

УДК 82-21

UDC 82-21

**НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ЖЕНСКИХ
ОБРАЗОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЦЕЛОМ
ЦИКЛА «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ»**

**MORAL-ESTHETIC PRINCIPLES OF
CREATION FEMALE IMAGES IN ARTISTIC
INTEGRITY OF THE CYCLE «LITTLE
TRAGEDIES»**

Александрова Елена Геннадьевна
к. ф. н., докторант кафедры русской и зарубежной
литературы Омской гуманитарной академии

Alexandrova Elena Gennadyevna
Cand. Phil. Sci., candidate for doctor's degree of
department of Russian and foreign literature of Omsk
Humanitarian Academy

Омский учебный центр ФПС, Омск, Россия

Omsk learning center FPS, Omsk, Russia

В статье предпринято текстуальное сопоставление трагедии А.С. Пушкина и текстов Библии. Отмечены их основные нравственно-философские точки соприкосновения

The article is devoted to textual comparison of A. S. Pushkin's tragedy and Bible's texts. Their main moral-philosophic views are given

Ключевые слова: ГЕРОИНИ, ДЕЙСТВИЕ, ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ, ПОРТРЕТ, КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ, ДУШЕВНОЕ СОСТОЯНИЕ

Keywords: HEROINES, ACTION, ESTHETIC METHODS, POTREIT, CONTEXTUAL PARALLELS, MORAL CONDITION

В процессе аналитического прочтения цикла «Маленькие трагедии» особого внимания и глубокого изучения заслуживают вопросы создания Пушкиным системы женских образов, эстетические приемы и нравственно-психологические максимы их художественного воплощения и этического значения. Вопрос о концептуальных эстетических приемах, используемых Пушкиным в создании женских характеров, является актуальным и значительным для понимания всей художественной целостности цикла «драматических опытов».

Пушкин в этих произведениях легкими штрихами, полутонами рисует портреты героинь, которые порой лишь незримо присутствуют в произведении или о которых только вспоминают (Инеза, Матильда).

Векторные линии женского присутствия в цикле «Маленькие трагедии» имманентно разнонаправлены, их фактическая явленность и сюжетно обусловленная активность разнозначимы.

Семантика участия героинь в действии трагедий определена их временной и нравственно-психологической корреляцией с теми или иными

драматическими событиями. Одни – активные, действующие, реально присутствующие, другие – существующие за пределами настоящего времени, означенные лишь контекстуально.

В трагедии «Скупой рыцарь» Пушкин использует прием ассоциативного воспоминания (образ вдовы), в «Моцарте и Сальери» (образ Изоры) – такой прием создания женского образа, такое тонкое художественно-психологическое, эстетическое его начертание, как пунктирное обозначение значимого отсутствия (точнее, незримого присутствия).

В «Каменном госте» и «Пире во время чумы» концептуально иной подход (хотя и здесь есть «значимо отсутствующие героини» – «бедная Инеза» в жизни Гуана; Матильда и мать Вальсингама: именно их гибель «сделала» из Вальсингама Председателя, к памяти о них взывал в своей речи Священник).

Женское начало в этих драмах зримо, действительно, направленно, героини достаточно активны, они определенным образом развивают действие трагедий, расширяют их пространственно-временные границы. И в данном случае автор уже детализирует портреты своих героинь, фокусирует внимание на значимых психологических чертах и этических тонкостях: глаза (печальный взор Инезы), голос (который может быть «тих и слаб», как у Инезы, может быть «томный, сердцем повторенный звук», как у Мери, а может быть и грубо, жестко, диссонансно звучащим в минуту наивысшего морального напряжения, звучащим так, как звучит Женский голос, беспощадно уничижающий, нивелирующий исповедь Вальсингама до банального сумасшествия – отметим, однако, что Председатель просил спеть Мери так, «чтоб <...> потом к веселью обратились Безумнее, как тот, кто от земли Был отлучен каким-нибудь виденьем», и именно так его «вернул» на землю Женский голос, когда он

был отлучен высоким «виденьем», морально чистыми воспоминаниями о жене).

Интересным нам видится вопрос о некой контекстуально-психологической параллели «Каменного гостя» и «Пира во время чумы».

«Каменный гость»

Голос Инезы «тих» и «слаб»

Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля так трактует семантику этих слов.

«Тихий – смирный, скромный, кроткий» [1, с. 407].

«Слабый голос - тихий» [1, с. 214].

