

Л И Т Е Р А Т У Р О В Е Д Е Н И Е

П. Вахьян

ОБРАЗОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА И АКТИВАЦИЯ
СКРЫТЫХ ПСИХИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ЧЕЛОВЕКА

ТЕЗИС 1. В качестве единиц анализа современного искусства используются две: во-первых, **АКСИОЛОГИЯ ИСКУССТВА**, т.е. те ценности, которых сознательно или подсознательно придерживался художник, которые он воплощает в произведения искусства и которые в явном или не явном виде воспринимает "потребитель" искусства; во-вторых, **ТЕХНОЛОГИЯ ИСКУССТВА**, т.е. те средства, приемы, техника, с помощью которых создается произведение искусства.

ТЕЗИС 2. Традиционное искусство, начиная с XX века кардинально изменилось и в отношении аксиологии и в отношении технологии. Для традиционного искусства определенная **ИЕРАРХИЧЕСКИ ОРГАНИЗОВАННАЯ ЦЕННОСТНАЯ СИСТЕМА** была тесно связана со столь же определенной технологией. В современном искусстве многообразие ценностных систем свободно ассоциируется с многообразием технологий. Тесная взаимозависимость сменилась свободным сочетанием.

ТЕЗИС 3. Аксиология современного искусства по отношению к традиционному изменилась в трех отношениях:

- по **СОДЕРЖАНИЮ**: современное искусство исключило из своих конституирующих ценностей этические и эстетические принципы как обязательные, расширив тем самым экзотенциальное пространство искусства;
- по **СТРУКТУРЕ**: современное искусство отказалось от единой иерархически организованной ценностной системы, заменив ее множеством автономных и мозаичных ценностных систем, т.е. произошла **ДЕИЕРАРХИЗАЦИЯ**, **ДЕЦЕНТРАЦИЯ** и **АТОМИЗАЦИЯ** единой ценностной системы;
- по **ДИНАМИКЕ**: для современного искусства характерен процесс постоянного сокращения периода актуализации и консервации новых художественных ценностей.

ТЕЗИС 4. В технологии современного искусства наблюдается аналогичный процесс - **РАССЛОЕНИЕ** единой технологии и породивших ее искусств автономных технологий, причем нередко сама технология провозглашается единственной ценностью художественного творчества.

ТЕЗИС 5. Изменения, произошедшие в эстетологии и технологии искусства, а также во взаимоотношениях между ними, означают освобождение искусства от различного рода и форм каноничности и нормативности и актуализацию психологических степеней свободы художественного творчества и художественного восприятия.

ТЕЗИС 6. Современное искусство в силу этого можно рассматривать как экспериментальную лабораторию по созданию новых специфических художественных языков, где единственным ограничительным принципом является психологический — воленое "высказывание", которое поддается продуцированию и восприятию МОЖЕТ стать элементом художественной культуры.

ТЕЗИС 7. Социокультурная функция искусства с психологической точки зрения заключается в актуализации скрытых психических возможностей человека и в определении границ психических возможностей человека как в плане художественного творчества, так и в плане художественного восприятия, понимания, переживания. Если традиционное искусство выработало эстетические границы мира, то новое искусство занимается поиском психологических границ мира.

СЛЕДСТВИЕ 1. Современное искусство ориентировано в большей степени не на интерпретацию объективной действительности, но на создание новой психологической реальности, которая стремится превратиться в социокультурную реальность.

СЛЕДСТВИЕ 2. Современное искусство ориентировано на создание новых языков, новых кодов, которые расширяют и углубляют возможности человеческой коммуникации.

СЛЕДСТВИЕ 3. Художественный язык в XX веке окончательно отошел от линейного развития и вошел в многомерное пространство возможностей, из которого он черпает специфические языки.

СЛЕДСТВИЕ 4. Поскольку новое искусство отказалось от эстетических и этических принципов как конституирующих, то традиционные принципы искусствознания и литературоведения не адекватны для анализа новых художественных языков. Необходимо выработать новые методические для выделения оценки и анализа современного художественного процесса.

ПСИХОАНАЛИЗ "СКРУПОГО РЫЦАря" А.С.ПУШКИНА

С психоаналитической точки зрения в основе "Скупого рыцаря" лежит **ОТЕЦЕУБИЙСТВО**. Сын принимает анимус отца на поединке и фактически или символически убивает его тем самым, т.е. у сына — "Эдипов комплекс", который разрешается убийством отца.

В классическом психоанализе "Эдипов комплекс" у сына порождается тем, что мать становится объектом его любви, а к отцу он относится как к сопернику, к которому ревнует мать и которого ненавидит и одновременно боится. Поскольку любовь к матери /сексуальная/ во всех обществах и культурах считается противоестественной и строго наказывается и пресекается, то это первое, но чрезвычайно интенсивное сексуальное влечение подавляется и изгоняется или вытесняется в подсознание. Но энергия этого влечения сохраняется и оно прорывается иногда в сознание в скрытой или символической форме. В сновидениях или в фантазиях сын избавляется от своего отца и становится единственным обладателем своей матери. "Эдипов комплекс" бывает столь мощным, что он разрешается развитием мазохизма. С другой стороны, влечение к матери бывает столь сильным, что оно прорывается сквозь мощные преграды и выливается в реальное отцеубийство и кровосмесительную связь с матерью. Чем строже и авторитарнее отец, тем быстрее вытесняется из сознания сына его влечение к матери и тем сильнее "Эдипов комплекс".

Нам неизвестна предыстория взаимоотношений барона и его сына в "Скупом рыцаре". Мы застаем отца и сына, когда последнему двадцать лет, а отец — уже старец. Жена барона и мать Альберта вообще не упоминается в трагедии.

Что представляют деньги для отца и для сына? Для барона деньги — объект любви, любви всепоглощающей и всеобъемлющей. Вся палитра чувств /любимых/ — нежность, забота, ревность и т.д. — адресована золоту. Золото заменило барону все — кровные связи, социальные обязательства, кодекс чести. Ему и только ему открыта душа барона.

Что же представляют собой деньги с психоаналитической точки зрения, какова их сексуальная семантика? Для барона

золото — символ могущества и власти, а с точки зрения Э.Фрейда богатство, деньги, золото являются фаллическим символом, атрибутом мужского пола и мужественности. Кстати и в мифологии золото выступает иногда в фаллической функции. Можно вспомнить, например, титаническую Даная, где золотой дождь выполняет фаллическую функцию и оплодотворяет Даная. Таким образом, деньги, золото в психоанализе символизируют мужскую потенцию, а лишение денег, золота означает символическое скопление, кастрирование мужчины, т.е. лишение его мужской потенции.

