



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 3. С. 301–305

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2022, vol. 22, iss. 3, pp. 301–305

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-3-301-305>

Научная статья

УДК 821.161.1.09-2+929Пушкин

К проблеме циклизации «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина

К. М. Захаров

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83.

Захаров Кирилл Михайлович, доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики, zahodite@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8254-6549>

Аннотация. В статье предлагается новая версия циклообразующей организации «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина после краткого экскурса по уже существующим циклообразующим концепциям группы сцен и пьес, объединенных в русской культуре под неавторским общим названием «Маленькие трагедии». В качестве связующего композиционного элемента выдвигается внутритекстовая ситуация неожиданного, спонтанного вдохновения центральных героев пьес, входящих в цикл. Именно этот повторяющийся элемент сопровождает или завязку фабульного действия, или, напротив, его кульминацию. Вальсингам («Пир во время чумы») и Моцарт («Моцарт и Сальери») оказываются подвержены внезапному вдохновению (для Вальсингама это становится неожиданностью, но и Моцарт так удивлен результатом, что спешит продемонстрировать сочинение «другу» Сальери, невольно провоцируя завистника на преступление). «Импровизатором» любовной песни становится Дон Гуан («Каменный гость»), заговоривший с донной Анной и ставший на путь своей неизбежной гибели. Момент спонтанного вдохновения становится для всех троих персонажей предвестием конца, впрочем, для Вальсингама – пока гипотетического. Барон («Скупой рыцарь»), который разительно отличается от трех других протагонистов, также переживает такой момент, спонтанно решая устроить себе «пир» наедине со своим богатством. В этот момент он возвращается к мысли о своем наследнике, что толкнет его к клевете и смерти. В заключение осторожно проводится параллель между настроением с восторгом предавшегося творчеству биографического автора и состоянием героев его пьес, невольно «унаследовавших» от своего творца такой же момент упоения внезапным вдохновением.

Ключевые слова: цикл, композиция, драматургия, А. С. Пушкин, тема, жанр

Для цитирования: Захаров К. М. К проблеме циклизации «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 3. С. 301–305. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-3-301-305>

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

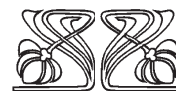
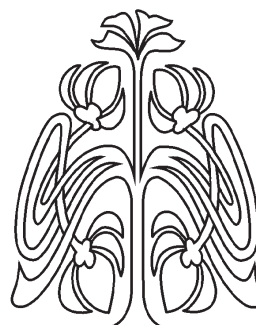
On the problem of cyclization of “Little Tragedies” by A. S. Pushkin

K. M. Zakharov

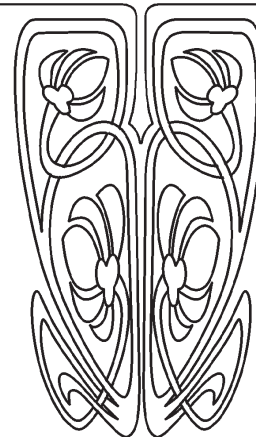
Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Kirill M. Zakharov, zahodite@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8254-6549>

© Захаров К. М., 2022



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





Abstract. The article proposes a new version of the cycle-forming organization of "Little Tragedies" by A. S. Pushkin, after a brief excursion through the already existing cycle-forming concepts of a group of scenes and plays united in Russian culture under the non-author's general name "Little Tragedies". The intra-textual situation of unexpected, spontaneous inspiration of the central characters of the plays included in the cycle is put forward as a binding compositional element. It is this recurring element that accompanies either the beginning of a plot action or, on the contrary, its climax. Walsingham (*A Feast in Time of Plague*) and Mozart (*Mozart and Salieri*) are liable to sudden inspiration (for Walsingham, this comes as a surprise, but Mozart is so surprised by the result that he hurries to demonstrate the composition to his "friend" Salieri, unwittingly provoking the envier to a crime). The "improviser" of the love song is Don Guan (*The Stone Guest*), who spoke to Donna Anna and set out on the path of his inevitable death. The moment of spontaneous inspiration becomes for all three characters a harbinger of the end, however, for Walsingham it is so far hypothetical. The Baron (*The Miserly Knight*), who is strikingly different from the other three protagonists, also experiences such a moment, spontaneously deciding to arrange a "feast" for himself alone with his wealth. At this moment, he returns to the thought of his heir, which will push him to slander and death. In the conclusion of the article, a parallel is carefully drawn between the mood of the biographical author, who enthusiastically indulged in the work, and the state of the heroes of his plays, who unwittingly "inherited" from their creator the same moment of being intoxicated with sudden inspiration.

