуан Тенорио жил в XIV столетии, был рыцарем Ордена подвизки при короле Педро Жестоком. По преданию, он убил командора Ордена, вступившего за честь своей дочери. Впоследствии монахи-францисканцы заманили Дона Хуана в монастырский сад и расправились с ним, пустив слух, что этот убийца и развратный безбожник якобы уничтожен статуей командора.

Одной из первых литературных обработок данного сюжета была пьеса известного испанского драматурга Тирсо де Молина, написанная в 1630 г. «Тирсо де Молина изображает своего героя стремительным, буйным, чувственным, мужественным, ветреным, отдающимся наслаждениям минуты. От начала и до конца он целиком во власти своих инстинктов» [6, с. 343]. На его примере можно увидеть, как ренессансное раскрепощение человеческой личности, в конечном счете, привело к ее разрушению.

Потом сюжет перекочевал в Италию, далее – во Францию, Австрию, Германию и Англию. Сначала в образе героя европейского мифа преобладали комедийные краски. Затем Мольер углубил и укрупнил этот образ, показав его циничным аристократом, безнравственной личностью. Романтики, прежде всего Байрон, напротив, возвысили героя, – как

они считали, он осмелился бросить вызов ханжеской морали общества.

Пушкин разрабатывает бродячий европейский сюжет по-новому. Его Дон Гуан – не просто человек, одержимый любовной страстью. Он – художник страсти. Неслучайно в начале пьесы, в разговоре со слугой Лепорелло, Дон Гуан упоминает об одной из прежних своих возлюбленных Инезе. Она не была кокеткой, эта женщина с глубокими грустными глазами, и Дон Гуан, опытный соблазнитель, долго и упорно добивался ее взаимности:

*Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвелых 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!..*

[8, с. 136–137].

В данном случае видно, что Дон Гуан мог заглянуть в глубину женской личности, понять и оценить ее внутреннюю красоту. Он что-то искал в женщинах...

Совсем иной является Лаура, еще одна возлюбленная Дон Гуана и в некотором отношении, его alter ego в женском образе. Это молодая актриса. Мы видим ее после удачного спектакля, в тесной толпе поклонников. По их просьбе она поет – и вызывает общий восторг. Ее спрашивают, чьи слова прозвучали в исполненной песне. Она отвечает: «Дон Гуана ... Их сочинил когда-то мой верный друг, мой ветреный любовник» [8, с. 142]. Таким образом, наделив героя поэтическим даром, Пушкин максимально приблизил его к себе. И страсти, которым подвержен герой, были ему хорошо знакомы.

Но вернемся к Лауре. Она выпроваживает всех, оставив у себя Дона Карлоса, брата убитого Гуаном Командора, который резко выбрал и ее, и Дон Гуана, услышав из ее уст это ненавистное имя. Лауре пришлось по душе его горячность: «Ты, бешеный! останься у меня. Ты мне понравился; ты Дон Гуана напомнил мне, как выбрал меня и стиснул зубы с скрежетом» [8, с. 143]. Далее между

ними происходит диалог, на который следует обратить внимание. Дон Карлос, человек с немалым жизненным опытом, пытается заставить Лауру задуматься о том, что будет с ней, когда красота ее увянет, слава померкнет, а толпа поклонников поредет. Она искренне недоумевает: «Тогда? Зачем об этом думать?». Она живет одним днем, одним мигом, поэтому на вопрос Дон Карлоса, сильно ли она любит Дон Гуана, Лаура с непосредственным удивлением отвечает, что это невозможно, когда Дон Карлос здесь: «Мне двух любить нельзя» [8, с. 144]. Но появляется Дон Гуан, и она, тут же забыв о госте, бросается ему на шею. Миг-в-настоящем. Эгоистический гедонизм, стремящийся взять от жизни все и сразу, наслаждаться, не помня прошлого и не думая о будущем. Это еще одна, очень характерная для человека Нового времени, его мировоззренческая позиция.

Дон Гуан в данном отношении даже превзошел свою легкомысленную возлюбленную: убив на поединке Дона Карлоса, он намерен, не теряя времени, продолжить любовное свидание, несмотря на то, что рядом находится еще не остывшее тело убитого им человека. Это запредельный цинизм, невозможный в прежние времена, когда тайна смерти вызывала в людях невольный священный трепет. Данный поступок Дон Гуана предваряет и объясняет его дерзкое приглашение статуе Командора постоять на часах во время свидания героя с Донной Анной. Основой такого поведения является кощунственное безбожие. Еще один вызов Небу...