Конфликт между бароном и его сыном с точки зрения психоанализа — это противостояние за мужскую потенцию, которая сосредоточена в руках отца и которой лишился он сына, "кастрировал" его. В трагедии "Скупой рыцарь" — это история борьбы отца и сына за обладание фаллическим могуществом, которая завершается отцеубийством. В терминологии Э.Фрейда это формулировалось бы как отцеубийство на почве "комплекса кастрации". "Комплекс кастрации" является вторичным образованием на почве "эдипова комплекса", который буквально означает панический страх быть кастрированным, вытесненный в подсознание. Этот страх формируется, когда сын ревнует мать к отцу и обнаруживает, что его собственные половые органы значительно меньше, чем у отца. В своих фантазиях он лишает отца половых органов, т.е. кастрирует его, но в силу закона всесправедливого возмездия он начинает бояться, что сам будет кастрирован. Этот страх усиливается тем, что мальчики в это время обнаруживают отсутствие пениса у девочек и квалифицируют их как кастратов.

Таким образом, отцеубийство на почве "комплекса кастрации" является общей психоаналитической конзой "Скупого рыцаря", которая находит свое выражение в конкретном материале трагедии и в динамическом развитии действия.

Каковы психоаналитические функции действующих лиц трагедии ИБАН — слуга Альбера, не имеет самостоятельной психоаналитической функции. Он является как бы вторым, "бледным" Я Альбера, его "эхом". СОЛОМОН выполняет функцию "Оно" Альбера /глубинное, подсознательное импульсы и влечения/, вынесенного за рамки самой личности Альбера и воплощенного в конкретном действующем лице. СОЛОМОН предлагает Альберу убить

отца, что подсознательно давно готов сделать он сам и что он уже символически совершил. Альбер тратит деньги, которые ему выдает Соломон под смерть отца, т.е. он как бы уже похоронил отца и распоряжается его наследством. Каждый раз, когда Альбер берет деньги у Соломона, он каждый раз совершает символическое убийство отца. И Соломон, наконец, предлагает Альберу сделать то, что он уже много раз совершал символически и что жаждет его подсознание, т.е. Соломон выдает сознанию Альбера его подсознание. Но у Альбера очень сильное "сверх Я", "моральное Я", которое с негодованием отвергает это предложение. "Сверх Я" является реактивным образованием от "эдипова комплекса" — чем сильнее ненависть к отцу и чем строже и авторитарнее отец, тем быстрее и резче вытесняется. В подсознание эта ненависть и тем более мощной будет формироваться внутренняя моральная цензура, "сверх Я", "Моральное Я" / "ты не должен ненавидеть отца, ты должен его любить и почитать"/, которая блокирует выход в сознание подсознательных импульсов и влечений и является внутренним моральным судьей. Чем мощнее вытесненные влечения, тем сильнее и строже должно быть "моральное Я". "Моральное Я" Альбера не допускает в сознание не только подсознательное стремление убить отца, но и желание смерти отца. Но подсознательные влечения Альберта обладают мощной энергетикой и время от времени они прорываются в сознание нашего героя. Альбер символически все время хоронит своего отца.

"...рано ль, поздно ль всему наследуя"

"Ужаль отец меня переживает?"

"А золото спокойно в сундуках"

Лезет себе. Молчи! когда-нибудь

Оно послужит мне, лезать забудет."

И даже, когда Соломон в форме молитвы желает Альберу скорее получить наследство, т.е. скорейшей смерти отца, Альбер принимает это предложение.

Итак, в первой сцене "моральное Я" Альбера оказывается сильнее подсознательных импульсов и влечений, представленных Соломоном. Он с негодованием отвергает эти импульсы и обращается за содействием к высшей инстанции, к внешнему судье, к высшей морали и совести — к герцогу.

герцог является, таким образом, символическим воплощением "сверх Я", "морального Я" Альбера, вынесенный за рамки самой личности Альбера. Третья сцена - это новый виток в борьбе подсознания и надсознания Альбера.. Сам барон снимает завесу, вскрывает или обнажает подсознательные влечения своего сына перед лицом высшей моральной инстанции. "Сверх Я"-Альбера вынуждено бороться за свое оправдание. И здесь подсознательные импульсы находят свою лазейку, через которую они вырываются наружу и облекаются как-будто бы в морально приемлемую форму - отстаивать собственную честь. Однако лазейка оказалась пропастью, в которую подсознание увлекает Альбера. Как только появляется повод убить отца, они немедленно его использует. Барон "бросает перчатку, сын поспешно ее поднимает".

Итак, победителем в этой сцене оказывается "Оно" Альбера, его подсознательные влечения, которые, несмотря на прижатые объективированной в герцогом морали и совести, - что усиливает драматизм ситуации, - сопрягаются с "сверх Я", вырываются наружу и воплощаются в отцеубийстве.

Если первая и третья сцены представляют нам психоаналитическое развитие "эдипова комплекса" /точнее, - "комплекса кастрации/, где оппозиционными фигурами являются барон и Альбер, отец и сын, а Соломон и герцог являются символическими воплощениями инстанций личности - "Оно" и "сверх Я", то вторая сцена полностью отдана барону и его взаимоотношениям с золотом. С психоаналитической точки зрения это - чисто любовная сцена, насыщенная сексуальными чувствами и переживаниями, моделирующая половой акт.

Проанализируем монолог барона. Есть два фрагмента в этой сцене, которые свидетельствуют о несомненно сексуальном характере отношения барона к золоту. Первым фрагментом начинается вторая сцена.

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

Второй фрагмент:

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх... но сердце мне теснит
Некое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве испытывающие приятность.
Когда-я ключ в замок вставляю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Последний отрывок показателен, помимо всего прочего, в двух отношениях. Во-первых, "ключ" и "замок" в психоанализе являются символами половых органов, и "ключ в замок вставляю" в данном случае символизирует ни что иное, как половой акт, совокупление.

Во-вторых, барон сравнивает свое отношение к золоту с ощущениями садиста, совершающего убийство, которые являются, как известно, сексуальными в своей основе. Но, не только.

Согласно позднему /после Первой мировой войны/ Фрейдизму, имеется два первичных влечения в человеке, динамика взаимодействия которых определяет развитие личности и ее характер. Это — Эрос и Танатос. Эрос интегрирует созидательные, конструктивные, творческие силы человека, которые, в частности, объединяют людей. Соко является наиболее ярким проявлением Эроса. Танатос охватывает деструктивные, разрушительные и саморазрушительные силы человека, проявляющиеся в агрессии, насилии, убийстве и самоубийстве. Обычно, Эрос и Танатос направляют свою энергию на различные объекты. Однако в исключительных случаях /их обычно квалифицируют как аномальные/ один и тот же объект может стать вместилищем эротических влечений и деструктивных тенденций одновременно. Например, садизм интегрирует в себе сексуальность и насилие в отношении одного и того же человека; мазохизм объединяет сексуальность и саморазрушение.. Убийство любимого на почве ревности /Отелло/, является другим примером соединения Эроса и Танатоса в одном и том же лице по отношению к одному и тому же объекту.