Keywords: cycle, composition, drama, A. S. Pushkin, theme, genre

For citation: Zakharov K. M. On the problem of cyclization of "Little Tragedies" by A. S. Pushkin. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2022, vol. 22, iss. 2, pp. 301–305 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-2-301-305>

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Вопрос о циклообразующих идеях и элементах драматических отрывков, созданных А. С. Пушкиным в Болдино в сентябре и ноябре 1830 г. и чаще всего называемых и в литературоведческом, и в театральном дискурсах эвфемизмом «Маленькие трагедии», имеет давнишнюю историю и неизменно остается актуальным. Своеобразие пушкинской драматургической манеры, синхронное появления отрывков на свет во время болдинского поэтического озарения и при этом отсутствие какого-либо пояснения к ним располагают к поиску обоснования интуитивно ощущаемого единства этих пьес. Наиболее авторитетной стала позиция С. М. Бонди, развившего тезис Овсяннико-Куликовского и выдвинувшего в качестве циклообразующих принципов изображение глубоких страстей, владеющих персонажами, и внутренний конфликт самих ситуаций, организующих фабулу [1, с. 561]. Следовавший ему А. М. Гаркави корректировал главную тему цикла как «наслаждения», получающие свое высшее раскрытие в «неизъяснимых наслаждениях», переживаемых «у бездны мрачной на краю». «Наслаждение искусством ставится здесь ниже, чем наслаждение любовью ("любви музыка уступает")». Соответственно в цикле вслед за трагедией о страстном увлечении музыкой ("Моцарт и Сальери") встанет трагедия любовной страсти ("Каменный гость"). Общее же расположение "маленьких трагедий" (по градации страстей – от "менее ценных" к "более ценным") получит такой вид: "Моцарт и Сальери" (наслаждение искусством) – "Каменный гость" (наслаждение любовью) – "Пир во время чумы" (наслаждение самой жизнью). Таким образом, "маленькие трагедии" – это драматургический цикл, в котором анализируется определенная система страстей человеческих» [2, с. 191].

Существует и постоянно обновляется традиция жанрового принципа организации

цикла: сосуществуют как позиция жанрового единства драматических отрывков (здесь можно назвать того же С. М. Бонди, Б. В. Томашевского, Д. Д. Благого), так и версия о том, что последовательность пьес обусловлена развитием жанровой эволюции (среди сторонников подобного принципа упомянем Г. П. Макогоненко, В. И. Соловьева, Г. В. Одинокова). И, конечно же, огромное количество трудов посвящено композиционному единству (М. Н. Виротайнен, Н. В. Беляк, С. Л. Китаева, А. Соломин). Самым амбициозным примером можно назвать допущение Е. М. Таборисской, уподобившей четыре трагедии поэтическому катрену [3].

На наш взгляд, исчерпывающей или хотя бы успокоительной концепции циклизации на содержательном, жанровом или композиционном уровне исконно мешает принципиальная невозможность ответа на вопрос, была ли А. С. Пушкиным выполнена поставленная им перед собой главная задача. Первоначальный план цикла, датированный ориентировочно 1826 г., давал расширенный список тем и отрывков («Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон Жуан, Иисус, Беральд Савойский, Павел I, Влюбленный Бес, Димитрий и Марина, Курбский»). Сам по себе приведенный ряд располагает к многочисленным предположениям и попыткам реставрировать фабулы ненаписанных пьес. Работа над некоторыми из этих пьес велась, С. Шевырев вспоминал: «Еще был у него проект драмы "Ромул и Рем", в которой одним из действующих лиц намеревался он вывести волчиху – кормилицу двух близнецов» [4, с. 245]. Наиболее поздний список, похожий, скорее, на план работы, выглядел следующим образом: «I. Окт<авы>. II. Скупой. III. Сальери. IV. Д. Гуан. V. Plaque». Рассматривать его как документально подтвержденный проект будущего цикла не представляется возможным, иначе мы были бы вынуждены гово-



речь о поэме «Домик в Коломне» («Октавы») как о составном элементе «Маленьких трагедий», что свидетельствовало бы о парадоксальном характере творчества Пушкина еще ярче, чем «странные сближения» восстания на Сенатской площади с фабулой поэмы «Граф Нулин».

В связи с этим наиболее точному раскрытию интересующего литературную науку вопроса может способствовать мотивный анализ, не решающий однозначно глобальных задач, но точно указывающий на движение авторских стратегий, на постепенное претворение авторского «я» в художественном тексте. Основоположником этой традиции мы склонны считать Ю. М. Лотмана, указавшего, что мотив пира является принципиально значимым для каждой из четырех трагедий [5, с. 225].