Каким было отношение Дон Гуана к Донне Анне? Очередное мимолетное увлечение – или более серьезное чувство? В пользу второй версии говорит то, что, назвавшись сначала Доном Диего, герой во время свидания, рискуя всем, называет свое настоящее имя: тот, кто любит, желает, чтобы в ответ любили именно его, а не вымышленного другого. Так же ведет себя, между прочим, и Лжедмитрий в пушкинской трагедии «Борис Годунов»: будучи по-настоящему влюбленным и стремясь к взаимности, он идет на предельный риск, раскрыв правду о себе «полячке гордой».

В таком случае, наказание героя смертью от пожатья «каменной десницы» Коман-

дора оказывается для него особенно суровым: находясь совсем близко от счастья, он лишился его, и лишился неслучайно. Возможно, ему был дан особый дар любви, но он разменял этот великий дар на мелкую монету. Единственность большого чувства подменил множественностью пошлых похощений – и потерял право на счастье.

М. М. Дунаев обращает внимание на то, что «Каменный гость» писался Пушкиным накануне женитьбы. Поэт оглядывается на прошлую жизнь, на прежние увлечения, сожалеет о былой игре страстей и задается вопросом: что ждет его впереди. «Готовясь к повороту в своей судьбе, Пушкин осмыслял в Болдине трагическую участь Дон Гуана» [5, с. 270]. Осмыслял пророчески.

В Москве тем временем бушевала эпидемия холеры. Рассчитывая пробыть в нижегородском имении недели две, Пушкин из-за холерных карантинных задержаний там на два с половиной месяца, и этому обстоятельству мы обязаны появлением шедевров Болдинской осени. Эпидемия, скорее всего, послужила толчком для замысла «Пира во время чумы». В этой последней маленькой трагедии художественно воссоздана «пороговая ситуация» человека, находящегося перед лицом смерти.

Новое время породило человека сомневающегося. Прежде всего, он сомневается в своем бессмертии. Открытия науки и доводы собственного скептического ума для него гораздо убедительнее догматов веры. Однако тем сильнее, неотразимей и непобедимей оказывается главный враг человека – Смерть. Что может он противопоставить ей, особенно когда она приходит в его город, его дом в образе жуткой и могучей Чумы и «льстит жатвою богатой»? Ничего, кроме разве что дерзкого вызова, насмешливого хохота в безносое лицо: ты пугаешь, а нам не страшно. Может быть, и страшно, но этого нельзя показывать.

И вот на опустевшей улице небольшого английского городка накрыты столы и идет веселый пир: молодые люди провожают первого выбывшего из их круга. Один, подняв бокал, напоминает, каким весельчаком и балагуром был покойник, и призывает проводить его звоном бокалов и веселыми возгласами.

Председатель пира Вальсингам предотвращает это кощунство, предложив молча выпить в честь умершего. Он старше, опытнее, неизмеримо глубже окружающих юнцов и девиц. Зачем он оказался среди них?

Пока мы не знаем тайны его личности и судьбы, она открывается постепенно.

Вальсингам просит шотландку Мэри спеть грустную песню ее родины, и она поет бесхитростную и трогательную песню о такой же беде, когда-то опустошившей ее родную сторону. Героиня песни – девушка, понявшая, что чумное дыхание смерти коснулось и ее. Но думает она не о себе, а о любимом человеке, и торопится предупредить его об опасности, молит держаться подальше от себя и даже на похоронах – от ее гроба. Песня жертвенной женской любви заканчивается словами:

*И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах*

[8, с. 169].

На слова этой песни Георгий Свиридов написал гениальную музыку; недавно в его архиве найдены другие номера к спектаклю по пушкинской трагедии, посвященной предстоянию человека перед смертью и бессмертию любви.

В «Пире во время чумы» у Мэри есть соперница, Луиза, которая в приступе ревности начинает грубо поносить «слезливую песню» и ее исполнительницу. Вдруг на улице появляется телега, доверху наполненная трупами. Среди наступившего гнетущего молчания Луиза падает в обморок, и Вальсингам произносит знаменательные слова: «Нежного слабей жестокий» [8, с. 170]. Он просит Мэри позаботиться о подруге. Именно тогда, желая поднять дух молодых людей, потрясенных тяжелым зрелищем, и не дать им сломаться перед лицом Противника, он бросает этому Противнику вызов – поет знаменитый гимн Чуме. Гимн звучит совсем иначе, чем песня Мэри: в бодром маршевом ритме. Он полон сильных и смелых образов. Пушкин написал его в жанре мнимых «похвал», характерных для литературы позднего Северного Ренессанса (в этом жанре написана, например, знаменитая «Похвала глупости» Эразма Роттердамского).