Отношение барона к золоту сочетает в себе Эрос и Тана-

то, сексуальность и деструктивные тенденции. Помимо того, что барон сравнивает свое отношение к золоту с охотничьими саблями, он сам себя называет "демоном", т.е. носителем негативных сил, и золото для него символ уже сверхъестественных злодеяний и преступлений / "тяжеловесный представитель" обманов, слез, мучений, проклятий, веровства, убийства и т.п. / . Барон, собирая золото, одновременно коллекционирует и преступления, которые отпечатались на этом золоте. При этом злодеяний этих так много, что они приобретают космические размеры.

Да, если бы все слезы, кровь и пот,
Промытые за все, - что здесь хранится
Во недрах земных все выступили вдруг,
То был бы мучительный потоп - я захлебнулся б
В своих подвалах верных.

Однако вернемся к монологу барона. Помимо того, что барон "приминается в любви" объекту своих вожделений, он прославляет его могущество и свои труды для его приумножения, наделает золото энергией зла и несправедливости. Но, все это - "предсладострастие", "любознательные игры". Наконец начинается собственно половой акт, сладострастие - барон /стирает сундук/.

Вот мое блаженство!

/Вынимает деньги./ Но барону этого мало. Он устраивает себе "вакханалию", "сексуальный праздник".

Хочу себе сегодня пир устроить:

Зажгу свечу пред каждым сундуком,

И все их огорю, и стану сам .

Бредя их глядеть на блещущие груди.

/Зажигает свечи и открывает сундуки один за другим./

Естественно, что после такого пира, неизбежно должно наступить "похмелье". И оно наступает. Барон начинает ревновать свое золото к собственному сыну, которому оно должно перейти после его смерти. Своего соперника барон рисует исключительно "черными красками", несмотря на то, что это его сын. Таким образом, отношение барона к сыну исключительно таинственное - вражда и ненависть, тогда как к золоту барон относится эротически, но само золото воплощает для барона Танатос, силу зла.

Итак, вторая сцена представляет собой модель любовного акта — объяснение в любви, прославление объекта любви, предластострастие, сладострастие и ревность..

Психодинамическое развитие действия трагедии в целом можно представить следующим образом.

Первая сцена — борьба подсознательных импульсов, сосредоточенных в "Оно" Альбера и материализованных в Соломоне, со "сверх Я" Альбера, в которой побеждает "сверх Я".

Вторая сцена — лирическое отступление, любовная сцена барона с золотом.

Третья сцена — продолжение борьбы "Оно" Альбера с его "сверх Я" и с высшей моральной инстанцией — "сердцем", в которой побеждают подсознательные влечения и совершается фактическое или символическое отцеубийство. Трагедия заканчивается триумфом Танатоса.

Психоанализ позволяет, таким образом, рассматривать материал трагедии с точки зрения психологических феноменов или внутриличностных феноменов, проекция которых на действующих лиц позволяет сформулировать психодинамику трагедии. Однако психоанализ не охватывает и не может охватить весь материал трагедии.

Замечания к символическому анализу "СКУПОГО РЫЦАРЯ"

В отличие от психоанализа, который обращен к внутриличностным феноменам действующих лиц трагедии, символический анализ оперирует внеличностными, индивидуальными феноменами, которые стоят за действующими лицами и их взаимоотношениями и представляют элементы нормативно-ценностного среза культуры. Добро и Зло, Любовь и Независть, Жизнь и Смерть, Богатство и Нищета и т.д. являются обобщенными идеями или символами, которые выработаны в различных культурах как ценности и нормы жизнедеятельности человека.

Обратимся прежде всего к названию трагедии — "Скупой рыцарь". Слово "скупой", по-видимому, происходит от глагола "скопить", которое по В. Далю имеет два значения: 1. скопить — скапливать, накапливать; 2. скопоть — осканивать, кастрировать, делать ошкунком. Итак, скупой рыцарь в то же время —

оскопленный рыцарь, т.е. рыцарь - скупец и скопец.

И то и другое значение подходит по смыслу к трагедии. Действительно, барон в трагедии представлен как человек, которого абсолютно не интересуют женщины, т.е., если не в прямом, то в переносном смысле, он - скопец.

Оскопление или кастрирование имеют и символическое значение. Это - жертвоприношение богу сексуальной функции, сексуальной потенции, мужественности. В некотором смысле это - символическое обручение с богом, посвящение себя богу. Какому же богу посвящает себя наш рыцарь? Богу богатства, Плутосу, который изображался в Др. Греции либо в виде икаденца с рогом изобилия, либо в виде старца. Ракетное оскопление, точное самооскопление, обычно совершали люди, которые становились жрецами бога или богини.

Таким образом, само название трагедии "Скупой рыцарь" можно интерпретировать как "Рыцарь, который оскопил себя в честь бога богатства и является его жрецом". При таком толковании названия - "жрец бога богатства" или "рыцарь скупости", исчезает явная амбивалентность названия, поскольку "моральный кодекс" рыцарства предполагает помимо всего прочего "щедрость", а не "скупость". Смысловой акцент в таком случае делается не на слове "рыцарь", а на слове "скупой", которое является в данном случае субъектом, а "рыцарь" - предикатом.

Отношение барона к золоту как божеству находит свое отражение в тексте. Высняя золото в сундук, барон произносит:

"Усните. здесь сном сил и покоя,

Как боги спят в глубоких небесах..."

Но барон является не только рыцарем скупости или жрецом Богатства, которому он посвятил свои любовь и жизнь, но он связан множеством нитей с силами Зла. Сам храм, в котором помещается бог барона, находится в подвале, под землей, внизу, что традиционно ассоциируется с негативными, злыми, темными силами.

Золото, Богатство для барона имеет богатую семантику. Золото для него - символ власти над миром, в его позитивных

и негативных проявлений, а также символов уже свершенных злодеяний и преступлений.

Таким образом, барон одновременно храп Богатства и Зла. Между прочим, в древней Греции происходило "отсоединение Плутоса и Плутона /Аида/, так как богество мертвых имелося обладателем несметных подземных богатств" /Мифы народов мира. Т.2., М., 1982, с.317/.