Драматические сочинения, занимавшие автора как минимум с 1826 г., получили возможность обрести свое текстовое воплощение только в период его вынужденного пребывания в Болдино. Этот период карантина стал плодотворным творческим взрывом («Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: 2 последние главы «Онегина», 8-ю и 9-ю, совсем готовые в печать. Повесть, писанную октавами (стихов 400), которую выдадим Апопуге. Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий, именно: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Дон Жуан». Сверх того, написал около 30 мелких стихотворений. Хорошо?» [6]). Вынужденное одиночество и изоляция от мешающих творчеству забот стали причиной полета вдохновения, позволившего практически ежедневно завершать тексты, впоследствии вошедшие в золотой фонд русской словесности. В своих дальнейших рассуждениях мы исходим из предположения, что ощущение свободного творчества, спонтанности и вдохновения передавалось от автора его героям.

Драматические отрывки Пушкина в своей лаконичности избавлены от постепенного разворачивания действия. Их можно принять за центральные, кульминационные фрагменты более полных сочинений. Так, «Скупой рыцарь» в первой публикации (в журнале «Современник») выдан за отрывок из трагедии несуществующего поэта Ченстона. Напротив, «Пир во время чумы» является (за исключением песен Мэри и Председателя) очень точным и при этом «улучшенным» переводом четвертой сцены религиозной драмы Джона Уилсона «Чумная драма», известной Пушкину по упоминанию Байроном и содержащейся в антологии английских поэтов – одной из трех книг, привезенных поэтом в Болдино. Примечательно, что, выполнив перевод этой сцены, Пушкин не заинтересовался продолжением уилсоновской драмы – дальнейшие страницы остались нерезанными.

В этом изолированном кульминационном отрывке герой трагедии переживает период внезапного спонтанного вдохновения, сродни тому, какое, возможно, испытывал сам замкнутый в Болдино автор, щедро делящийся этим ощущением со своими персонажами. Более того – этот момент озарения становится предвестником драматического поворота судьбы героя.

Ярче всего это показано в «Пире во время чумы». Председатель, представляя гимн в честь Чумы (оригинальный пушкинский текст, являющийся смысловым и философским центром пушкинского отрывка), признается, что его сочинение стало плодом неожиданного и непривычного акта творчества:

Председатель

Такой не знаю, но спою вам гимн
Я в честь чумы, – я написал его
Прошедшей ночью, как растались мы.
Мне странная нашла охота к рифмам
Впервые в жизни! Слушайте ж меня:
Охрипый голос мой приличен песне [7, с. 179].

Напомним, что перед нами заботливо сохраненный в отношении передачи смыслов перевод с английского оригинала:

Master of Revels

I have none such; but I will sing a song
Upon the Plague. I made the words last night,
After we parted: a strange rhyming-fit
Fell on me; 'twas the first time in my life.
But you shall have it, though my vile crack'd voice
Wo'nt mend the matter much [8, p. 50].

(Дословно:

Мне неведомо такая; но я спою песню
О Чуме. Я создал свои слова прошлой ночью,
После нашего расставания: странное стремление
к рифме
Упала на меня; это впервые случилось в моей жизни.
Но вы получите это, пусть мой гнусавый голос
треснул.

Не имеет это значение больше).

Экстремальная ситуация (веселый пир с публичными женщинами на улице пораженного смертельной эпидемией города) и переживаемое перед лицом страшной опасности «неизъяснимо наслаждение» приводят к внезапному поэтическому озарению Председателя. Он становится автором гимна не столько Чуме, сколько бунту против самой смерти. «Песни разврата», с точки зрения Священника, появляющегося на сцене сразу после ее исполнения. Дальше начнется сражение за душу Вальсингама. Священник уходит, посеяв в герое огромное смятение. Пушкин прерывает сцену уходом Священника и задумчивостью Председателя, отсекая стычку Молодого человека с Председателем и явление на



сцену центральных героев уилсоновской пьесы, не интересных автору. Не дочитавший пьесы Пушкин еще не знал, что Председателю предстоит поединок с Молодым человеком, который сделает его еще и убийцей, но уловил, что это мгновение – переломное в судьбе Вальсингама.

В «Моцарте и Сальери» импровизация Моцарта (едва ли восходящая к конкретному произведению композитора, но в своем словесном описании предстающая как узнаваемая модель всего моцартовского творчества) становится поводом, позволяющим Сальери оправдать собственное намерение совершить убийство.

Сальери

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! – Боже!
Ты, Моцарт, недостойн сам себя.
<...>

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить – не то мы все погибли

[7, с. 127–128].

Роковой отрывок выглядит как пушкинские же «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»:

Моцарт

Нет – так; безделицу. Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня их я набросал [7, с. 126].

М. П. Алексеев писал, что «в характеристике процесса творчества Моцарта (первичная концепция и вторичный акт творческого воспроизведения, инстинктивность творческого процесса) Пушкин также, вероятно, пользуется собственными наблюдениями, а не признаниями самого Моцарта, которые могли ему быть известны, и произвольно навязывает Моцарту, едва ли мыслимое в его устах, “программное” и зрительное истолкование его вдохновенной импровизации» [9, с. 534]. То есть, по мнению авторитетного исследователя пушкинского творчества, автор подарил своему Моцарту собственную манеру сочинять и пояснять написанное.