*Итак – хвала тебе, Чума!
 Нам не страшна могилы тьма,
 Нас не смутит твое призванье,
 Бокалы пеним дружно мы,
 И Девы-Розы пьем дыханье –
 Быть может... полное Чумы*

[8, с. 171–172].

Гимн Чуме – это бунт против нее, это попытка доказать, что ее ужас можно преодолеть силой иронии и смеха, а ее непобедимость победить силой ума и духа. Однако самая последняя строка Гимна звучит отрезвляюще...

Режиссер Михаил Швейцер, в 1980-е гг. экранизовавший «Маленькие трагедии» в телевизионном цикле с великолепным актерским составом, изменил композицию пушкинского «Пира...», сделав Гимн Чуме кульминацией финала и на нем кончив фильм. Тем самым он хотел представить бунтарский Гимн как апофеоз человеческого духа.

Но у Пушкина не так. После Гимна начинается главное. Появляется Священник. Зрелище пирующей компании среди всеобщего бедствия, горя и слез вызывает его естественную реакцию: «Безбожный пир, безбожные безумцы!». Он стремится разогнать пирующих: «Ступайте по своим домам». Председатель бросает в ответ краткую, но многозначительную реплику: «Дома у нас печальны – юность любит радость» [8, с. 172]. Он словно объясняет, почему находится среди этой пирующей молодежи: чтобы поддержать, не дать сломаться. Ведь именно в юности, под вызывающей маской фрондерства, могут скрываться одиночество, растерянность и боль. Автор «Маленьких трагедий» это хорошо знал. Но Священник все еще пребывает праведном гневе. Он потрясен, увидев здесь Вальсингама, семью которого, должно быть, давно и хорошо знал. И он делает все, чтобы вырвать этого человека из губительного, как ему представляется, окружения. Со стороны Председателя следует ответная ироничная отповедь: «Признаю усиля меня спасти... Старик, иди же с миром. Но проклят будь, кто за тобой пойдет» [8, с. 173]. Но старик-священник и не думает отступать. Он продолжает борьбу за гибнущую душу, напомнив Вальсингаму, как еще недавно тот рыдал у гроба умершей матери. Председатель непреклонен и продолжает гнать непрошено-

го гостя. И тогда старый пастырь применяет самое сильное средство: «Матильды чистый дух тебя зовет!» Он напомнил духовному сыну об умершей жене, с которой его связывала, как видно, великая и неугасимая любовь. Это был удар, в результате которого с глаз Вальсингам словно упала завеса, он духовно очнулся и увидел действительную бедственность и гибельность своего положения: «Где я? Святое чадо света! Вижу тебя я там, куда мой падший дух не досягнет уже» [8, с. 173].

Здесь Пушкин делает поразительное откровение: человек Нового времени может усилием духа и воли побороть страх смерти. *Но гораздо более смерти он боится бессмертия.* Так было с Гамлетом («Какие сны в том смертном сне приснятся?»). Так происходит с Вальсингамом, которого более всего мучает тайная мысль, что его нравственное падение не позволит ему в Вечности встретиться с любимой женой. Но... «Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах». Песня Мэри прозвучала в трагедии неслучайно. Она дает надежду сверх всякой надежды. Возможно, там, в небесах, «Матильды чистый дух» предстательствует за мужа. И это уже христианская тема бессмертной любви и высшей милости.

Поразителен финал последней пушкинской трагедии. Из этого столкновения оба – и Священник, и Вальсингам – вышли во многом другими людьми. Каждый что-то очень важное понял. И Вальсингам уже не гонит назойливого «старика», а молит любящего и дорогого человека: «Отец мой, ради Бога, оставь меня». И Священник, бросив читать мораль перед открывшейся ему бездной отчаяния и боли, благословляет и просит прощения: «Спаси тебя Господь; Прости, мой сын». Духовная вертикаль восстановлена. Там, на Небе – Отец и Сын и Дух Любви. Здесь, на земле – прошедшее через крестную муку, восстановленное в человеческих сердцах любящее отцовство и сыновство, светлое отражение Святой Троицы.

