

АНСАМБЛЕВОСТЬ В ПОЭТИКЕ А. С. ПУШКИНА  
КАК ЖАНРОБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР

В. Г. Одинокое (Новосибирск)

Художественные тексты А. С. Пушкина отличаются огромной емкостью содержания. Углубление смысла текста связано с особой его организацией, которая не редко предполагает соотносительность с другими текстами, сопрягающимися с ним по принципу художественного ансамбля. Ансамблевое мышление Пушкина ясно проступает в его циклах, какими, например, являются "маленькие трагедии" и "Повести Белкина".

В циклы объединяются разные жанровые формы и модификации форм, каждая из которых может быть предметом самостоятельного изучения. Кроме того, в цикле формируется новое жанровое содержание и соответственно новая жанровая форма, своего рода "супержанр" по отношению к его составляющим. При этом автор создает прочный поэтический сплав этих составляющих, который складывается на единстве развивающейся и исчерпывающей себя в системе цикла идеи. Новая жанровая модификация, образованная в результате интеграции отдельных более или менее самостоятельных произведений, может в историческом аспекте характеризоваться как динамическое с о с т о я н и е жанра, как фаза перехода в новый жанр, каким, допустим, является роман. Принцип романизации жанров в творчестве Пушкина выступает как ведущий, а это соответствует одной из основных закономерностей жанрового развития в литературе 19 в.

Проследим процесс интеграции отдельных драматургических "опытов" Пушкина в цикле "маленьких трагедий", для которых характерна внутренняя ансамблевая организация. Проблема эта в советском литературоведении решается далеко не однозначно, поэтому приведем необходимые в данном случае аргументы. Начнем с того, что Пушкин сам наметил порядок следования пьес друг за другом. В приводимом П. В. Анненковым списке пьесы, оказавшиеся впоследствии в цикле "маленьких трагедий", расположены следующим образом: "Скупой рыцарь, Моцарт и Сальери, Дон - Жуан." Анненков при этом намечает, что "к реестру должна принадлежать и одна переводная сцена Пир во время чумы".<sup>1</sup> В более позднем плане указывается: "I Окт(авр). II Скупой. III Сальери. IV Д(он) Г(уан). V Plague Чума".<sup>2</sup>

Такой логический порядок подтверждается и датами окончания пьес. "Маленькие трагедии" (1830 г.) завершались в следующей последовательности: "Скупой рыцарь" - 23 октября, "Моцарт и Сальери" - 26 октября, "Каменный гость" - 4 ноября, "Пир во время чумы" - 6 ноября. Правда, П. В. Анненков замечает, что все это "не более как пометки, означающие время окончательного исправления рукописей и несколько не указывающие настоящей эпохи создания".<sup>3</sup> Это верно. Однако сам порядок нанесения последних штрихов в общей картине цикла очень важен с точки зрения гармонизации целостного замысла.

Композиция цикла определяет в конечном итоге движение и развитие главной его мысли и обуславливает особый рисунок идейно-художественного сочетания отдельных трагедий, образующий в совокупности стройный художественный ансамбль. Его

единство программируется прежде всего на уровне тематики, носящей общечеловеческий интернациональный характер. Поэт указывает на зарубежные источники пьес, иногда мистифицированные, как в случае с Ченстоном, которому приписывается авторство "Скупого рыцаря". Любопытно, что и сюжет "Моцарта и Сальери" Пушкин хотел в начале отнести к несуществующему оригиналу. В одном из списков "маленьких трагедий" при упоминании "Моцарта и Сальери" имеется помета: "С немецкого".<sup>4</sup> Интернациональный облик сюжета о Доне Жуане (Доне Гуане) вообще не требовал благодаря своей популярности никаких пояснений.

Кроме общего колорита, в цикле имеются и более глубокие художественные связи, придающие ему единство. Обратим внимание на развитие трагической темы, на различные ее фазы. Пушкин сам указал на жанровую динамику внутри цикла, назвав первую пьесу "трагикомедией", а последнюю - "трагедией". Тем самым он подчеркнул движение трагической темы, сделав это движение внутренним драматургическим законом, который следует учитывать при анализе цикла. Здесь уместно вспомнить известное положение, высказанное Пушкиным в письме к А. А. Бестужеву по поводу "Горя от ума" А. С. Грибоедова: "Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным" (10, 96). Как же проявляется этот закон в данном случае?

