

УДК 82-21

UDC 82-21

К ВОПРОСУ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРИНЦИПОВ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ А.С. ПУШКИНА **TO THE QUESTION OF COMPREHENSION OF PRINSIPLES OF CREATION OF ARTISTIC IMAGES IN A. S. PUSHKIN'S DRAMATIC ART**

Александрова Елена Геннадьевна
к. ф. н., докторант кафедры русской и зарубежной литературы Омской гуманитарной академии
Омский учебный центр ФПС, Омск, Россия

Alexandrova Elena Gennadyevna
Cand. Philol.Sci., candidate for doctor's degree of department of Russian and foreign literature of Omsk Humanitarian Academy
Omsk learning center FPS, Omsk, Russia

В статье осмысляются художественные принципы А.С. Пушкина в создании образной системы. Проводится сопоставительный анализ

A. S. Pushkin's artistic principles in creation of image system are comprehended in the article. Correlative analysis is given

Ключевые слова: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ, ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА, ПРИНЦИПЫ, ДИАЛОГ, ТРАГЕДИЯ, ХАРАКТЕР, ДРАМА, АВТОР

Keywords: ARTISTIC IMAGES, CHARACTERS, PRINSIPLES, DIALOG, TRAGEDY, CHARACTER, DRAMA, AUTHOR

Особое место в творческой биографии А.С. Пушкина занимают драматические произведения, создание которых стало поворотным этапом в развитии русской литературы, знаком духовно высокого познания, изучения бытия художником-мыслителем. Однако современники Пушкина не раз упрекали драматурга в том, что его драматические произведения незакончены, что в них нет единства (В.К. Кюхельбекер, П.А. Катенин). И лишь немногие в то время смогли увидеть в драмах Пушкина явление исключительное и еще небывалое в русской литературе. Поворотным этапом в истории осмысления драматических изысканий А.С. Пушкина являются философски и эстетически означенные идеи И.В. Киреевского.

В драмах Пушкина нет классического развития конфликта, социальной заданности, схематичной структурности. Читатель сразу же оказывается в центре борьбы противоречий мнимого и истинного, реального и кажущегося, становится свидетелем развития и разрешения, финала конфликта.

Его герои не схематичны, их «движения» не скованы идейной заданностью произведения, жанровой традиционностью. Они свободны в

своих действиях и чувствах. Царь Борис, барон Филипп, Моцарт, Сальери, Дон Гуан, Вальсингам - это живые образы, реально ощутимые и истинно оправданные бытием самого человека, но не обозначенные жанром («трагедия») и не обусловленные его законами типы.

Пушкин своими «драматическими опытами» открывает новую эпоху в мире русской драматургии, создает принципиально новый тип трагедии - трагедию реалистическую.

Художественной манере Пушкина не свойственна однозначность и схематичность создания характеров, они глубоки, высоко философски и психологически осмысленны.

Сосредоточим основное внимание на первой драме Пушкина «Борис Годунов», «маленькой трагедии» «Пир во время чумы» и незаконченной трагедии «Русалка».

Автор никогда не обличает своих героев, никогда не говорит за них и о них нарочитую правду, не навязывает своего мнения. Они сами говорят за себя. Пушкин лишь подсказывает читателю формулу прочтения того или иного персонажа в ремарках, в построении речевых структур, использовании художественных приемов, движении трагедийного действия, сюжетно-идейной линии, но во всем ощутима «самостоятельность» и абсолютная объективность, точность характеров, столь мастерски переосмысленных, со скурпулезностью художника-портретиста (нравственные и психологические штрихи к портрету) воссозданных драматургом.

У каждой авторской мысли, художественно-философской идеи, сюжетно-этической линии есть свои «выразители». И несколько пирующих мужчин и женщин («Пир во время чумы») – это не простая сумма чьих-то настроений и не обобщенный образ, но глубоко индивидуализированные, нравственно и эстетически «оформленные», психологически «выверенные» герои (даже если они не имеют имен и

упоминание о них ограничивается лишь согласованным именованным словосочетанием или субстантивированным «многие»): Председатель, Молодой человек, Луиза, Мери, Многие, Женский голос, Все.

Однако Пушкин никогда предельно не обобщает, не сводит характер к схематичности, не нивелирует его до простой (или упрощенной) структуры.