«Пир во время чумы»

«Задумчивая» Мери поет «уныло и протяжно», и «ничто так не печалит нас, как *томный* сердцем повторенный звук».

«Томный (*словарь Даля*), у кого истомленный вид ... голос мягкий, *слабый* и нежный» [1, с. 414].

Для Пушкина очень важно было передать душевное состояние героинь (Инезы и Мери) именно через голос, его звучание столь значимо, столь весомо для автора (важно, однако помнить, что несмотря на нравственно-семантическую схожесть портретных характеристик этих героинь, они все же в своем присутственно-временном значении в действии трагедий различны: одна определена знаком прошедшего времени - «когда-то», другая знаком настоящего времени – «здесь и сейчас»)

Обратим внимание на некоторую нравственно коррелирующую закономерность «активизации», действенной визуализации этих образов.

Когда, в какой сюжетно значимый момент «появляется» Инеза? О ней, о ее трагедии заговорят перед Антоньевым монастырем, где были тайные встречи Гуана и Инезы, где, что не менее важно, похоронен

командор, где чуть позже произойдут поистине символические для главного героя события – знакомство с Анной и приглашение Статуи.

Тайно приехав в Мадрид, Гуан и Лепорелло оказываются возле Антоньева монастыря. Здесь им вспоминаются прелестницы, коих знал в изгнании вечный проказник, и здесь же невольно всплывают картины былой истории «любви» к бедной Инезе.

ДОН ГУАН

Слуга покорный! Я едва-едва
Не умер там от скуки. Что за люди,
Что за земля! А небо?.. точный дым.
А женщины?

<...>

Они сначала нравились мне
Глазами синими, да белизною,
Да скромностью – а пуще новизною;
Да, слава богу, скоро догадался –
Увидел я, что с ними грех и зняться –
В них жизни нет, все куклы восковые;
А наши!.. Но послушай, это место
Знакомо нам; узнал ли ты его?

ЛЕПОРЕЛЛО

Как не узнать: Антоньев монастырь
Мне памятен. Езжали вы сюда,
А лошадей держал я в этой роще

<...>

ДОН ГУАН

(задумчиво)

Бедная Инеза!

Ее уж нет! как я любил ее! [3, с. 291]

«Появление» в пьесе Инезы, чей голос «тих и слаб – как у больной», стало неким эпизодом-вектором, направляющим линии морального падения героев, эпизодом-зеркалом, в котором с такой нравственно-психологической точностью отразились все дальнейшие события.

Мери в «Пире во время чумы» тоже появляется в векторно значимом эпизоде: перед тем, как должна была проехать телега смерти, а Вальсингам должен был исполнить гимн Чуме. Она поет «уныло и протяжно» для того (как это ни абсурдно), чтобы пирующие безумнее к веселью обратились.

Песня Мери и Гимн Вальсингама - два нравственно-психологических сегмента художественного целого, соотносящиеся друг с другом в той пропорции, в которой могут соотноситься безупречно ровная гладь зеркала и его искаженно-преломленное отражение.

Но что интересно. Пушкин не обращает свое внимание на глаза Мери. Портрет же Инезы автор «выписывает» довольно четко: черноглазая, с печальным взором, с помертвелыми губами и голос, «как у больной» (автор упоминает даже черты тех женщин, которых узнал Гуан, будучи изгнанным из Мадрида: синие глаза, белизна и скромность). Почему же Пушкин никак внешне (портретно) не характеризует Мери.

Во-первых, как нам видится, потому, что сами ситуативно-событийные картины и сюжетно-логические связи пьес «Пир во время чумы» и «Каменный гость» имманентно непохожи, кардинально различны (героям «Пира...» не до женских красот, им бы выжить, главному же герою «Каменного гостя», наоборот, очень даже «до красот»: везде и всегда, даже рядом с трупом только что убитого им соперника и даже в

монастыре). Автор настолько глубоко проникает, погружается в жизнь, «плоть» своих героев, в их образ мысли, мир чувств, восприятий и рефлексий, что, естественно, «выстраивает» свое присутствие соответственно нравственно-психологической ситуации, в которой оказывают действующие лица трагедий.

Во-вторых, возможно, потому, что для Пушкина в данном случае было важно не *как*, какими глазами (в смысле внешней выраженности) Мери смотрит на окружающую действительность, а что видит и как чувствует (в смысле внутреннего самоощущения). У нее есть возможность самой «рассказать» о себе читателю (исполнить песню, признать свою греховность, успокоить Луизу), у Инезы нет такой возможности. О ней мы можем узнать только по воспоминаниям.

