

Рита Поддубная

"Пир во время чумы" А. С. Пушкина : опыт целостного анализа идейно-художественной структуры

Studia Rossica Posnaniensia 8, 19-43

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

РИТА ПОДДУБНАЯ

Харьков

ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ А. С. ПУШКИНА
ОПЫТ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
СТРУКТУРЫ

Памяти моего учителя
— профессора Макара Павловича Легавки

В большой исследовательской литературе о „маленьких трагедиях” Пушкина *Пир во время чумы* занимает поразительно скромное место. Достаточно сказать, что в обстоятельных монографиях Г. А. Гуковского *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Б. В. Томашевского *Пушкин* (книга вторая), С. Бонди *Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века* это произведение только упоминается в размышлениях об общих для всего цикла художественных закономерностях. Специальные работы о *Пире* носят зачастую сопоставительный характер и имеют целью выяснить проблемно-эстетический смысл отступлений Пушкина от поэмы Вильсона или степень вероятного воздействия *Драматических опытов* Барри Корнуола на жанр пушкинского создания¹. Такое сопоставление давно привело исследователей к выводу, что, кроме песен Мери и Вальсингама, *Пир* является „довольно точным переводом” Вильсоновой поэмы и потому песни выражают суть пушкинской трагедии, тогда как остальное — „фон, на котором выступают две важнейшие идеи”². К комментированию этих „двух идей”, т.е. песен Мери и Вальсингама, практически и сводится анализ *Пира во время чумы*³. Неудивительно, что изолированный от идейно-художественного контекста целого, комментарий песен приводит к весьма разноречивому, а иногда диаметрально-противо-

¹ См., напр.: Н. В. Яковлев, *Об источниках „Пира во время чумы”*, (Материалы и наблюдения). В кн.: *Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова*, Москва—Петроград 1923, стр. 93 - 170; Н. В. Фридман, *Песня Мери*, „Известия АН СССР”, ОЛЯ, 1974, т. 33, вып. 3, стр. 242 - 253.

² Д. Дарский, *Маленькие трагедии Пушкина*, Москва 1915, стр. 68.

³ Д. Мережковский, *Вечные спутники. Пушкин*, Санкт-Петербург 1906, стр. 61 - 62; Д. Дарский, указ. соч., стр. 65 - 72; Б. П. Городецкий, *Драматургия Пушкина*, Москва—Ленинград 1953, стр. 296 - 303; А. Г. Гукасова, *Болдинский период в творчестве Пушкина*, Москва 1973, стр. 118 - 134; Г. П. Макогененко, *Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы*, Ленинград 1974, стр. 235 - 240.

положному пониманию заключенных в них „идей”. Вот почему попытка проанализировать художественную проблематику *Пира* как эстетического единства, предпринятая Д. Д. Благой и С. Т. Овчинниковой, заставила по-новому взглянуть на содержание трагедии и ее место в цикле, хотя ученые сделали далеко не бесспорные и чрезвычайно отличные друг от друга выводы ⁴.

В итоге, по выражению И. Смоктуновского, *Пир* остается „по-прежнему в тени непознанного. Этот „пир драматургии” с упорным невниманием, порою, кажется, и страхом оставляют „неоткрытым ларчиком” ⁵. К числу спорных относятся не только вопросы о наличии в трагедии богоборческих мотивов, об идейно-художественном смысле поединка Председателя со Священником, о содержании финала, но и кардинальные — об этико-философской природе гимна Вальсингама, о содержании авторской тенденции, о драматургических законах произведения. Нетрудно заметить, что эти вопросы являются конкретными вариантами общих проблем, касающихся философско-этического содержания всего цикла болдинских „драматических изучений”. Поскольку исследование названных общих проблем признано одной из важнейших задач современного пушкиноведения, то опыт целостного анализа идейно-художественной структуры *Пира во время чумы* может быть рассмотрен как подготовительный этап к ее решению.

1

В структуре *Пира* отчетливо выделяются две части, разграниченные появлением на сцене Священника. Все исследователи, за исключением С. Т. Овчинниковой, считают центральной первую часть трагедии с двумя кульминационными и внутренне соотнесенными точками — песнями Мери и Вальсингама. Однако структура *Пира* убеждает в том, что главный философско-этический конфликт трагедии приходится на диалог-бой Председателя и Священника, а предшествующая ему сцена играет роль „введения в действие”. Такое толкование структуры единственно позволяет свести воедино те разноречивые характеристики, которые предлагают ученые содержанию всего *Пира* и его первой части.