В «Каменном госте» первое признание Дона Гуана перед памятником Командору является шедевром спонтанности. Перед началом он испытывает приступ неуверенности, сама манера предстоящего разговора не идет ему на ум:

До сих пор
Чинились мы друг с другом; но сегодня
Впускаю в разговоры с ней; пора.
С чего начну? «Осмелюсь»... или нет:
«Сеньора»... ба! что в голову придет,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни... [7, с. 153].

В болдинский период Пушкин сохраняет сильное шекспировское влияние. Об этом свидетельствует уже то, что в ноябрьском письме М. П. Погодину он подчеркивает удачные места его пьесы: «Что за прелесть сцена послов! Как вы поняли русскую дипломатику! А вече? А посажник? А князь Шуйский? А князя удельные? Я вам говорю, что это все достоинства – ШЕКСПИРОВСКОГО» [10]. Шекспир становится здесь не только высшей степенью одобрения, но и пишется заглавными буквами. Так или иначе, шекспировское влияние заметно в узнаваемых переключках импровизации Дона Гуана со сценой обольщения Глостером (будущим Ричардом Третьим) леди Анны над гробом мужа, которого он сразил. Параллелизм самих ситуаций, сходство реплик и самой коммуникативной тактики соблазнителя предстают некоей внутритекстовой игрой, полностью осознаваемой лишь самим автором.

Казалось бы, чуждый самой идее творчества Барон из «Скупого рыцаря» должен выпасть из предложенной нами концепции. Но спонтанное решение не чуждо и ему:

(Отпирает сундук.)

Вот мое блаженство!

(Всыпает деньги.)

Ступайте, полно вам по свету рыскать,

Служа страстям и нуждам человека.

Усните здесь сном силы и покоя,

Как боги спят в глубоких небесах...

Хочу себе сегодня пир устроить:

Зажгу свечу пред каждым сундуком,

И все их отопру, и стану сам

Средь них глядеть на блестящие груди.

(Зажигает свечи и отпирает сундуки

один за другим.)

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!

Послушна мне, сильна моя держава;

В ней счастье, в ней честь моя и слава!

Я царствую... [7, с. 112].

Идея «пира» приходит Барону внезапно и становится моментом упоения своим богатством и его мощью. И последующее сожаление о недостойном наследнике в итоге приведет его, рыцаря, к клевете и гибели.

Не претендуя на интерпретацию творческой психологии А. С. Пушкина, мы предполагаем, что указанные места свидетельствуют о «переливании» стихии вольного вдохновения из общего строя произведений в характеристику и внутритекстовое существование персонажей. Собственное самочувствие автора становится характеристикой и его героев. Поэтому, с нашей точки зрения, мотив спонтанного творческого вдохновения может занять свое место в ряду циклообразующих мотивов драматических произведений, завершенных Болдинской осенью.



Список литературы

1. Бонди С. М. Драматические произведения Пушкина // Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. Т. 4. М. : Гослитиздат, 1960. С. 553–566.
2. Гаркави А. М. «Маленькие трагедии» Пушкина как драматургический цикл : композиция в связи с жанром и художественным методом // Балтийский филологический курьер. 2003. № 3. С. 189–199.
3. Таборисская Е. М. «Маленькие трагедии» Пушкина как цикл (некоторые аспекты поэтики) // Пушкинский сборник : сб. науч. тр. / ред. Е. А. Маймин. Л. : ЛГПИ, 1977. С. 139–144.
4. Шевырев С. П. Сочинения Александра Пушкина // Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. Критика. С. 236–270.
5. Лотман Ю. М. Символ – «ген сюжета» // Лотман Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв ; Внутри мыслящих миров ; Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб. : Искусство-СПб, 2000. С. 221–240.
6. Пушкин А. С. Письмо Плетневу П. А., 9 декабря 1830 г. Москва // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 14. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941. С. 133.
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 7. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1935. 724 с.
8. Wilson J. The city of the plague, and other poems. Edinburgh : Printed by James Ballantyne and Co. P. 50. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433074914270&view=1up&seq=9&skin=2021> (дата обращения: 12.01.2022).
9. Алексеев М. П. Комментарий к «Моцарту и Сальери» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 7. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1935. С. 523–546.
10. Пушкин А. С. Письмо Погодину М. П., 15–20 мая 1830 г. Москва // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 14. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941. С. 92.

Поступила в редакцию 03.02.2022; одобрена после рецензирования 10.02.2022; принята к публикации 15.02.2022
The article was submitted 03.02.2022; approved after reviewing 10.02.2022; accepted for publication 15.02.2022