Несколько голосов (это даже не «многие», а только некоторые, только те, кто, возможно, испугался столь обличительной правды и потому не захотел ее слушать, а остальные, те «многие», просто ничего не услышали) звучат, когда прогоняют старика и признают, что он «мастерски об аде говорит». «Многие» появляются на сцене дважды, когда предваряют исполнение Гимна восторженным «bravo», и тогда, когда, выслушав и одоблив отповедь председателя тем же «bravo» (свита у трона короля), гонят прочь священника (они, поддерживая речь Председателя, даже не замечают, что он говорил не о них, а о себе, и только о себе, но вот финал фразы «Но проклят будь, кто за тобой пойдет!» - действительно относился ко «многим», и, видимо, только это они услышали, запомнили, так эти последние слова монолога прозвучали «красиво» и пафосно).

«Все» выходят на передний план только один раз, и то без слов: «Все пьют молча». «Все» – это значит безликость, отсутствие местоимений-характеристик «Я», «Мы», «Они», это действительно просто все вместе взятые, все одинаково что-то одобряющие и принимающие. Но так не бывает в жизни, потому так не бывает и в произведениях Пушкина. Единственное, что могут сделать «все» – это выпить молча в честь Джаксона, но не более, «все» не являются активно-значимыми характерами.

В «Борисе Годунове» у «всех» есть несколько слов, у «всех» тех, кто хочет видеть в Гришке Отрепьеве счастливо спасшегося царевича Дмитрия и потому они, подбадривая лжецаревича, кричат:

В поход, в поход! Да здравствует Димитрий,
Да здравствует великий князь московский! [1, с. 223]

Однако народ – это не «все», но Один, Другой, Третий. Хотя в момент морального падения Пушкин произносит приговор, всех уравнивая перед лицом трагедии (убийство семьи Годунова) и говоря: «Народ несется толпою», «Народ в ужасе молчит», «Народ безмолвствует» («все пьют молча»!)

Индивидуализирование действия, личная нравственная биография и ответственность героев, отсутствие схематической предопределенности и разделенности действующих лиц на «хороших» и «плохих» - свойственная Пушкину «манера» создания художественного образа. Он всегда очень точно, тонко, глубоко психологически, философски и нравственно осмысляет характеры, события и факты жизни создаваемых им персонажей.

Очень интересна соотнесенность трагедий «Борис Годунов», «Русалка» и «Пир во время чумы» в принципах определения, номинирования героев.

Пушкин всегда очень осторожен и аккуратен в упоминаниях о действующих лицах. До избрания на царский престол Годунов еще назван по имени, после – только Царь, Отрепьев в монастыре еще был Григорием, в доме Вишневецкого и позже Самозванец, в диалоге с Мариной Мнишек, (произнося: «Тень Грозного меня усыновила») уже Димитрий.

Интересный прием означенности героя Пушкин использует в драме «Русалка». Герой так или иначе представлен автором в зависимости от ситуативно-диалогической ситуации.

Рассмотрим номинативно-диалогические ряды.

Диалогический уровень «Мельник-Дочь»

После утопления дочери Мельник уже представлен читателю как Старик: потеря дочери, себя, смысла жизни. В этой же роль мельник выступает и в диалоге «Старик-Князь».

Диалогические ряды «Князь-Дочь» (героиню называют «Дочь» в тот момент, когда на сцене присутствуют Мельник).

«Князь-Любовница». Герои остаются наедине и автор точно называет роль, которую играет в жизни Князя дочь мельника – Любовница. Пушкин расставляет тем самым все акценты их взаимоотношений.

«Князь-Она».

Сравним два ситуативно-речевых сегмента.

ДОЧЬ

<...>

И любишь все по-прежнему меня;

Не правда ли?

КНЯЗЬ

По-прежнему, мой ангел,

нет, больше прежнего.

ЛЮБОВНИЦА

Однако ты

Печален; что с тобою?

КНЯЗЬ

Я печален?

Тебе так показалось. – Нет, я весел

Всегда, когда тебя лишь вижу.

ОНА

Нет. [1, с. 333-334]

Любовница – Она. Герой еще ничего не сказал, никак не обозначил свои намерения. Но автор, введя в текст личное местоимение «она», уже расставил все акценты: героиня отныне будет занимать в жизни князя совершенно иное мест.

Очевидна трансформация восприятия образа, смещение семантики диалога героев: от восторженной встречи до драматического признания. Затем в разговоре с Мельником вновь Дочь.

Диалогический уровень «Старшая русалка - Дочь»

Теперь у дочери мельника иной статус, иное понимание жизни. «Дочь», «Любовница», «Она» стала Старшей русалкой. Вспомним в этой связи последний монолог героини.