Выполняя традиционные для введения в действие функции, первая часть трагедии знакомит с действующими лицами, проявляет их нравственные кредо и расстановку сил в конфликте. В отличие от традиционной формулы введения, пушкинское — чрезвычайно динамично, характерно не только напряженностью этической ситуации, но и внутренним движением стреми-

⁴ Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина. 1826 - 1830*, Москва 1967, стр. 659 - 672; Д. Д. Благой, *Пушкин — зодчий*. В кн.: Д. Д. Благой, *От Кантемира до наших дней*, т. 2, Москва 1972, стр. 145 - 155; С. Т. Овчинникова, *Проблематика „Пира во время чумы”*, „Ученые записки Горьковского педагогического института” 1971, вып. 115, стр. 41 - 53.

⁵ „Вопросы литературы” 1974, № 6, стр. 25.

тельно нарастающей философско-этической коллизии. Динамичность создается тем, что у каждого из четырех героев своя нравственная позиция внутри той, казалось бы, единой, которую предопределяет ситуация пира во время чумы, в результате чего каждый герой противопоставлен и сопоставлен с остальными, находится с ними в отношениях оппозиции.

Для Молодого человека веселье само по себе является символом жизни, а печаль — спутница смерти — синонимом последней. Отсюда вытекает его девиз: весельем изгнать мысль о неотвратимой смерти и предельным уровнем веселья — буйным, вакхическим — утвердить себя живыми. Предлагая выпить в память Джаксона „с веселым звоном рюмок, с восклицаньем, //Как будто б был он жив”, Молодой человек делает и более общий вывод:

Но много нас еще живых, и нам
Причины нет печалиться.

Значит самой существенной для этической позиции героя является мысль о том, что обязательным условием сохранения устойчивости и целостности личности в сложившейся ситуации становится сознательное создание ею для себя иллюзии жизни. Пиром как эквивалентом „живой жизни” человек, по мысли героя, может и должен сознательно подменить в своем мироощущении грозящую гибелью реальность. Отсюда его призыв к Луизе „развеселиться” и к Председателю „спеть буйную, вакхическую песнь, //Рожденную за чашею кипящей”.

Вальсингам на обращенные к нему предложения отвечает отказом, каждый раз противопоставляя призыву и, следовательно, нравственной позиции Молодого человека качественно иные аспекты этического мышления и вытекающие из них нормы поведения. На предложение выпить в память Джаксона, „как будто б был он жив”, Вальсингам отвечает:

Он выбыл первый
Из круга нашего. Пускай в молчаньи
Мы выпьем в честь его.

Просьба спеть „вакхическую песнь” встречает уже подчеркнуто отрицательное отношение Председателя:

Такой не знаю — но спою вам гимн
Я в честь чумы [...]

Нетрудно заметить, что Председатель прежде всего отвергает иллюзию как принцип самосохранения личности в роковой ситуации. Иллюзия — „нас утешающий обман” — свидетельство слабости человека, его стремления спрятаться от самой мысли о смерти. Так уже первый нравственный микроконфликт выявил трезвость мысли и силу в качестве одного из ведущих компонентов личности и позиции Председателя.

В этой связи чрезвычайную выразительность приобретает его первая

в трагедии реплика. Молчаньем чтут память. Поэтому призыв Председателя в молчаньи выпить не в память, а в честь Джексона этически двусмыслен. Он может обозначать чествование первого („он выбыл первый//Из круга нашего”), а может обозначать и минутное суровое раздумье о следующем, кого заберет чума. Во всяком случае торжественная сдержанность слов Председателя подразумевает нравственную неприемлемость откровенного эпикуреизма „веселого звона рюмок”. Неоднозначность вероятных истолкований требует проявления позиции Председателя в разнонаправленном действии, а нерасчлененность мотивов, их одномоментное существование с самого начала говорят о глубине и этической многомерности фигуры героя.

С другой стороны, именно многомерность и неоднозначность не позволяют этической контрастивности позиций Председателя и Молодого человека перерасти в открытое столкновение, которое было бы только столкновением сильного и слабого характеров. Такого качества конфликт происходит между героинями — Мери и Луизой, притом поводом к нему стала психическая индивидуальность Луизы, а причиной — этические нормативы, не связанные с заглавной ситуацией трагедии.