Всю вторую сцену можно рассматривать как мистерию или богослужение двум богам - Богатству и Злу. Заключается сцена выходом Ненависти, ненависти к сыну. Барона заботит отсутствие того, кому бы он мог передать свой храм и преческие полномочия после своей смерти. Отсюда ненависть к сыну - "безумец, расточитель молодой, развратников разгульных соблазнитель".

Другое возможное направление анализа - отношение барона к золоту символизирует крайний индивидуализм, изобретательность и насыщенность духовной жизни, а также желание выпускать в этот мир кого-либо. Барон отстаивает этот эзотерический мир от каких-либо посягательств, даже ценой собственной жизни. С этой точки зрения барон отстаивает право на индивидуальную духовную жизнь, т.е. право на свободу личности.

х х х

"КАМЕННЫЙ ГОСТЬ" ИЛИ МЕТАМОРФОЗИ ЛЮБВИ И СМЕРТИ.

Название трагедии ориентирует читателя на интерпретацию содержания трагедии не по ходу действия — с первой сценки к последующим, но в противовес действию — от заключительной сцены к первой. Однако и прочитав трагедию читатель остается в недоумении. "Каменный гость" не является основным действующим лицом, но его появление разрушает весь реалистический строй действия. Правда, в конце третьего действия статуя командора кивает головой, но это мистическое явление в сугубый реализм остается неразрешенным вплоть до появления "ожившей" статуи в заключительной сцене трагедии.

Мистический, сказочный или вычуждый характер этой сцены, как и само название трагедии переворачивают всю трагедию с "ног на голову". Что это — оковка, языческий миф, недовольство над наивным читателем или ирреальность последней сцены, точнее ее финала, является необходимым заключительным аккордом, подготовленным всем предыдущим строем действия и сама ирреальность необходима для завершения действия?

Социокультурный контекст финала трагедии имеет отношение к языческим представлениям, к культу умерших, который процветал в большинстве архаичных культур. Духи умерших почитались, их боялись и существовала целая система табу, которая должна была оградить живых от мертвых. Однако несоблюдение табу приводило к тому, что дух умершего мог навредить живым и даже увлечь их с собой в потусторонний мир.

В трагедии каменный идол как представитель потустороннего мира проникает в наш мир. Посланник смерти является в качестве гостя, причем приглашенного. Дон Гуан в конце третьей сцены сначала через своего слугу, а затем сам лично приглашает статую.

"Я, командор, прошу тебя прийти

К твоей вдове, где завтра буду я".

И в финале трагедии Дон Гуан встречает "каменного гостя" соответственно.

"Я знал тебя и рад, что явиу".

Итак, Дон Гуан не только приглашает статую в гости в 3 сцене, но и подтверждает это приглашение в заключительной сцене.

И когда посланный смерти просят руки Дон Гуана
"дай руку",

тут же получает согласие.

Дон Гуан.

"Вот она ... О тяжело

Покаяться каменной его досищи!"

Таким образом, финал заключительной сцены есть не что иное как "обручение" Дон Гуана со смертью, - посланником которой выступает "каменный гость", ожившая статуя командора. Поскольку "обручение" со смертью - акт мистический, то и действие финала трагедии резко переходит из реального плана в ирреальный.

Названию трагедии и ее финал являются ключевыми для всей трагедии и задают перспективу для анализа всего материала трагедии. Необходимо проследить, как служение любви завершается смертью, или метаморфозы любви и смерти. В связи с этим рассмотрим любовные истории Дон Гуана в той последовательности, в которой они даны в трагедии.

Первая любовная история - с Элизой. Это - любовь Дон Гуана к умирающей, к женщине, которую тронуло дыхание смерти.

"Странную приятность

Я нахожу в ее печальном взоре

И помертвевших губах... А голос

У ней был тих и слаб -- как у больной."

Уже в этой ретроспективной истории у Дон Гуана намечается связь между любовью и смертью. Но эта связь еще опосредованная, едва уловимая. Смерть как умирающее включена в самый объект любви Дон Гуана.

В следующей сцене смерть становится непосредственной реальностью - любовный акт Дон Гуана с Лаврой в присутствии еще не ожившего трупа. Смерть здесь уже страдалась от объекта любви и выступает как самостоятельная сущность наряду с любовью.

В третьей сцене смерть заполняет собой уже всю сцену. Во-первых, действие ее разворачивается на могиле мертвеца, т.е. на кладбище, в обиталище самой смерти. Во-вторых, при этом присутствует командор, убитый Дон Гуаном, в двойном обличии - в земле и в могильном памятнике. И, наконец, Дон

Гуан облекается в любовь вдове, которая скорбит об умершем и одета в траурные одежды, т.е. несет в себе и на себе атрибуты смерти.

В последней сцене смерть уже не помещается в реальное пространство трагедии, выходит за его пределы и вместе с ней действие трагедии переходит в ирреальную сферу, в которой и происходит "обручение" Дон Гуана с самой смертью.

Итак, внешняя или эксплицитная логика действия в данной трагедии следующая: любовь к умирающей, любовь в присутствии мертвеца, любовь на кладбище и, наконец, обручение с самой смертью в ирреальном пространстве.

Но есть еще внутренняя, имплицитная логика трагедии. Дон Гуан является одновременно агентом любви и смерти, носителем Эроса и Танатоса. Причем Эрос Дон Гуана направлен на женский полюс мира, тогда как Танатос — на мужской. В трагедии Дон Гуан любит трех женщин и убивает трех мужчин — Эрос и Танатос уравновешены.

Мотивами всех трех убийств — командора, родного брата Дона Карлоса и самого Дона Карлоса — по-видимому, не является женщина, т.е. любовь. Эрос и Танатос в Дон Гуане ориентированы на различные объекты и сосуществуют независимо друг от друга. Однако, случай их сводит вместе.

Дон Гуан убивает Дона Карлоса и в присутствии мертвеца происходит любовный акт с Лаурой. Далее, Дон Гуан обольщает Дону Анну на могиле мужа, убитого ранее Дон Гуаном. И хотя между любовью и убийством и в том и в другом случае нет причинной зависимости, т.е. это не убийство из-за любви и ревности, тем не менее стечение обстоятельств определяет их вместе во временную последовательность. В последнем случае — не только во временную, но и в причинную, — но здесь причина и следствие поменялись местами. Убийство командора Дон Гуаном становится фактической причиной любви Дон Гуана и Дони Анны. Не убийство из-за любви, но любовь на почве убийства и смерти.

И, наконец, в финале трагедии — мистическое появление посланника смерти, который просит руки Дон Гуана — совершается сражение любви и смерти, но в данном случае Дон Гуан перестает быть субъектом любви и смерти, но сам становится

объектом любви и смерти или любви смерти. И Дон Гуан мужественно принимает эту смертельную любовь.