РУСАЛКА

<...>

С той поры,

Как бросилась без памяти я в воду
Отчаянной и презренной девчонкой
И в глубине Днепра-реки очнулась
Русалкою холодной и могучей
Прошло семь лет <...>[1, с. 351]

Следует отметить, что «в присутствии» других русалок автор называет ее и царицей: «Терем русалок. Русалки прядут около своей царицы» [1, с. 349].

Ситуативно-диалогический уровень «Русалка-Дочь»

На сцене появляется новая героиня – Дочь (дочь князя и его покинутой любовницы), в разговоре с которой царица предстает перед

нами просто русалкой. Однако не той «отчаянной и презренной девчонкой», но «холодной и могучей», каждый день помышляющей о мести и дождавшейся своего часа.

Дочь царицы русалок автор нежно, любовно называет русалочкой: «Входит русалочка» [1, с. 350], «Русалочка выходит на берег» [1, с. 351], а Старик в диалоге с князем называет ее внучкой.

«Русалка - Дочь» - диалог матери и дочери, женщины, жаждущей мести и девочки, немного видящей в своей жизни, но искренне любящей своего деда, знающей семейную историю любви и смерти, волей судьбы рожденную русалкой. Именной ей мать отвела важную роль в исполнении коварного плана – она должна заманить князя («и ныне, кажется, мой час настал» - как скажет позже обманутая когда-то дочь мельника, а ныне царица русалок).

В «Пире во время чумы» сам Пушкин никогда не называет председателя по имени (он адресует читателя к роли-знаку Председатель). Оно звучит только в устах Луизы, Молодого человека, Священника. М. Цветаева, отмечая особую нравственную и психологическую напряженность образа Вальсингама, писала: «Страшное имя – Вальсингам. Недаром Пушкин за всю вещь назвал его всего три раза (назвал – как вызывают, и так же трижды). Анонимное: Председатель, от которого вещь приобретает жуткую современность: еще родней» [2, с. 157].

Если в первом своем драматическом опыте Пушкин размышляет о человеке на троне, его нравственных показателях, то в четвертой маленькой трагедии автору также важны моральные качества человека на троне, но уже возглавляющего безбожный пир.

Когда мы впервые слышим имя Председателя и кто его называет?

Имя «Вальсингам» в первый раз произносит Луиза (не Мери и не Священник), в порыве ревности и некоторой озлобленности критикуя исполнение Мери. До этого момента мы узнали о самом факте

чудовищного веселья (название пьесы), о смерти Джексона, услышали «жалобную песню» Мери и злые комментарии Луизы.

Должно было произойти столько событий, прежде чем читатель (зритель) наконец узнал, как зовут главу ПИРА во время ЧУМЫ. Тем более, что и не он открывал очередной раунд застольных игрищ.

Почему первым произносит свою речь не Председатель? Потому, что автору, как нам видится, важно было очень четко определить сущностную разность нравственных и психологических показателей героев, противопоставить их друг другу: Молодой человек, весело смеясь, предлагает выпить в память о погибшем, Председатель же (возможно, пребывая в глубокой задумчивости) все-таки сдерживает этот легкомысленный порыв. Он не такой, как многие, он другой, более серьезный и глубоко нравственный человек, но испуганный и растерянный. Быть может, он вообще не очень часто говорит, все чаще думает. И чтобы реже вспоминать о смерти матери и жены, резвится, пьет вино и сочиняет гимн.

Может, именно осознание собственного «беззаконья» и помогает ему сейчас существовать, чем ниже он падает в пропасть безнравственности, «безбожия», тем, легче (!) ему воспринимать мысль о смерти любимых: собственный грех – это спасение от чувств и размышлений о близких, но покинувших его людях, чистых, светлых.

Назвать Председателя по имени для Луизы обычное дело: не существенное, не символическое – формальность. Она говорит о нем как о мужчине, к которому, по-видимому, равнодушна, но не более того.

Молодой человек видит в нем именно Председателя, но, к сожалению, не замечает человека. Для него Вальсингам – это и имя, и статус, и звание («Вальсингам» и «Председатель» для Молодого человека почти синонимы).

И только для Священника предводитель грешников - прежде всего Вальсингам, потерянный сын погибшей матери, убитый горем любящий муж умершей жены.

Драматург, варьируя именем героя, ремарочными характеристиками и определениями (у Пушкина Вальсингам, даже в ремарках назван Председателем, что знаково, для автора герой был и остается Председателем, хотя бы потому, что не только сам возглавляет пир и не покидает его, но и других не хочет отпустить: «Но проклят будь, кто за тобой пойдет»), всегда психологически точно определяет его нравственный и социальный статус.