Исследователи считают, что Мери и Луиза противопоставлены как нежный и жестокий характеры⁶. Кроме того, исходные психологические и эмоциональные состояния героинь можно определить как печаль и страх. Внутри общего конфликта героини противопоставлены остальным действующим лицам и объединены между собою сходством этической ситуации: обе они — „погибшие созданья”. Однако их нравственные реакции на свое положение совершенно различны. Для Мери ее падение — источник постоянного ощущения „печали и позора” настолько сильных, что перед ними бледнеет, теряет остроту и значимость мысль о смерти. Недаром же тема смерти в ее песне трансформировалась в гимн чистоте, святости и силе самоотверженной женской любви. Сама эта песня, которую Д. Д. Благой с полным правом назвал „чистой эманацией безгранично преданной женской души”, могла бы показаться в устах проститутки парадоксом⁷ или произвести комический эффект, если бы не конкретное поведение героини. Приводя в чувство Луизу, только что жестоко и ненавистно оскорбившую ее, Мери говорит:

Сестра моей печали и позора,
Приляг на грудь мою.

Столкновение героинь демонстрирует не только „истинно женское” (Мери) и „бабье” (Луиза) начала, но открывает двойственность Мери, удивительное

⁶ Более подробно об образе Мери и ее песне см.: Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина*, указ. соч., стр. 661 - 663; А. Г. Гукасова, указ. соч., стр. 121 - 123; Н. В. Фридман, указ. соч., стр. 242 - 250.

⁷ Кстати, по этой причине Н. В. Фридман усматривает в образе Мери „романтику: она выражается в исключительной силе чувства и в исключительности сюжетной ситуации” (стр. 251).

сочетание в ее сознании и натуре идеала чистоты со знанием своего неискупимого падения, нравственной преступности и самоотверженной отданности другим. Такое сочетание невероятно полно предвосхищает нравственный комплекс и этическую доминанту характера и поведения Сони Мармеладовой. Возникает соблазн прокомментировать образ Мери, соотнося ее с героиней Достоевского. У Мери, как и у Сони, нет страха смерти потому, что для обеих она обозначает избавление от позора, т.е. дает внешнее, внеличностное и кардинальное разрешение мучительного нравственного конфликта, который сами героини — натуры слабые, робкие, нежные — разрешить не в состоянии.

Заполоненному страхом смерти мироощущению Луизы недоступны, враждебны и чужды этические критерии оценок „сестры ее печали и позора”. Она оценивает песню Мери и ее слезы с точки зрения, так сказать, профессиональной этики. Под таким углом зрения, поведение Мери выглядит приемом, подсказанным самим Вальсингамом: он „хвалил//Крикливых северных красавиц: вот//Она и расстоналась”. Иными словами, и слезы, и песня, и поведение Мери для Луизы от начала и до конца лживы и расчетливо-лицемерны. Для нее столь изощренный профессионализм становится крайне безнравственным перед лицом смерти, которая сметает все условности и обнажает истинную суть людей и их отношений. Такова этическая подоплека взрыва ненависти Луизы. Появление в этот момент телеги с мертвыми телами обнаруживает терзающий ее страх смерти, под воздействием которого вырастает отчуждение жестокой натуры. Ведь падает в обморок она одна. Отчаянный страх небытия как бы отделяет ее от остальных героев, заставляет воспринимать события только по отношению к своему „я”: ей показалось, что „ужасный демон звал в свою тележку” ее, а не всех пирующих. Столкновение героинь убедительно продемонстрировало, что трезвое сознание не избавляет от отчаянного страха перед гибелью, часто порождая жестокость сильной и страстной натуры.

Последний момент значителен, так как сила включена в качестве обязательного компонента в позицию Председателя. Поэтому столкновение героинь, проявляя их характеры и положение в конфликте, выполняет еще одну функцию — уточняет содержание системы Вальсингама. Его поведение в данной сцене вновь многосоставно и сложно, но позволяет сделать один бесспорный вывод: жестокость, эгоизм, равнодушие неприемлемы для героя и в его понятие силы, „сильной личности” не входят.

Казалось бы, сочувствие Председателя Мери в этой сцене сомнений не вызывает, и, выражая мнение большинства исследователей, Д. Д. Благой пишет, что четверо героев „образуют две симметричные пары, как бы контрастно подчеркивающие друг друга”⁸. Однако рисунок этических связей между Вальсингамом и Мери сложнее. Благодарность „задумчивой Мери”

* Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина*, указ. соч., стр. 661.