Любовь и смерть, Эрос и Танатос как потрясение основ жизни, нарушение ее плавности и горизонтальности, высший и низший полюса на-эпиче жизни, в трагедии противопоставляются, сопоставляются и сливаются друг с другом. Эрос и Танатос как противостоящие и независимые интраличностные начала Дон Гуана постепенно сближаются, соединяются в парадоксальной зависимости, выходит за рамки личности Дон Гуана и, наконец, сливаются вместе в гибели Дон-Гуана. Дон Гуан как носитель Эроса и Танатоса сам становится жертвой их союза.

Дон Гуан, высланный из Мадрида из-за убийства командора, самовольно возвращается в Мадрид. Но еще за пределами города, у Антоньева монастыря, где Дон Гуан уже обольщал Инезу, он встречает Дону-Анну, вдову убитого командора и решает с ней познакомиться. Это роковое знакомство и обольщение происходят опять же в Антоньевом монастыре. История повторяется, но с уже иными лицами. В первом случае — умирающая Инеза и Дон Гуан, во втором — скорбящая об умершем муже на его могиле Дона Агния и убийца мужа.

Не любовь была причиной гибели-командора, но наоборот, гибель командора становится фактической причиной любви вдовы командора и его убийцы. Любовь, рожденная смертью и выросшая на могиле, находится "по ту сторону добра и зла". Она сама изначально принадлежит смерти как ее порождение и в ней разрешается.

Итак, метаморфозы любви и смерти в "Каменном госте" можно облечь в следующую формулу:

"СМЕРТЬ, КОТОРАЯ ПОРОЖДАЕТ ЛЮБОВЬ, И ЛЮБОВЬ, КОТОРАЯ РАЗРЕШАЕТСЯ СМЕРТЬЮ."

х х х

АНАЛИЗ ТРАГЕДИИ "МОЦАРТ И САЛЬЕРИ" А.С.ПУШКИНА

Роль /по объему текста/ Сальери в трагедии примерно в два раза больше, чем роль Моцарта. Сальери начинает первую и вторую сцены, он же их завершает. В целом активной фигурой, определяющей динамику и развитие действия трагедии, является Сальери, в то время как Моцарт воплощает пассивную, страдательную и рефлексивную сторону.

С точки зрения Сальери нам предстает и сам Сальери и Моцарт. В первой сцене Моцарт только подтверждает те атрибуты, которыми его наделял Сальери. Но уже в первой сцене Моцарт вводит тему, которая с различными вариациями появляется во второй сцене. Это — "виденье гробовое, внезапный прах или что-нибудь такое..." Во второй сцене — "Мой рекамен меня тревожит", "За мною не приходит мой черный человек", "Мне день и ночь покоя не дает мой черный человек. За мною всюду как тень он гонится", "Ах, правда ли, Сальери, что Богарне кого-то страшил?" Но "виденье гробовое" Моцарта является предчувствием, предсказанием, пророчеством своей собственной судьбы, вершит или творит которую Сальери.

Что же собой представляет Моцарт и Сальери с точки зрения Сальери? Моцарт — бог музыки /"Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; я знаю, я"/ Сальери — жрец, слугитель музыки /"Я избран, чтоб его остановить — не то, ми все пошло, ми все, жрецы, слугители музыки."/

Таким образом, в основе данной трагедии лежит ВОЗРОЖДЕНИЕ. Сальери — жрец музыки, верный слугитель в ее церкви, апостол сознательно и целенаправленно совершает убийство Моцарта — бога музыки, для того, чтобы сохранить церковь, сам институт музыки с его жреческим сословием. Когда жив бог, не нужны жрецы, которые являются посредниками между отсутствующим богом и людьми. Только после смерти бога возникает религия и церковь со слугителями, которые проповедуют идеи бога. Моцарт — возродившийся бог музыки, который разрушает саму церковь музыки, и Сальери призван или "избран, чтоб его остановить".

"Что пользы, если Моцарт будет жив

И новой высоты еще достигнет?

Подымат ли он тем искусство? Нет;

Оно падет опять, как он исчезнет:
 Наследника нам не оставит он.
 Что пользен в нем? Как некий херувим,
 Он несколько ранее нам песен райских,
 Чтоб, возмутив бескрылое желание
 В нас чадах праха, после улететь!
 Так улетай же! чем скорей тем лучше."

Божество в мифологии обычно входит в качестве элемента в земледельческие культы. Убиваемый бог символизирует плодородные силы земли, стихийные и твердые силы природы. Ему противостоит другой бог, животное, чудовище, уничтожающее деструктивные силы природы, которое и несет гибель. Убиваемый бог собственной кровью оживотворяет землю, которая благодаря этому становится плодородной. Вместе с возрождением природы воскресает и сам убитый бог. В различных культурах обнаруживается удивительная повторяемость и единообразие в функциях и ритуале плодородного бога. В Др. Египте это — Осарис, во Фракии — Аттиз, в Сирии — Адонис, в Др. Греции — Дионис и т.д.

В европейской культуре наибольшее распространение получил Дионис. В архаичных вариантах мифа Дионис является незаконнорожденным сыном Зевса, которого, еще ребенком, убивают Титаны, разбивают на куски и съедают. Сохраняется только сердце, благодаря которому Дионис воскресает различными способами в различных вариантах мифа. В более позднее время Дионис является сыном Зевса и Семелы, которая еще будучи беременной, в связи с козими-Герми, погибает, а Зевс эмбрион недоношенного Диониса в свое бедро и Дионис благодаря этому получает второе рождение.

Если в архаических мифах Дионис предстает преимущественно как плодородный бог земли, то позднее его функции расширяются. Это — бог стихии, вина, темного, слепого экстаза, который наделяет своих приверженцев неистовством, священной безумием, импульсивностью. В классической Греции Дионис является оппозиционной фигурой по отношению к Аполлону. Если Аполлон — божество гармонии, упорядоченности, рациональной личности, то Дионис несет в себе спонтанность и импульсивность, варваричность и экстаз, безумие и разрушение

всякой нормативности и упорядоченности. Аполлон — бог родовой аристократии, Дионис — бог демоса, Аполлон — мусажет, но он покровитель гармонии в искусстве, Дионис — также мусажет, но он приносит экспрессивное, экстазическое начало в искусство. Музыкальные инструменты Диониса — флейта, свирель /духовая/ и ударные, музыкальные инструменты Аполлона — кифара и лира, т.е. струнные. Культ Диониса порождает трагедию и комедию, с культом Аполлона связана ода, эллигическая и лирическая поэзия.