Стоит заметить, что в тех произведениях, где небольшое количество участников («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость») названы практически все по именам, но в трагедиях, где достаточно объемный список персонажей, там очень часто автор ограничивается лишь указаниями на них («Борис Годунов», «Пир во время чумы»).

Важным элементом понимания мысли автора является осмысление идейно-композиционных особенностей построения речи героев. Заметим, что практически весь сюжетно-идейный материал определен в структурных схемах антитез (в том числе и название произведения «Пир во время чумы»).

К примеру.

Первый монолог Молодого человека.

«Но он ушел уже» - «Но много нас еще живых, и нам причины нет печалиться» (в значении «человек умер, но мы пьем и веселимся»)

«Я предлагаю выпить в его память» - «С веселым звоном рюмок, с восклицаньем, Как будто б был он жив» («вспомним мертвого друга, но весело и «с восклицаньем»)

Диалог «Молодой человек – Председатель» уже сам по себе антитеза (как, впрочем, и сами герои):

«выпить ... с веселым звоном рюмок» - «пускай в молчанье Мы выпьем в честь его».

Песнь Мери и Гимн Вальсингама – прямая нравственно-психологическая антитеза.

Разговор Священника и Председателя – глубокое нравственно-религиозное противопоставление. Да и сами слова Председателя повествующего о причинности своего нахождения среди нескольких пирующих мужчин и женщин, по природе своей антиномичны:

- герой вроде бы пытается прогнать старца, при этом все же старается его остановить;

- произносит речь, на первый взгляд звучащую как отповедь Священнику, но по сути являющуюся исповедью. Речь Луизы и ее обморок – яркая антитеза, подтверждающая разность внешних и внутренних состояний пирующих.

«Дома у нас печальны - юность любит радость» - трагическая антиномированная констатация причины невозможности покинуть пир.

«Старик, иди же с миром» - «Но проклят будь, кто за тобой пойдет» (с одной стороны, герой «мирно» отпускает священника, с другой – пресекает всякую попытку оставить «чудовищный пир» агрессивно, почти воинственно, угрожая проклятием).

Антиномичность «содержания» слов и поступков участников пира объясняется самой природой, самой сущностью личностно имманентных противоречий бытия человека: жизнь – смерть, рай – ад, Бог – дьявол. Человек находится в состоянии выбора между светлым и темным, и все зависит от того, насколько он внутренне готов принять на себя моральную ответственность, способен определить ценностные ориентиры и выбрать свою нравственную биографию.

Важно обратить внимание на такой прием художественно-философской и нравственно-психологической осмысленности и

выраженности характеров персонажей, как речевая означенность латентности истинных мотивов и поступков героев (речь устная – монологи и диалоги героев - и письменная как знак актуализации авторского присутствия – ремарки, синтаксис, пунктуация, морфологические особенности).

К примеру. Действующие лица трагедии крайне редко называют своими именами те явления и события, которые происходят с ними и вокруг них. Они старательно уходят от лексически точного определения реалий действительности. Молодой человек невзначай указывает последнее пристанище Джаксона, не называя его, не конкретизируя и не уточняя (он ушел не в ад, но: «Он ушел уже в холодные подземные жилища», заметим также: не «умер», но «ушел»), он в то же время и не говорит Чума, но «зараза, гостя наша».

Практически всегда слышны описательные обороты, старательно маскирующие страх героев. Они, сами того не подозревая, выдают себя, признаются в своем непреодолимом ужасе перед неминуемостью, смертью. Они действительно боятся (вспомним обморок Луизы). Если бы это было не так, то из их уст мы бы достаточно часто слышали конкретно-номиналирующие категории: Чума, Ад. Когда звучит монологическая речь, тогда подобные лексемы отсутствуют, но если говорят многие или несколько голосов, то эти слова появляются.

Почему? Потому, что когда твой голос один из многих, тогда тебя, именно тебя, не слышно, тогда можно не боясь произнести нечто пугающее и злое. Среди нескольких пирующих мужчин и женщин ты не один, вокруг тебя веселье, и потому ты можешь сказать все, что угодно, даже не задумываясь. Но когда говоришь только ты, тогда все твои мысли и переживания могут стать слишком очевидными для окружающих (только Мери не побоялась спеть о могилах и Вальсингам о Чуме).

И естественно, единственное, что с легкостью могут себе позволить Многие, - это дважды сказать: «Гимн в честь Чумы!» (заметим: слово «чума» не с прописной буквы и только в сочетании со словом «гимн», в этом контексте оно более «безопасно», нежели в констатирующем «одиночестве», автономности, к тому же подобное упоминание является всего лишь повторением сказанного Председателем, это его авторское определение, они только поддержали его творческий порыв), а Несколько голосов также легко произносят: «Ад». Хотя сам святой отец воспользовался описательным словосочетанием («во тьму кромешную») и не сделал столь трагических уточнений.