Что мы можем сказать об исполнительнице жалобной песни, только то, что голос у нее, быть может, «тих и слаб». Как она выглядит? Может так как героиня «Каменного гостя» - Инеза? Быть может. Но это только предположение, а не утверждение. Просто постановка вопроса.

На что в сопоставительном плане важно обратить внимание. На голос Вальсингама. Пушкин сопоставляет голоса Мери и Председателя, точнее противопоставляет их. Жалобная песня исполняется «чистым» голосом (когда-то он был голосом невинности – важно, что Мери сама признает факт своего духовного падения), нарочито воинственный, отчаянно дерзкий гимн Председателя исполняется «охриплым голосом» (что в этическом смысле вполне естественно).

Интересно однако «послушать» песни Лауры. Мы не знаем ни одного слова из стихов «прелестных» композиций, написанных Гуаном, но зато «слышим» их мелодию: «Какие звуки! Сколько в них души»

ПЕРВЫЙ

Благодарим, волшебница. Ты сердце

Чаруешь нам. Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия ... [3, с. 297]

Важно: «любовь есть мелодия». Возможно, Гуан когда-то истинно любил, если его душа (довольно странно звучит для тех, кто знал героя, словосочетание «душа Дон Гуана») смогла откликнуться на гармонию музыки и написать стихи.

ВТОРОЙ

Какие звуки! Сколько в них души. [3, с. 297]

В гимне Председателя, мы знаем все слова, чувствуем ритм, но не слышим музыку, в песни Гуана все наоборот: есть мелодия, но нет слов - поразительная способность Пушкина тонко, точно, но практически неуловимо определять онтологически значимые черты разнополярности характеров своих героев: разные характеры – разные и способы, формы и приемы их означенного автором и логически определенного «самовыражения».

Следует отметить некую закономерность, определенность знаков количественного присутствия героинь и активности, «быстродействия» (а не созерцательных умозаключений) героев: чем менее активны, динамичны герои, тем реже мы видим их во взаимодействии, в прямом взаимоотношении, коммуникативно-психологическом контакте с женщинами.

В «Скупом рыцаре» наиболее активны в своем речевом проявлении два персонажа – отец и сын, в «Моцарте и Сальери» вообще всего два главных действующих лица. Женские образы возникают лишь в

воспоминаниях, контекстуальной соотнесенности, но они зримо неактивны, читатель их не видит и не слышит.

В «Скупом рыцаре» никто не говорит о жене Барона и, соответственно, матери Альбера. Ни отец, ни сын даже словом не обмолвились о ней. Почему? Она не «интересна» автору для развития действия трагедии или неинтересна сыну и отцу, потому что для них золото важней всего?

Почему же Пушкин все же не ввел ее в произведение, почему не обозначил ее присутствие даже намеком, легкой линией, как будто матери никогда и не существовало? Возможно, отношения барона и его наследника настолько накалены и обострены вопросом о деньгах, что простые семейные ценности для них уже мелки и незначительны. На переднем плане только внутренняя борьба за сундуки, но не за семью, духовную память.

Барон, вспоминая свою жизнь, говорит только о том, что было положено в основу его сокровищ, что было поставлено на карту. Но он не упоминает ни о своей жене, ни о том, как он (или они) воспитывали сына. Только герцог может с неподдельным интересом вспоминать, как в молодые годы скупец играл с ребенком (правда, с чужим) и дружил (что самое удивительное), то есть жил, жил полной жизнью. Когда же произошел нравственный надлом и что стало тому причиной? Нет ответа.

ГЕРЦОГ

<...>

Я жду его. Давно мы не видались.

Он был друг деду моему. Я помню, он

Меня сажал на своего коня

И покрывал своим тяжелым шлемом,

Как будто колоколом. [3, с. 272]

А что светлого может вспомнить Альбер? Ничего. Он даже о матери своей не думает и не говорит.

Однако, все же один женский образ появляется в трагедии – образ вдовы. О бедной женщине барон заговорит в своем «святилище», в золотом подвале. С удовольствием он вспомнит о ней, разглядывая старинный дублон, принесенный ею. Женщина пришла к нему с тремя детьми (цифра три, как нам видится, совсем не случайна здесь) и стояла полдня на коленях под дождем. А барон как владыка, как тиран спокойно внимал ее мольбам и ждал (знал, что она принесла «мужнин долг»).