показывает, что ее „жалобная песня” тронула не сердце Председателя в качестве гимна самоотверженной любви, а его разум в качестве единственного следа, оставленного в людской памяти чумой и ее жертвами. Проследим внутреннюю логику его слов. Председатель прежде всего фиксирует трагический и безжалостный временной контраст:

[...] И раздавались жалкие стенанья
По берегам потоков и ручьев,
Бегущих ныне весело и мирно [...]

Иными словами, песня показала, что тоска, боль, страх и страдания умирающих и скорбящих о них недолго живут в людской памяти и не накладывают отпечатка ни на природу, ни на последующие поколения. А значимо ли для последующих поколений уже не количество, а, так сказать, „качество” жертв? Значимо ли нравственное достоинство ушедших из бытия людей?

И мрачный год, в который столько пало
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Унылой и приятной [...]

Логика слов Председателя свидетельствует о том, что он воспринял песню Мери как доказательство несостоятельности традиционных, общепринятых этических императивов перед лицом смерти (чумы) и перед безразличием людской памяти, а также как свидетельство их бесполезности и безрезультатности и для человека, оказавшегося в роковой ситуации, и для последующего бытия природы и людей. С этим отчетливым, хотя и несформулированным убеждением Вальсингама непосредственно связано его поведение в первой сцене: он не реагирует ни на гуманистическое содержание песни Мери, ни на ее нравственные терзания, ни на контроверзу Луизы, равным образом не откликаясь на целевую установку предложения Молодого человека — спеть „для пресечения споров //И следствий женских обмороков”. Значит привычные отношения перестают быть для Председателя значимыми и теоретически (принципиально) и практически (в собственном поведении). Такого рода императивы и основанные на них отношения теряют смысл и значение для личности в роковой ситуации и требуют замены их иными, дающими человеку прочную философско-этическую почву.

Еще одна особенность отличает поведение и мышление Председателя от остальных. Все герои, кроме него, говорят о прошлом или, по крайней мере, упоминают о предшествующих событиях: Мери — о своей невинной юности; Луиза — о прежних встречах и разговорах, когда Вальсингам „хвалил крикливых северных красавиц”; Молодой человек — о пире под председательством Джаксона; потом Священник — о горе, пережитом Председателем. Создавая представление о протяженности действия за пределами эстетической реаль-

ности, эти детали вместе с тем образуют прочные временные связи, в которых ощущают себя и мыслят герои. Лишь Вальсингам выпадает из таких связей, сознательно ограничивая себя только текущим моментом, тем ненормативным состоянием, которое требует новой, качественно иной и ненормативной системы мышления и поведения.

Таким образом, завершение первой части трагедии гимном Вальсингама глубоко закономерно и знаменательно. Гимн подводит итог напряженности и динамичности введения в действие. Одновременно он составляет философско-этическую кульминацию этой части, поскольку во всей полноте проявляет кредо Председателя, уточняя его относительно трех остальных позиций, возможных для заглавной ситуации произведения. Наконец, гимн являет собою целостную философско-этическую систему, четко формулирующую те новые принципы мышления и поведения, содержание которых постепенно выяснилось на протяжении первой части трагедии. Тот факт, что Председатель назвал свою песню гимном, чрезвычайно выразителен. Для героя, никогда ранее не писавшего стихов („мне странная нашла охота к рифмам //Впервые в жизни”), форма гимна единственно соответствует величию и торжественной мощи истины, открывшейся ему в ночных раздумьях („я написал его //Прошедшей ночью”).

Кредо Председателя качественно отличается от трех остальных этических позиций трезвостью и масштабом мышления. Оно могло быть создано человеком незаурядной природы и интеллекта и славит могучую личность, вставшую один на один с неподвластными ей законами мироздания, не пожелавшую быть игрушкой, безвольным объектом в руках слепой судьбы. Гимн пронизан острым ощущением предела человеческих возможностей, гордым и бунтарским сознанием того, что за этим пределом — что-то уже сверхчеловеческое и, следовательно, личность, стремящаяся перешагнуть его, посягает на прерогативы бога, рока или судьбы (название здесь безразлично) и претендует на их свойства, на бессмертие прежде всего⁹. Одновременно гимн Председателя переполнен надеждой задержаться на этом пределе, ибо страстно желанное, но гипотетичное бессмертие все-таки не исключает вполне реального конца. Следует подчеркнуть, что названные мотивы содержатся в гимне на равных правах, без преимущества какого-либо одного из них. Более того, они слиты воедино, придают своеобразный оттенок один другому. Самая их слитность, органическая нерасчленимость вытекает из философско-этической природы задачи, разрешить которую взялся Вальсингам, и является прямым