Аполлон и Дионис находятся не просто в оппозиционных, но во враждебных отношениях. Два последователя Диониса — Марсий и Пан — вызывают на музыкальное состязание Аполлона. При этом Марсий, который играл на флейте, и Пан — козляночий опутник Диониса со свирелью, противопоставляют экстазическую музыку духовых гармонической музыке струнных Аполлона. Аполлон побеждает и того и другого последователя Диониса, но кроме того он убивает Марсия и сдирает с него кожу. В этом эпизоде воскресает архаическая функция Аполлона как демона смерти и убийства, которому приносили человеческие жертвоприношения. Аполлон как демон смерти расправляется с ненавистным ему дионисийским искусством.

Итак, аполлоническое искусство противопоставляется дионисийскому как рациональное, аналитическое, систематическое, гармоническое, светлое и разумное — иррациональному, интуитивному, импульсивному, экстазическому, темному и безумному.

Хотя нет полной аналогии между оппозицией Аполлон — Дионис, с одной стороны, — и Сальери — Моцарт, с другой стороны, тем не менее наблюдается явное тяготение образа Сальери к аполлоническому началу, а образа Моцарта — к дионисийскому. Сальери систематичен, последователен, целенаправлен, рационален, аналитичен, аристократичен. Моцарт — "безумец, гуляка праздный", "небранимый, счастливый праздный, пренебрегающий презренной пользой", импульсивен, иррационален, демократичен.

Но Моцарт и Сальери противопоставлены не только как представители оппозиционных систем мировосприятия и жизнедеятельности, т.е. горизонтально, но и вертикально: Сальери —

— жрец, слугитель Музники, Моцарт — бог Музники, Сальери — ремесленник, Моцарт — творец, Сальери работает, Моцарт создает, творит.

Эта двойная-оппозиция между Моцартом и Сальери раскрывается в первой сцене и реализуется в богоубийстве во второй сцене трагедии. Символичен сам способ богоубийства. Сальери убивает Моцарта выпитым ядом в вино, которое является устойчивым символом крови Дyonисоса, т.е. самого Моцарта как носителя дyonисийского начала. Моцарт, таким образом, собственной кровью вызывает собственную смерть или причащается собственной кровью — получает собственную смерть. Сальери совершает двойное кощунство — убивает бога и использует для этого сакральный ритуал причащения.

Поразительно в данной связи, что убийство Моцарта можно считать в большей степени не-убийство бога, а истерию на эту тему, т.е. религиозное представление на тему богоубийства. Действительно, Моцарт не только предчувствует собственную смерть, но и связывает ее с Сальери: в первой сцене — "... или с другом — хоть с тобой, я весел... Друг: виденье гробовое..." и во второй сцене — "Мой черный человек. За мною — как тень он гонится. Вот и теперь мне кажется, он с нами сам — третий сидит." Моцарт пьет Реквием, который ему заказывает черный человек — символ смерти. Черный человек повсюду преследует /символически/ Моцарта. Далее, Моцарт как-будто бы даже предвидит, от чего он умрет и перед самой акцией богоубийства он говорит об отравлении: "Бомаме ведь был тебе приятель... Бомаме кого-то отравил?"

Моцарт опережает Сальери и выпивает вино с ядом, т.е. он как бы уже совершает обряд поминок самому себе. И, наконец, уже приняв яд, Моцарт исполняет Реквием — "мой Реквием", т.е. погребальную мессу себе, а Сальери опьяняет Моцарта.

Таким образом, вторая сцена представляет собой грандиозную истерию, где одновременно совершается богоубийство, похороны бога и его поминок, причем как сам бог, так и его убийца активно участвуют на всех этапах сакрального действия.

Если вторая сцена — это мистерия богоубийства, похороны и поминок, то первая сцена — это распределение ролей для этой мистерии, где "режиссером" является Сальери. Он "длет" Моцарту роль бога и тот ее "принимает", а сам берет роль жреца, который призван убить, похоронить и оплакать бога. 169.

.....

"ПЕРВОЕ ВРЕМЯ ЧУМЫ" ИЛИ КАРНАВАЛ СМЕРТИ

Эта трагедия является карнавальской или содержит атрибуты народных праздников карнавального типа. В основе карнавала лежит оппозиция между жизнью и смертью, а центральным ядром карнавала является момент перехода от жизни к смерти и от смерти к жизни, т.е. динамика жизни и смерти, "паросмысл и перемены, смерти и обновления".^{х)} В трагедии представлен момент перехода от жизни к тотальной смерти.

Карнавал как народное празднество происходит на площади или улице. Место действия трагедии — "Улица. Накрытый стол".

"Ведущим карнавальным действием является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля"^{хх)} В трагедии роль карнавального короля исполняет председатель, Вальсингам. Если его избрание предшествует началу трагедии, то его развенчание завершает нее.

Он сумасшедший, —

Он бредит о жене похороненной!

"Карнавальная жизнь — это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере "жизнь наизушку", мир наоборот".^{ххх)} В трагедии отрицаются нормы, ценности, общепринципы жизни и превозносятся принципы антимира, антижизни.

В карнавале "отменяется дистанция между людьми и вступает в силу особая категория — волевой, фамильярный контакт между людьми".^{хххх)} В трагедии кроме того, что все действующие лица, независимо от пола, возраста, статуса обращаются друг к другу "на ты", можно найти ряд сверхфамильярных высказываний действующих лиц в отношении друг друга.

Она и расстоналась. Ненавижу

Волос шотландских кельтину.

Ступай старик! ступай своей дорогой!

Вот проповедь тебе! помах! помах!

Он сумасшедший...

1) М. Бакстин. Проблемы поэтики Достоевского. — М., Сов. Россия, 1975, с. 143.
2) Там же, с. 143. 3) Там же, с. 141. 4) Там же, с. 141.

Эксцентричность -- это особая категория карнавального мироощущения, органически связанная с категорией фамильярного контакта; она позволяет раскрыться и выразиться -- в конкретное-чувственной форме -- подспудным сторонам человеческой природы". х) В трагедии эксцентричны в той или другой степени все участники пьесы -- все они занимаются душевными эксгибиционизмом, самосбыванием. Пьеса, которая оплакивает и одновременно демонстрирует свое "расхождение".

Мой голос слабеет в то время; он
Вих голосом невинности...

Сестра моей печали и позора,
Приляг на грудь мою..

Душа, из которой выплескивается женское начало в форме ревности и ненависти. /"Взор слезливый ее неострашим... крикливых северных красавиц... расстоналась... ненависти...". Вальсингам, самосбывание которого стимулирует священник /"отчаянье, воспоминаемая страдания и ужас мертвой пустоты"/.