Обратим внимание на конфликты в пьесах, определяющие общую поэтическую организацию каждого произведения, входящего в цикл. В "Скупом рыцаре" это столкновение сына и отца, каждый из которых упорно утверждает свое собственное "я" в мире, подчиненном власти богатства. Жестокая схватка Альбера и барона Филиппа заканчивается смертью барона. Но оппозиция "сын-отец" не несет подлинного трагического заряда. Сын, занимающий в типологической структуре конфликта место трагического героя, таковым на самом деле не является, а нравственное наказание барона не доведено до логического конца.

Возникший в пьесе мотив совести, "когитостого зверя, скребущего сердце", не выступает как сила возмездия. Отмщение исходит от обиженного сына. При этом Альбер выступает против отца не от имени его жертв, не в защиту нравственного закона, а во имя собственного материального благополучия. Рассуждения и сентенции Альбера отличаются предельной практичностью и заземленностью. Ростовщику Соломону он бросает реплику:

..... да через тридцать лет  
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги  
На что мне пригодятся?

Все это выводит действие драмы за пределы трагедийного жанра.

Во второй пьесе, "Моцарт и Сальери", также возникает противопоставление двух героев. Но Моцарт, занимающий в композиционной схеме цикла место, аналогичное Альберу, уже подлинно трагическая личность, носитель трагической вины. Он гений, и этим многое сказано. В качестве гения он невольно вторгается в установившийся порядок вещей. Поэтому Сальери, для которого этот порядок - основа стабильности и благополучия, пытается избавиться от Моцарта. Впрочем, лично он не берет ответственности приговорить Моцарта к смерти. Он это делает от имени "других", перед которыми Моцарт "виновен" уже тем, что он гений. Сальери не просто губит гения, он якобы с п а с а е т своих соратников, выстраивая при этом целую философскую концепцию, по которой убить не только можно, но и нужно.

Для Сальери "нет правды на земле, но гравды нет и выше". Вместе с тем он понимает, что Моцарт - "бог" ("Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь..."). И он решает исправить "ошибку" появления "бога" на земле:

Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить - не то, мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я один с моей глухой славой...

В отличие от барона Филиппа, который не сомневается в своем единоличном праве пойти против сына и наказать его, Сальери апеллирует ко всем и тем самым как бы обретаем это право, законное право "оскорбленной" стороны.

Какими же бедами грозит присутствию "бога" Моцарта среди людей? У Сальери на этот счет есть свои соображения:

Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Людует ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследника нам не оставит он.  
Что пользы в нем? Как некий херувин,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!  
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Прагматические рассуждения Сальери имеют отношение не только к сфере искусства, но и к жизни общества вообще. Софизм его, "опровергающий" миссию гения, оправдывает и утверждает духовную серость, бескрылость, обывательский конформизм. Не случайно в романе Ф. Н. Достоевского "Братья Карамазовы" Великий инквизитор в эпизоде изгнания Христа пользуется аргументами, которые совпадают с доводами Сальери: "Зачем же ты пришел нам мешать? Ибо ты пришел нам мешать и сам это знаешь. Но знаешь ли, что будет завтра?...Завтра же я осужу и сожгу тебя на костре, как злейшего из еретиков..."

Опираясь на "мнение большинства", демагоги типа Сальери и Великого инквизитора способны создать себе авторитет и выгладеть правыми в своих утверждениях. Действительно, стоит ли ради призрачного идеала ломать устоявшиеся и принятые многими людьми традиции и основания жизни? В. Г. Белинский пронципально заметил: "У Сальери своя логика; на его стороне своего рода справедливость, парадоксальная в отношении к истине..."<sup>5</sup>

Обнажая истину, Пушкин опровергает позицию Сальери. Творения Моцарта уже вошли в духовный мир его современников, стали популярны. Его музыку исполняет слепой скрипач в трактире. Да и сам Сальери в профессиональном смысле не может и не хочет оставаться на том уровне, которого достиг раньше. Он увлекаем Моцартом в новые, еще неизведанные области музыкального искусства. Но Сальери, понимая, что он не гений, мучительно завидует Моцарту:

.....Я завиду: глубоко,  
Мучительно завидую. - О небо!