⁹ Предвосхищение идей Кириллова данным мотивом гимна настолько разительно, что некоторые критики пытались раскрыть его этическое содержание, опираясь на героя Достоевского (см., напр.: Д. Мережковский, указ. соч., стр. 64; Н. В. Яковлев, указ. соч., стр. 117 - 119). Д. Благой говорит о „вальсингамовских” мотивах и ощущениях у героев Достоевского, не расшифровывая замечания (см.; Д. Благой, *Достоевский и Пушкин*. В кн.: Д. Благой, *От Каптемира до наших дней*, т. 1, Москва 1972, стр. 458).

следствием величия и силы героя. Ведь Председатель не только „залогом величия” человека, но и громадным счастьем для него („неизъяснимым наслаждением”) считает освобождение от страха смерти и ощущение пронизывающего сердце холодка от почти космической беспредельности во времени и пространстве, даруемое (ощущение) мыслью о бессмертии.

Однако, величие и счастье — вероятны, но гипотетичны. Дважды повторенное в гимне „может быть” придает ему оттенок скольжения по острию бритвы, сочетающего в себе одновременно и мощь дерзкого бунта личности, т.е. качество этически безусловно положительное, и экстатический взрыв инстинктивного риска, „наслаждение от жуткой возможности перейти черту” между жизнью и смертью¹⁰, т.е. качество не менее сильное, но этически сомнительное или, по крайней мере, неоднозначное.

Названные особенности гимна Вальсингама показывают, что выпадение героя из временных связей не было случайным. Состояние балансирования на краю бездны, „на черте”, во-первых, принципиально непротяженно, так как движение вперед грозит гибелью. Во-вторых, оно признает временем только мгновения этого балансирования, так как прошедшее обесценилось и потеряло смысл перед развернувшейся бездной, а каждое следующее мгновение чревато концом (смертью). В-третьих, изменяется чувство времени: каждый переживаемый миг настолько перенасыщен напряжением всех сил и эмоций, что беспредельно расширяется, практически уничтожая само представление о времени. Этот своеобразный пространственно-временной вакуум становится почти абсолютным из-за распада причинно-следственных связей и детерминант в результате их обесценивания и обесмысливания.

Предлагая новую систему этико-философских измерений, гимн по-новому оценивает ранее однозначные ситуации и поведение человека в них, в том числе — сюжетную ситуацию трагедии. Уточнение „в том числе” имеет прямой смысл, потому что чума в песне Председателя названа как один из возможных роковых моментов, грозящих гибелью человеку:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане —
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Но все перечисленные до чумы, как сказал бы Родион Раскольников, „монументальные и красивые вещи” специально не враждебны человечеству и отдельному человеку. (Бой не составляет исключения в том смысле, что в расчет идут армии и государства, а не каждый солдат и офицер как таковые). Кроме того, все они оставляют для личности реальный шанс выйти победительницей из единоборства.

¹⁰ С. Т. Овчинникова, указ. соч., стр. 45.

Как и все грозящие гибелью ситуации, чума позволяет человеку познать весь комплекс ощущений, связанных с хождением по „черте” между жизнью и смертью и, следовательно, ощутить себя титаном. В этом смысле чума из проклятья для человека оборачивается возможностью для него обрести в себе неизмеримо более сильное и высшее существо. За эту функцию и воздаст ей хвалу Вальсингам:

Итак, — хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!

Но в гимне явственно звучит еще один мотив: далеко не каждая личность способна освободиться от страха смерти и изведать ощущения, обещающие быть залогом бессмертия.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Получается, что чума, как и все роковые ситуации, предоставляет человеку возможность проверить себя на тип личности, ответить на вопрос: принадлежу ли я к „обретающим и ведающим” и, следовательно, может ли для меня забрезжить надежда на бессмертие? Осмысленная в таком философско-этическом контексте, чума оказывается своего рода экспериментальной ситуацией, опасной, но не страшной. А новая этика Вальсингама предлагает личности прочную опору в прежде безысходном положении и наполняет ее (личность) горделивым сознанием собственного превосходства и над грозной стихией, и над теми из людей, которые не ведают ничего, кроме страха, и не способны ни к чему, кроме отчаянного и бессильного ожидания смерти.