"Третья категория карнавального мироощущения -- карнавальная махальность. Вольное фамильярное отношение распространяется на все: на все ценности, мифы, явления и вещи... Карнавал обижает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т.п." хх) В трагедии сливаются, сочетаются, обручаются два противоположных полюса фундаментальной человеческой оппозиции -- жизнь и смерть, за счет дискриминации жизни и обожествления смерти.

Четвертая карнавальная категория -- профанация: карнавальное кэжуалство, целая система карнавальных суждений и приземлений, карнавальные непрямости..." ххх) Основным кэжуалством трагедии является сам пир во время чумы и во имя чумы.

Итак, "Пир во время чумы" в общих чертах моделирует карнавал, карнавал СМЕРТИ. Чума, олицетворяющая СМЕРТЬ, является лейтмотивом трагедии. Она внесена в название трагедии, которая начинается с полонеза, о ней говорят, поют песни, ее неопытно проигрывают /смерть Джаксона, Матильды, матери Вальсингама/, она присутствует непрямо и прямо в настоящем /например,

х) Там же, с.142. хх) Там же, с.142. ххх) Там же, с.142.

тахета наполненная мертвецами на-сцене/ и обращена на будущее /"И живи-рози шем дыханье, - Быть может...целное Чумы"/ СМЕРТЬ захватывает все уровни пространства - она на земле /телега с мертвецами/, под землей /кладбище, могилы/, в небесах /"...в небесах утраченных возлюбленных душ...", "...не плачет горько в самых небесах..."/.

Однако, барнавал посвященный СМЕРТИ, карнавальное взаимоотношения действующих лиц проясняют лишь внешне, эксплицитную структуру трагедии. В основе внутренней, имплицитной структуры лежит маскарад СМЕРТИ.

В трагедии сама СМЕРТЬ выступает как карнавальная фигура. Молодой человек, который начинает действие трагедии, одновременно открывает карнавал и маскарад СМЕРТИ. Он оппонирует между ЖИЗНЬЮ и СМЕРТЬЮ, предлагая обряд поминок превратить в обряд "за здравие", в праздник ЖИЗНИ.

Я предлагаю выжить в его память
С веселым звоном ржиком, с восклицаньем.
Как будто б был он жив.

В данном случае девальвируется ценность жизни и поливается ценность СМЕРТИ, т.е. нейтрализуется позитивность одной и негативность другой, в результате чего иерархические взаимоотношения преобразуются в горизонтальные. ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ получают "фамильярные" отношения, что увеличивает степени их свободы и возможности метаморфоз.

Но председатель, в отличие от молодого человека, - "консерватор" и сторонник постепенных преобразований. На время он приостанавливает победоносное шествие СМЕРТИ, которая вынуждена "ретироваться".

В обряде поминок председатель восстанавливает традиционные взаимоотношения между ЖИЗНЬЮ и СМЕРТЬЮ. Но уже в песне Мери СМЕРТЬ начинает завоевывать утраченные позиции. Она приобретает вселенские размеры.

Т, хо все. Одно кладбище
Не пустеет, не молчит.
Понимутно мертвых несут,
В стенах живых
Богатыря бога просят
Упокоить душ их!

Поминутно места надо,
И могилы. Нет собой,
Как испуганное стадо
вытесня тесной чередой!

Однако, в целом, в песне Мери СМЕРТЬ предстает в сентиментальном облике.

Если ранняя могилка
Суждена моей воле —
Ты, кого я так любил,
Чья любовь страда мне,
Я молю: не приближайся
К телу Джени ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

Если в поминках Джансона и в песне Мери СМЕРТЬ празднует свои прошлые заслуги, то ее выход на сцену в образе телеги, наполненной мертвыми телами, — "плоды трудов на земле настоящего."

Вслед за этим СМЕРТЬ заволакует ирреальное, иллюзорное пространство и в видении Луизы примеряет "демоническую маску".

Ужасный демон
Пригнулся мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь...

В обряде поминков, в песне Мери, в телеге с мертвецами, в видении Луизы СМЕРТЬ переходит из прошлого в настоящее, из реального пространства в ирреальное, иллюзорное, но она противопоставлена ЖИЗНИ и является носителем негативных ценностей. Молодой человек вторично снимает ценностную оппозицию между ЖИЗНЬЮ и СМЕРТЬЮ своей прощаньем.

Ну, Луиза,

Развеселись — хоть улица вся наша
Безмолвное убежище от смерти,
Принят пироз, ничем не возмущенных,
Но знаешь, — эта черная телега
Кмоет право всюду развезнать.
Мы пропускать ее должны!

СМЕРТЬ, таким образом, захватывает не только время и пространство, но и равные с ЖИЗНЬЮ идеологические права.

И, наконец, в "гигине в честь чумы" СМЕРТЬ предстает в коротко-романтическом свете. "Царьца грозная, Чума... Восславы царствую Чуми... Есть упоение в бою... И в дуновении Чуми... Итак, - хвала тебе, Чума..." Здесь СМЕРТЬ празднует идеологическую победу. Ценности ЖИЗНИ ступениваются, блещут, увядают на фоне романтизации и обожествления СМЕРТИ.

Вера, Надежда, Любовь, Доблесть, Героизм и т.д. из атрибутов ЖИЗНИ становятся атрибутами СМЕРТИ. СМЕРТЬ - источник "упоения", "неизыскаемого наследования", "бессмертия", "счастья". Позитивная идеология СМЕРТИ неспровергает ценности и нормы ЖИЗНИ. В данном случае гибнут не герои и действующие лица, а ценности и нормы жизнедеятельности. Именно в этом трагедия "Пира во время чумы". Мир, который живет в предверии гибели, в ожидании СМЕРТИ созвучен позитивной идеологии СМЕРТИ и негативной идеологии ЖИЗНИ. Это - кульминация трагедии. На шкале ценностей ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ поменялись местами - инверсия ЖИЗНИ и СМЕРТИ.

Итак, маскарад СМЕРТИ начинается в стиле "ретро", через настоящее время проникает в будущее, из реального пространства через иллюзорное переходит в космическое /"бездны", "скалы", "тьма", "ураган"/. Негативная идеология СМЕРТИ через переосмысление ценностей преобразуется в позитивную идеологию. При этом ЖИЗНЬ превращается в "Золушку", в служанку СМЕРТИ, в ритуал жертвоприношения богу СМЕРТИ.

И участники пира принимают эту позитивную идеологию СМЕРТИ. Но есть одна фигура в трагедии, которая приходит из внекарнавального мира. Это - священник. Он пытается разрушить карнавал, вернуть его участников в реальную жизнь. Но на самом деле присутствие священника еще больше карнавализирует действие трагедии, поскольку участники пира обращаются со священником как с карнавальным фигурой, карнавальным пугалом. Кроме того, священник принимает активное участие в развешивании "карнавального короля", председателя.