Таким образом, "теоретические" доводы Сальери против Моцарта

подкрепляются его внутренним смятенным состоянием. Наконец наступает акт "возмездия". Моцарт умирает, но и убийца сокрушен пронзающей его мыслью:

.....Но уэль он прав,  
И я не гений? Гений и злодейство  
Две вещи несовместные.

Итак, пьеса "Моцарт и Сальери" создана в жанре трагедии. При этом в зоне трагического находится не только Моцарт, но и Сальери, который наказан в чисто психологическом плане.

В третьей пьесе, "Каменный гость", главный герой Дон Гуан сопоставим с Моцартом, ибо он "гений любви", а Моцарт - "Гений искусства". Однако Дон Гуан с точки зрения художественного воплощения отличен от Моцарта. Моцарт - конкретное лицо, жизненно достоверный персонаж. Дон Гуан - поэтическая импровизация Пушкина на "вечную" тему. В. Г. Белинский писал, что героем "Каменного гостя" является лицо "мифическое, испанский фауст".

Это, разумеется, не значит, что герой трагедии предстает как схематическая абстракция. Наоборот, Пушкин облек образ жизненной плотью, одухотворил разумом и страстями. По словам В. Г. Белинского, это "красавец собою, стройный, ловкий, он весел и остер, искренен и лжив, страстен и холоден, умен и повеса, красноречив и дерзок, храбр, смел, отважен".<sup>6</sup> Но вместе с тем Дон Гуан лицо обобщенное, своеобразный "сверхтип", эстетическая функция которого в пьесе как бы предзадана теории трагического и состоит в том, чтобы вторгнуться в устоявшуюся систему жизни, дерзко нарушить традиционные порядки, правила, стереотипы.

В этой роли Дон Гуан - носитель трагической вины, которая, как заметил В. Г. Белинский, вытекает из оскорбления "не условной, но истинно нравственной идеи". "Дон Гуан, - пишет критик, - посвятил свою жизнь наслаждению любовью, не отдаваясь, однако ж, ни одной женщине исключительно ... Его одностороннее стремление не могло не обратиться в безнравственную крайность, потому что, для удовлетворения ее, он должен был губить женщин, по их положению в обществе, - и он сделал себе из этого ремесло".

Оскорбление "истинно нравственной идеи" проявляется и в дерзком непочтении к праху "усопших" Дона Карлоса и Командора, которых Дон Гуан отправил на тот свет. Командор, которому герой нанес позорящее его оскорбление, выступает в трагедии в роли мстителя за попрание нравственной идеи. Советский литературовед С. А. Фомичев отмечает: "В отличие от второго" драматического очерка" в "Каменном госте" вообще нет столкновения двух антагонистов: статуя командора, конечно же, не может быть оценена в качестве равноправного с Дон Гуаном сценического персонажа".<sup>8</sup> Разумеется, статуя командора не может быть сопоставлена как персонаж, как лицо ни с Дон Гуаном, ни с одним из персонажей предшествующих пьес, но по идейно-художественной функции и образ Командора сопоставим и с Сальери, и с бароном Филлипом, поскольку тот и другой тяготеют к полюсу "возмездия". В "Каменном госте" идея возмездия не воплощается в личности, в образе-характере. Есть только знак образа. В финальном эпизоде, носящем признаки "мистерии", поведение статуи моделирует логику поступков и действий живого человека, каким мог быть и Дон Альвар, останься он в живых.

Такая двойная сценическая транскрипция эпизода способствует связи живых персонажей, носителей идеи возмездия, с той абстрактной силой закономерности, которая неотразимо преследует носителя трагической вины.