Но в отличие от всех названных Вальсингамом роковых моментов, чума лишена „монументальности”, изначально и абсолютно враждебна человеку, а главное — делает бессмысленным для любой личности не-врача единоборство с нею, т.е. исключает элемент активной борьбы, позволяющей „сердцу смертного” продемонстрировать и ощутить свою мощь. В таком случае равновесие этических мотивов гимна Председателя для конкретной ситуации — чумы — грозит смещением в сторону философски и этически сомнительного. Такую угрозу усиливает еще одно обстоятельство.

В качестве дифференциала типов личности в этике Вальсингама предложена новая категория — „наслажденья”: надежда на бессмертие и необъятная свобода открывается только тем из людей, которые способны в моменты, грозящие гибелью, „обретать и ведать” „неизъяснимы наслажденья”. С одной стороны, роль этой категории раскрывает качественную разницу между тем, чем пир во время чумы является для Молодого человека и чем для Председа-

теля. Если для первого, как уже было замечено, веселье пира было эквивалентом жизни и позволяло создать иллюзию безопасности, единственно сохраняющую человека от разрушительного страха смерти, то для Вальсингама пир оказывается одним из вариантов „неизъяснимых наслаждений”, а участие в нем — экспериментом относительно своей личностной природы и залогом обретения новых и высших этических ценностей. Вот почему в гимне пир выдвигнут в качестве первого ответа на вопрос „Что делать нам ? и чем помочь ?”:

Как от проказницы зимы,
Запремся также от чумы!
Зажжем огни, нальем бокалы;
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

С другой стороны, полная неопределенность содержания категории („неизъяснимы наслажденья”) открывает возможности для самых разнообразных истолкований (что, кстати, выразилось в диаметрально противоположном понимании гимна). Однако, сочетание с пассивностью человека, обусловленной конкретной ситуацией (чумой), ведет к ограничению диапазона вероятных толкований „неизъяснимых наслаждений” довольно однозначными этическими пределами.

Таким образом, будучи кульминацией введения в действие и его блестящим итогом, гимн вместе с тем поставил ряд вопросов, разрешение которых необходимо для понимания проблемной ситуации всей трагедии и его собственного философско-этического содержания, но возможно только в остром трагическом действии, имеющем смысл и исполняющем функции этической практики. Таковым и является вторая часть трагедии — поединок Вальсингама со Священником, составляющий генеральный конфликт всего произведения, высшую точку философского и драматического напряжения действия.

2

Что дает основания для такого утверждения? Во-первых, в столкновении Вальсингама со Священником вылилось на поверхность то нараставшее напряжение действия, которое сообщало динамику первой части трагедии. В этом смысле конфликт героев подготовлен подводным течением предшествующей сцены и только обнажает структурную доминанту *Пира*. Во-вторых, этот поединок, выявляя субъективные причины и основания, рождающие новую этику Вальсингама, становится испытанием ее и ее носителя. Именно испытанием, а не демонстрацией победной мощи Председателя, как утверждает большинство исследователей. Если среди участников пира Вальсингаму не было ни достойных соперников, ни попросту оппонентов, то в лице Священника он сталкивается с этической системой столь же мощной и це-

лостной, как его собственная, но построенной на качественно иных императивах. Следует подчеркнуть, что диалог-бой Священника и Вальсингама — это не просто столкновение людей или нравственных позиций, но поединок этических систем, когда каждый из героев — принципиальный носитель своего выстраданного убеждения. Ведь вначале тирады Священника не имеют конкретного адресата, и Вальсингам сам вызывается представлять участников пира как его председатель. В этом смысле, оставаясь личным, индивидуальным и очень конкретным, конфликт героев приобретает и широкое внеличностное значение. Внеличностное еще и потому, что Священник выступает в нем не от своего имени и не от имени бога, но „от имени страдающих людей”¹¹. Он обвиняет пирующих не в том, что они нарушили моральные догматы религии, а в том, что их веселье кощунственно и оскорбительно для памяти умерших и для страданий живых :

Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертью распространенной!
[...]
А ваши ненавистные восторги
Смущают тишину гробов — и землю
Над мертвыми телами потрясают!