И все - ни до, ни после этого речевого сегмента (пространственно определенного границами подвала) - не появится ни одна женщина. В трех других «драматических опытах» Пушкина мы знакомимся с героинями, несущими и светлое, и темное начало, но они так или иначе все же появляются в жизни (в личной жизни) героев. Даже в биографии Сальери (биографии уединения, отчуждения от «праздных забав», аскетизма во имя искусства) была любовь. Но в судьбе барона и его сына все иначе. Быть может, потому, что в мире скупости и обиды, в котором живут герои «Скупого рыцаря», нет места ни свету, ни любви, ни надежде.

«Моцарт и Сальери».

Мы знаем только имя возлюбленной Сальери – Изора, и больше о ней нам ничего неизвестно. Но именно она сделала столь страшный, «убийственный» подарок - яд. «Заветный дар любви» (довольно странный подарок любимому мужчине, хотя может и нелюбимому – мы не знаем истинную историю их отношений) был предназначен именно для Сальери, но «Что умирать?». И этот дар Ремесленнику стал знаком смерти, орудием убийства Гения. Пусть Изора и далека «по времени» от трагического события, она косвенно все же сопричастна ему.

В «Пире во время чумы» две героини означены активным речевым присутствием: Мери и Луиза, на втором (не по значимости, а по означенности) плане Матильда и мать Вальсингама. В «Каменном госте» на первом плане также две сюжетные женские линии: актрисы Лауры и Доны Анны, присутствие Инезы определено лишь воспоминанием героя. Обратим внимание на внутреннюю сопоставимость и некий психологический параллелизм героинь.

«Каменный гость»

Лаура и Анна – два на первый взгляд совершенно непохожих женских образа. Однако у них есть общие черты. И та, и другая (может в разной степени) увлечены Гуаном, с каждой из них так или иначе связаны истории убийства (Альвар, Карлос), обе рядом с погибшими позволяют себе ответить на любовные игры Гуана (Анна – возле могилы своего мужа Лаура – рядом с телом Карлоса, только что убитого ее ветреным любовником) и обе беспокоятся за безопасность вечного проказника.

Интересно, что и «прелестная вдова», и юная актриса в определенном смысле авантюرنы: Лаура помнит, что Гуан убил родного брата Карлоса, но с легкостью, даже с каким-то азартом в его присутствии вспоминать о своем «верном друге», Анна же, узнав о том, что пригласила в дом убийцу мужа, не стесняется назначить следующее свидание и подарить поцелуй.

Нельзя не заметить и некую схожесть характеров Лауры и Гуана. Отмечая их имманентную «общность» Г. Лесскис писал: «Гуан и Лаура, подобно Моцарту, имеют отчетливое сходство с лирическими героями «легкой поэзии» вообще, в том числе и самого Пушкина 1813-1820 годов, это, так сказать, ее объективированные персонажи» [2].

Лаура подстать Дону Гуану («милый демон», как называет ее Карлос, стоит вспомнить и то, что Лаура оставила у себя Карлоса именно потому, что он напомнил ей Гуана: «Ты бешенный!», «Ты Дон Гуана

Напомнил мне»). С легкостью (спокойно, без лишних эмоций, но даже с некоторой игривостью) осматривает тело Дона Карлоса. Вспомним хотя бы один эпитет, обращенный к Гуану, «проклятый» или уменьшительно-ласкательное «ранки» (не «раны»!). Однако она все же в некоторой степени осуждает легкомысленного дуэлянта («Досадно, право»).

ДОН ГУАН

Быть может,
Он жив еще.

ЛАУРА

(осматривает тело)
Да! жив! Гляди, проклятый,
Ты прямо в сердце ткнул – небось не мимо,
И кровь нейдет из треугольной ранки,
А уж не дышит – каково?

ДОН ГУАН

Что делать?
Он сам того хотел.

ЛАУРА

Эх, Дон Гуан,
Досадно, право. Вечные проказы –
А все не виноват...Откуда ты?
Давно ли здесь? [3, с. 302]

Что еще роднит Лауру и Гуана? Их легкомысленное отношение к любви. Они оба предполагают, что были неверны друг другу. Причем эта

неверность не воспринимается ими как что-то непозволительное, напротив, вполне допустимое.

Дон Гуан, собираясь после долгого отсутствия посетить Лауру, вполне допускает мысль о ее непостоянстве.