В "Пире во время чумы" центральная роль трагического героя выпадает на долю Вальсингама, а "возмездие" возложено на человеческую судьбу вообще. Вель "чума" безлика и случайна. В данной ситуации человек виновен только тем, что родился. В письме к П. А. Вяземскому (вторая половина мая 1826 г.) Пушкин так характеризует жестокость судьбы: "Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведаешь то, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего" (10, 160). Аналогичный трагедийный оттенок жизни подчеркивал позже И. С. Тургенев. В одном из писем к Е. Е. Ламберт он говорит: "Мне недавно пришло в голову, что в судьбе почти каждого человека есть что-то трагическое, - только часто это трагическое закрыто от самого человека пошлой поверхностью жизни. Кто останавливается на поверхности... тот часто не подозревает, что он герой трагедии".

Пушкин в "Пире во время чумы" снял с событий пошлый налет обыденной жизни, он поставил всех персонажей, в том числе и Вальсингама, в экстремальные условия. Трагедия достигла в этой пьесе своего максимума. Вся жизнь людей оказалась сжатой до предела в том моменте, когда происходит борение жизни со смертью. И вот в это время радается песнь Вальсингама, гимн победы над чумой. М. Цветаев по этому поводу писала: "В чем коунство песни Вальсингама? Хулы на бога в ней нет, только хвала Чуме. А есть ли сильнее коунство, чем эта песня? Коунство не в том, что мы, со страха и отчаяния, во время Чумы - пируем..., а в том, что мы в песне - апогее Пира - уже утратили страх, что мы из кары делаем - пир, из кары делаем дар..."<sup>10</sup>

Гимн, противостоя чуме, наносит жесточайшее оскорбление смерти. В предшествующих "маленьких трагедиях" тема "оскорбления" жизнью всего неживого, обреченного на справедливую гибель, оскудевающего духовно проведена с неизменной последовательностью. От пьес к пьесе тема эта все более универсализируется и философски обобщается. Все более абстрагируется от конкретных, локальных обстоятельств и трагическая вина центрального героя. Меняется и жанровая окраска пьес. Трагикомедия "Скупого рыцаря" в художественной динамике цикла перерастает в трагедию "Пира во время чумы", обретающую вселенский характер. Идееносители трагического возмездия постепенно также универсализируются. Отдельные конкретные лица сменяются символическими ликами судьбы.

Вместе с тем, сгущение трагической атмосферы сопровождается активизацией героев в борьбе за свои принципы, за жизнь. Контрастная сила этого сопротивления, его заостренная трагедийность возрастают к финалу цикла. В последней пьесе герой воплощает идею смерти-победы. Таким образом, идейно-художественная целостность цикла выводит его на уровень нового жанрового образования.

Следует обратить внимание и на то, что параллельно с "маленькими трагедиями" автором создаются "Повести Белкина", представляющие также ансамблевое единство, в котором драматический мотив постепенно оттесняется и преодолевается оптимистическим контрмотивом. Этим обуславливается их типологическое

сходство с "маленькими трагедиями". То же можно сказать и в отношении жанровой специфики цикла "Повестей Белкина", которые являют оригинальную жанровую модификацию, стоящую у истоков нового русского романа.<sup>11</sup> Два указанных цикла можно рассматривать и как части своеобразной диалогии, органично вписанной в типологическую систему всего творческого наследия Пушкина.

#### Примечания

1. Анянгов, П. В.: Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 263.
2. Фомичев, С. А.: Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986, с. 219.
3. Анненков, П. В.: Материалы для биографии А. С. Пушкина, с. 267.
4. Пушкин, А. С.: Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 5. Л., 1978, с. 511. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию. В скобках указываются том и страница.
5. Белинский, В. Г.: Собр. соч. в 9-ти т. Т. 6. М., 1981. с. 473.
6. Там же, с. 484.
7. Там же, с. 488 - 489.
8. Фомичев, С. А.: Поэзия Пушкина, с. 226.
9. Тургенев, И. С.: Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма. Т. 4. М., 1987, с. 98.
10. Цветаева, М.: Мой Пушкин. М., 1981, с. 193.
11. Подробней об этом см.: Одинокое, В. Г.: "И даль свободного романа..." Новосибирск, Наука, 1983, с. 110-134.