В конце трагедии – гениальная ремарка: «Пир продолжается. Председатель остается погруженным в глубокую задумчивость». В нем идет невидимая духовная работа. К ней призваны и мы, среди всемирного Пира во время Чумы, происходящего на наших глазах.

Olga B. SOKUROVA

Spiritual Problems of the New European Man in The Little Tragedies by Alexander Pushkin

Abstract. This article studies the spiritual problems found in *The Little Tragedies* written by Pushkin during the Boldino autumn of 1830. In this dramaturgic collection, the poet undertakes a brilliant creative exploration of the main passions of the new European man. The passions are avarice (*The Miserly Knight*), pride, envy (*Mozart and Salieri*), philandering (*The Stone Guest*), cynical attitude toward death and fear of immortality (*A Feast in Time of Plague*). Each of these tragedies is based on a Western European literature source which the poet reinterprets in the light of the Orthodox cultural tradition.

The conciseness of the form and the “creative economy of the thought”, so typical for *The Little Tragedies*, make the methodology of the research quite complex. Academician A.A. Potebnya called this phenomenon “concentration of the thought in a word”. The explanation of these thoughts that carry the energy of the prophetic revelations is only possible through a detailed analysis of the text and an integrated representation of the philosophical and aesthetic problems of the New Age Europe, its religious trends and progress of science. In addition to professionalism, understanding of the problems of *The Little Tragedies* requires serious spiritual work, the most demanding type of human activity. It appears that such high-level publications began to be produced at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries and continue to grow in numbers in our days. This article includes links to the works by V.S. Nepomnyashchiy, I.M. Andreev, V.E. Vetlovskaya, Yu.K. Rudenko, B.N. Tarasov, who are researchers making way in the most needed direction of Russian Pushkin studies. At the same time, the author of this article is attempting to make her own contribution in the research of Pushkin.

Each part of Pushkin’s dramaturgic collection is studied in turn. A complex culturological method is used; textual and psychological analysis, in addition to philosophical and theological knowledge, is applied.

The article contains new observations of *The Little Tragedies* characters and their motivations. The characters dear to Pushkin but interpreted superficially up until now (Alber, Mozart, Don Giovanni, Valsingam) are paid a special attention to. Internal connections of *The Little Tragedies* and the Gospel are revealed. The cardinal change of values in the transition from the Middle Ages to the New Age is noted. The article shows that the passions that manifested themselves the most in the new European society were determined by its condition of apostathy. The author concludes that in each tragedy man opposes not only another man within the horizontal measurement of the earthly life, but also the Heavens, vertically. However, while in the first tragedy (*The Miserly Knight*) the horizontal line of earthly being crosses out the vertical line of the Law of God, at the end of the last tragedy (*A Feast in Time of Plague*) the vertical line is restored.

The research testifies that Pushkin in this brilliant collection outlines solutions of the problems that remain timely and extremely important for the modern man.

Keywords: Alexander Pushkin, *The Little Tragedies*, New Age, personality type of the new European man, antagonist heroes, dispute between man and Heaven, Pushkin’s interpretation of European literary sources, Russian cultural and religious tradition.

Использованная литература:

1. Андреев И. М. Русские писатели XIX века. М.: Российское отделение Валаамского общества Америки, 1999.
2. Ветловская В. Е. Драма А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» // Исследования по русской истории и культуре: сб. ст. к 70-летию проф. И. Я. Фроянова. М.: изд-во «Парад», 2006. С. 441–501.

References:

1. Andreev, I.M. (1999) *Russkie pisateli XIX veka* [Russian writers of the 19th century]. Moscow: Rossiyskoe otdelenie Valaamskogo obshchestva Ameriki.
2. Vetlovskaya, V.E. (2006) Drama A. S. Pushkina “Mozart i Sal’eri” [A.S. Pushkin’s drama “Mozart and Salieri”]. In: Alekseev, Yu.G., Degtyarev, A.Ya. & Puzanov, V.V. (eds) *Issledovaniya po russkoy istorii i kul’ture: sb. st. k 70-letiyu prof. I. Ya.*