Священник противопоставляет карнавальному миру, позитивной идеологии СМЕРТИ религиозную идеологию, в которой СМЕРТЬ есть не цель, но средство перехода в потусторонний мир, в

небеса, где обитают "утраченные возлюбленные души". Участники пира с честью выдерживают испытание. Правда, при этом разоблачается и развенчивается председатель, — но священник вынужден ретироваться. Религия оказалась бессильной перед идеологией СМЕРТИ.

Пир продолжается.

XXXXXX

"МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ" — ИНВАРИАНТЫ И ОППОЗИЦИИ

"Пир во время чумы" является заключительным аккордом "маленьких трагедий", которые представляют собой взаимосвязанный цикл. В "маленьких трагедиях" имеется ряд содержательных элементов, которые являются общими или инвариантными хотя бы для двух трагедий. Эти инварианты связывают "маленькие трагедии" друг с другом.

Яд, который предлагает Соломон Альберу и от которого Альбер отказывается в "Скупом...", служит средством убийства Моцарта. В "Моцарте и Сальери" уличный музыкант играет арию из "Дон Жуана", который является героем следующей трагедии. При этом эпиграф "Каменного гостя" взят из либретто оперы Моцарта. Пир, который устраивает себе барон во второй сцене "Скупого рыцаря", становится основой для последней трагедии. Монах, который в "Каменном госте" играет роль сводника, в "Пире..." превращается в обличителя пирующих и карнавальную фигуру. "Зиденье гробовое" из "Моцарта и Сальери" появляется в "Пире..." в гробах Луизы. И т.д.

Помимо частных инвариантов, в "маленьких трагедиях" имеется стержневой инвариант — тема СМЕРТИ. Именно наличие общей для всех трагедий темы и логика развития этой темы от "Скупого..." к "Пире..." и связывает "маленькие трагедии" в единое целое.

В "Скупом рыцаре" СМЕРТЬ предстает в форме символического отцеубийства и в целом ограничена семейной сферой.

В "Моцарте и Сальери" СМЕРТЬ является как реальное убийство богочеловека. Сфера ее действия расширяется. Помимо реального пространства трагедии, в котором совершается убийство, СМЕРТЬ появляется в иллюзорном пространстве /"зиденье гробовое", "черный человек"/.

В первых двух трагедиях действие завершается Смертью. СМЕРТЬ еще обезличена и выступает как итог, как следствие, как результат взаимоотношений действующих лиц. В "Каменном госте" СМЕРТЬ не только заполняет собой в своем атрибутном пространстве трагедии, но она уже выходит на сцену как действующее лицо, т.е. как активный участник, субъект действия.

И, наконец, в "Пире во время чумы" СМЕРТЬ становится

основным действующим лицом, богом, в то время как другие действующие лица являются ее жрецами.

В "Скупом рыцаре" СМЕРТЬ — результат семейных противоречий, в "Моцарте и Сальери" — идеологических, в "Каменном госте" — экзистенциальных, и в "Пире во время чумы" — в царстве смерти все эти противоречия карнавализируются и снимаются.

Оппозиция между отцом и сыном в "Скупом рыцаре" разрешается символическим отцеубийством. В "Пире во время чумы" также имеется оппозиция между "отцом" и "сыном", но не по "крови", а по "духу". В роли отца выступает обвинитель, в роли сына — Вальсмишам. Крошному родству противостоит духовное. В "Скупом..." сын наступает, обвиняет отца и борется за справедливость. В "Пире..." наступает "отец" и пытается вернуть "сына" на путь добра и справедливости. В "Скупом..." взаимоотношения между отцом и сыном приводят к отцеубийству, в "Пире..." бесплодные усилия "отца" заканчиваются несладким примирением.

Председатель

Отец мой, ради бога,
Осталье меня!

Священник

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.

Священник уходит, но противоречия между религиозной и идеологической СМЕРТЮ не разрешаются, — но снимаются. В царстве СМЕРТИ нет места иному богу кроме самой СМЕРТИ. Каждый остается — при своем мнении. "Отец" возвращается в реальный мир, а "сын" остается в царстве СМЕРТИ.

Две оппозиции из "Моцарта и Сальери" — бог-жрец и идеологическое противоречие — находят своеобразное развитие в "Пире...". Если в "Моцарте и Сальери" жрец выступает в качестве богоубийцы, агента СМЕРТИ, а бог в качестве жертвы, то в "Пире..." богом является сама СМЕРТЬ, тогда как участники пира — жрецы СМЕРТИ и одновременно-потенциальные ее жертвы. Даже священник выполняет специфические функции жреца СМЕРТИ, поскольку он — медиатор, посредник между посмертным и потусторонним миром, провожающий умерших в последний путь, в царство СМЕРТИ.

Идеологическое противоречие между Мюллером и Сальери как оппозиция двух форм и концепций жизнедеятельности, в "Пире..." снимается тем, что испрозражается вообще всякая идеология ЖИЗНИ, а ее место занимает идеология СМЕРТИ.

В "Каменном госте" ЛЮБОВЬ и СМЕРТЬ представлены как экзистенциальная оппозиция, т.е. как противопоставление противоположных явлений ЖИЗНИ. ЛЮБОВЬ рождается из СМЕРТИ и расцветает на могиле. В "Пире..." также действие происходит на могилах близких и родственников, но при этом ЛЮБОВЬ имеет абсолютно обезличенную. В качестве объектов ЖИЗНИ выступают куртязанки — сестры "печали и позора", а сама ЛЮБОВЬ превращается в половую связь.

И здесь удержан...

И ласками /прости меня Господь/

Почуженого, но милого созданья.

Но вонной ЛЮБВИ противопоставлена в "Пире..." божественная ЛЮБОВЬ, объектом которой выступает сама СМЕРТЬ. ЛЮБОВЬ, рожденная на СМЕРТИ, в ней разрешаясь, превращается в ЛЮБОВЬ к самой СМЕРТИ. Экзистенциальное противоречие между ЛЮБОВЬ как атрибутом ЖИЗНИ и СМЕРТЬ разрешается в идеологии СМЕРТИ тем, что ЛЮБОВЬ становится атрибутом СМЕРТИ.

Таким образом, в "маленьких трагедиях" представлена экспансия СМЕРТИ, которая начинается с семейных отношений, захватывает идеологические и экзистенциальные отношения и ни завершается эсхатологической ситуацией, — борьбой повстанческой идеологии ЖИЗНИ и созданием идеологии СМЕРТИ, в которой основной ценностью ЖИЗНИ является СМЕРТЬ.

XXXXXXXXXX

XXXXXX

X