ДОН ГУАН

К ней прямо в дверь – а если кто-нибудь
Уж у нее – прошу в окно прыгнуть. [3, с. 292]

Интересен в этом смысле разговор Гуана и Лауры после смерти Карлоса.

ДОН ГУАН

А признайся,
А сколько раз ты изменяла мне
В моем отсутствии?

ЛАУРА

А ты, повеса? [3, с. 303-304]

Нельзя не согласиться с Г. Лескисом в том, что образ Лауры в определенном смысле позволяет более глубоко раскрыть характер Гуана, понять природу его ветрености: «Так что центральный персонаж «Каменного гостя» - образ лирически окрашенный[...]Примечателен и другой факт - введение в легенду о Дон Жуане аналогичной этому герою по характеру любовного чувства героини, образа Лауры, чего не было ни в одной предшествующей обработке легенды: Пушкин как бы одел плотью и кровью лирического героя и героиню «легкой поэзии», дал им социально-

историческую определенность, психологическую глубину и достоверность» [2].

Сопоставим и образы героинь «Пира во время чумы»

Матильду и мать Председателя роднит прежде всего то, они обе были и остаются любимыми Вальсингамом, обе являются частью его прошлой чистой жизни, именно боль их потери становится одной из причин его морального падения.

Есть ли что-то общее между Мери и Луизой? Их объединяет уже то, что они обе оказались среди нескольких пирующих мужчин и женщин («сестры печали и позора»).

Мери когда-то духовно была выше Луизы (была и остается, хотя бы потому, что все же понимает аморальность всего происходящего), Луиза, возможно, всегда была жестока («по языку судя»), ветрена. Но эти столь имманентно непохожие друг на друга женщины вдруг оказываются в одном месте (более того, скорее всего, сидят рядом, так как именно Мери Председатель просит помочь Луизе). Значит, именно страх перед Смертью смог объединить два противоположных начала – нежность и жестокость.

Почему, по какой причине Мери находится на этом безбожном пире? Потому что боится и, возможно, надеется пусть не спастись, но хотя бы на некоторое время спрятаться, укрыться от чумы («Как от проказницы Зимы, Запремся также от Чумы!»).

Важно задать и еще один вопрос: зачем она здесь, какова цель ее присутствия? Может быть, чтобы принести хоть немного света (пусть и былого), теплоты, и главное - силы («нежного слабей жестокий»: ни Мери, а именно Луиза падает в обморок).

Вероятно, это ее роднит со священником, только он проповедует, призывает, пугает, стыдит, а она поет, поет «уныло и протяжно» и согревает на своей груди ту, которая ее же высмеивала.

Необходимо подчеркнуть, что ни Луиза, ни Мери не гонят святого отца, их голосов мы после гимна не слышим, интересно и то, что Священника прогоняют не все, а только «несколько голосов», «многие» и Председатель (правда, он просит уйти служителя церкви по своим личным причинам, а не в угоду всем)

Подводя итог вышесказанному, заметим, что каждая героиня в пьесах Пушкина появляется в строго определенной сюжетно-логической, нравственно-эстетической системой момент. Именно тогда, когда они необходимы героям, автору, читателю, необходимы, чтобы, возможно, направить действие в будущем (Изора), чтобы что-то понять, объяснить (с появлением бедной вдовы в «Скупом рыцаре» мы узнаем и еще об одном проявлении извращенной жадностью души - жестокости, желании унижить, но в тоже время понимаем, что барон довольно тонкий психолог, манипулятор, точно знающий, кто, что и когда способен сделать), чтобы поддержать и подарить немного душевного тепла (Мери), чтобы напомнить о былой высоте духа и предстоящем наказании (Матильда, мать Вальсингама), оттенить напускную жесткость (Луиза), укоряющее посмотреть из прошлого (Инеза), чтобы раскрыть всю противоречивость природы женщины и ее места в жизни мужчины, в определенном смысле ее ответственности за его поступки (Лаура, Дона Анна).

Именно эти женщины, их мирочувствование и мироопределение являются знаковыми показателями онтологической истинности происходящего. Сам факт их бытия - этическая максима, нравственное зеркало, в котором отражаются изуродованные падением души героев и все грехи, совершаемые ими.

Литература

1. Даль. В. И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х тт. – М.: Терра, 1994. – Т.4. – 688 с.

2. Лескис Г. Пушкинский путь в русской литературе. - М.: Художественная литература, 1993. – С. 327.
3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти тт. – М.: Терра, 1996 – Т. 4. – 528 с.