3. Ветловская В. Е. Проблема Нового времени в понимании А. С. Пушкина: тема денег в трагедии «Скупой рыцарь» // Литература и история. Вып. 2. СПб: ИРЛИ, 1997. С. 60–92.
4. Ветловская В. Е. Из комментариев к драме А. С. Пушкина «Каменный гость» («Мой Лепорелло, завтра приготовь...») // Круги времен: В память Елены Константиновны Ромодановской. В 2 т. М.: изд-во «Индрик», 2015. Т. 2. С. 554–564.
5. Дунаев М. М. Православие и русская литература: В 5 ч. Ч. 1. М.: Христианская литература, 1996. С. 251–252.
6. История западноевропейского театра: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1956.
7. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М.: Советский писатель, 1987. – 448 с.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. Л.: Наука, 1977.
9. Руденко Ю. К. Диалог культур: Трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» // История и культура. Вып. 13. СПб., 2015. С. 65–91.
10. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост. А. С. и В. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2017.
11. Тарасов Б. Н. Куда движется история? (Метаморфозы людей и идей в свете христианской традиции). СПб: Алетейя, 2001. – 348 с.
12. Alexander Pushkin's "Little Tragedies": The poetics of brevity / Ed. by S. Evdokimova. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.
3. Froyanova [Studies in Russian history and culture: Collection of articles on the 70th anniversary of Prof. I.Ya. Froyanov]. Moscow: Parad.
3. Vetlovskaya, V.E. (1997) Problema Novogo vremeni v ponimanii A. S. Pushkina: tema deneg v tragedii "Skupoy rytsar" [The problem of the New Age in A. Pushkin's interpretation: The theme of money in the tragedy "The Miserly Knight"]. *Literatura i istoriya*. 2. pp. 60–92.
4. Vetlovskaya, V.E. (2015) Iz kommentariiev k drame A. S. Pushkina "Kamennyi gost" ("Moy Leporello, zavtra prigotov'...") [From the commentaries to A. Pushkin's drama "The Stone Guest" ("My Leporello, yes, tomorrow!"). In: Romodanovskaya, V.A., Silant'ev, I.V. & Titova, L.V. (eds) *Kруги времен: V pamyat' Eleny Konstantinovny Romodanovskoy: V 2 t.* [Circles of time: In memory of Elena Romodanovskaya: In 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Indrik. pp. 554–564.
5. Dunaev, M.M. (1996) *Pravoslaviye i russkaya literatura: V 5 ch.* [Orthodoxy and Russian Literature: In 5 parts]. Pt. 1. Moscow: Khristianskaya literatura. pp. 251–252.
6. Mokuł'skiy, S.S. (ed.) (1956) *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra: V 2 t.* [History of the Western European Theater: In 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
7. Nepomnyashchiy, V.S. (1987) *Poeziya i sud'ba. Nad stranitsami dukhovnoy biografii Pushkina* [Poetry and Fate. Above the pages of Pushkin's spiritual biography]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
8. Pushkin, A.S. (1977) *Polnoe sobranie sochineniy: V 10 t.* [Complete Works: In 10 vols]. Vol. 5. Leningrad: Nauka.
9. Rudenko, Yu.K. (2015) Dialogue of Cultures in the Little Tragedy "Mozart and Salieri" by A. S. Pushkin. *Istoriya i kul'tura*. 13. pp. 65–91. (In Russian).
10. Sviridov, G.V. (2017) *Muzyka kak sud'ba* [Music as fate]. Moscow: Molodaya gvardiya.
11. Tarasov, B.N. (2001) *Kuda dvizhetsya istoriya? (Metamorfozy lyudey i idey v svete khristianskoy traditsii)* [Where is history going? (Metamorphoses of people and ideas in the light of the Christian tradition)]. St. Petersburg: Aleteyya.
12. Evdokimova, S. (ed.) (2003) *Alexander Pushkin's "Little Tragedies": The poetics of brevity*. Madison: University of Wisconsin Press.

Полная библиографическая ссылка на статью:

Сокурова, О. Б. Духовные проблемы новоевропейского человека в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина [Электронный ресурс] / О. Б. Сокурова // Наследие веков. – 2019. – № 2. – С. 23-33. URL: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2019/06/2019_2_Sokurova.pdf (дата обращения дд.мм.гг).

Full bibliographic reference to the article:

Sokurova, O. B. (2019) Spiritual Problems of the New European Man in The Little Tragedies by Alexander Pushkin. *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 2. pp. 23-33. [Online] Available from: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2019/06/2019_2_Sokurova.pdf (Accessed: dd.mm.yyyy). (In Russian).