Необходимо помнить и о том, что и сам создатель пьесы только в ее названии сказал о Чуме, но больше в тексте мы не увидим нравственных максим, написанных от имени автора или произнесенных им. Он максимально конкретизировал этическое событие, дав ему нравственную оценку, предельно сфокусировав, сконцентрировав все возможные показатели моральности происходящего - пир во время чумы.

В этом сила художественного гения Пушкина – он смог в одном только предложении сказать все. Далее уже действуют герои, непосредственные участники трагедии, восхваляя, обвиняя или прогоняя друг друга, обличая пороки и превознося мнимые заслуги.

Следует обратить внимание, что ни священник, ни Председатель не произносят слово «ад», о нем упоминают только «несколько голосов», хотя они никогда не говорят о рае, святости, и только Вальсингам сказал «рай», упоминая родные места Мери («дикий рай твоей земли родной) и вспоминая «о жене похороненной» (однако в весьма нерелигиозном смысле).

Однако о «святом» и чистом начале герои трагедии размышляли - Мери («Мой голос слаще был в то время: он Был голосом невинности...»), Вальсингам («Святое чадо света») и, естественно, Священник. Но их слова

относились к прошлому, в настоящем же все иначе: мертвая тишина гробов и бешенные песни пирующих, пугающие своим бесовским звучанием.

Особого исследовательского внимания заслуживают женские образы трагедии «Пир во время чумы».

Несмотря на то, что на улице несколько пирующих женщин, мы слышим лишь три голоса: Мери, Луизы и некий Женский голос (хотя «Матильды чистый дух тебя зовет!»). Только эти женщины своим зримым присутствием означивали идейно-концептуальные и философские линии развития сюжета, каждый раз определяя новые семантические оттенки в художественном пространстве трагедии.

После появления телеги смерти больше не звучат голоса Мери и Луизы, свою философско-нравственную миссию они выполнили и стали одними из нескольких. Но Женский голос прозвучит почти в финале произведения, где не позволит полностью изменить ход событий («остановит» Вальсингама) и «Пир продолжается».

Однако в произведении упоминаются еще две женщины – мать и жена Председателя. Но ни тень матери, ни имя Матильны не способны полностью освободить Вальсингама от оков греха, вырвать его из круга небытия и безнравственности.

Важно отметить сколь различны рефлексии героя на упоминания о любимых женщинах. Когда Священник напомнил Председателю о матери, тот произнес: «Но проклят будь, кто за тобой пойдет». После слов о Матильде, он буквально эмоционально «взрывается», даже создается впечатление, что он готов заплакать, настолько больно ему слышать имя любимой (видимо, действительной любимой, и на столько необходимой, что других женщин он даже не замечает).

Именно воспоминания о ней, в душе Председателя вспыхнуло почти утраченное, почти забытое чувство (среди бешенных веселий). В этот

момент герой понимает, что он окончательно не избавился от своих страхов и своей боли. Все еще живо (и любовь, и понимание собственной греховности, и горечь утраты), но и мать, и жена мертвы. Ему не к кому идти и нечего ждать от жизни («С отрадой бытия несчастный разлучен» [1, с. 478]). Остается только вино и новость бешенных веселий.

Пушкину важно было оценить нравственные силы человека, осмыслить его моральные качества в ситуации предельного духовного напряжения. Но несколько пирующих мужчин и женщин оказались слишком слабыми, чтобы выдержать то испытание, которое их ожидало дома и за его порогом, чтобы увидеть в трагической действительности и путь, позволяющий избежать морального падения, разрушения, безбожного существования.

Чума стала той мерой нравственной состоятельности человека, которая позволила максимально глубоко оценить его моральные качества, проследить весь путь духовного падения, осмыслить возможные жизненные финалы.

Итак, осмысляя принципиальные подходы Пушкина к созданию художественных образов, следует отметить, что автор никогда не давал прямую оценку поступков своих героев. Он изучал их внутренний мир, душевные переживания, моральные качества, но не навязывал читателю своего мнения, не доминировал над персонажем, однако всегда обнаруживал свое незримое присутствие в художественных приемах создания образа, особенностях построения диалогов и монологов, речевых особенностях и показателях.

Литература

1. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти тт. – М.: Терра, 1996 – Т.4. – 528 с.
2. Цветаева М. Мой Пушкин. – СПб: Азбука, 2001. – С. 157.