Инвективы Священника имеют еще один побудительный мотив: пир „чудовищен” потому, что разрушителен для его участников, грозит гибелью в каждом из них гуманистического начала :

Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленные души!

В споре с Вальсингамом Священник выдвигает только этические аргументы, говорит от имени „чистого духа” матери и жены героя. Иными словами, он выступает не как идеолог религии, а как защитник гуманизма или того общегуманистического в религиозной этике, что часто делало имя и образ бога воплощением и символом истинной человечности.

Относительно этого критерия — истинной (абсолютной) человечности — и происходит испытание систем обоих противников. Попытаемся проследить их соотношение в поединке.

Обращает на себя внимание прежде всего количественная сторона этого соотношения. Вначале гневные, тирады Священника становятся все сдержаннее и короче, сводясь во второй половине сцены к трем репликам, тогда как речи Вальсингама вырастают в объеме и набирают трагической силы. Но главное — слова Председателя открывают смятение, боль, глубину противоречий, которые раздирают его душу и сознание.

¹¹ Там же, стр. 42.

Казалось бы, мы сталкиваемся с явным несоответствием двух ипостасей и обликов героя, с откровенным диссонансом, который вносит страдающий Вальсингам в целостную, мощную и гордую фигуру Председателя чумного пира. Причем, обаяние образа, сложившегося в первой сцене, настолько велико, что большинство исследователей просто не замечает этого несоответствия, отбрасывая сцену со Священником¹² или допуская откровенные натяжки в ее истолковании¹³. Не объясняя причин противоречия между гимном Председателя и его поведением в сцене со Священником, Н. В. Яковлев в свое время назвал речи Вальсингама „покаянными”¹⁴, а автор новейшей работы, Н. В. Фридман, усмотрел в нем (противоречии) „пробел” „во внутренней жизни героя”, отсутствие „психологического перехода” между сценами¹⁵. Д. Дарский, а в другом аспекте И. Д. Ермаков объяснили указанный диссонанс тем, что гимн Вальсингама теоретичен и представляет собою этико-философскую мечту, которой хотел бы, но не может или не способен следовать герой из-за слабости бездеятельного, рефлектирующего характера, склонного к компромиссам (И. Д. Ермаков)¹⁶; из-за того, что он — „самозванец”, претендующий быть избранным, высшим существом, но не являющийся им по природе (Д. Дарский)¹⁷. Концептуальная и методологическая несостоятельность двух последних из названных работ не отменяет поставленных в них вопросов и не снимает необходимости их решения. В современном пушкиноведении только Д. Д. Благой и С. Т. Овчинникова говорят о принципиальном значении последней сцены для понимания трагедии в целом и ее главного героя. Д. Д. Благой усматривает в финале глубочайший душевный кризис Вальсингама, исход из которого не может быть однозначно истолкован и оценен¹⁸. С точки зрения С. Т. Овчинниковой, духовный поединок со Священником показал, что Вальсингам — человек „надломленный, утративший свой идеал, свою «мадонну», свою путеводную звезду”; что нравственное опустошение, пережитое с потерей жены, привело ко взрыву в душе героя мощных, но разрушительных инстинктов — жажды рискованной игры со смертью, наслаждения опасностью и т.д. Поэтому поведение Председателя во второй сцене и финал исследователь-

¹² См., напр.: Б. П. Городецкий, указ. соч., стр. 296 - 303.

¹³ Поразительный пример тому содержит новейшая монография Г. П. Макогоненко. Исследователь называет „решительной” интонацию последних реплик Вальсингама, обращенных к Священнику, а сам их рассматривает как полную победу Председателя, что не соответствует ни тексту, ни контексту пушкинского произведения. См.: Г. П. Макогоненко, указ. соч., стр. 240.

¹⁴ Н. В. Яковлев, указ. соч., стр. 105, 106.

¹⁵ Н. В. Фридман, указ. соч., стр. 252 - 253.

¹⁶ И. Д. Ермаков, *Этюды по психологии творчества Пушкина*, Москва — Петроград 1923, стр. 142 - 151.

¹⁷ Д. Дарский, указ. соч., стр. 70.

¹⁸ Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина*, указ. соч., стр. 666 - 670.

ница воспринимает как гуманистическое поражение героя¹⁹. Но в обоих случаях ученые связывают изменения в поведении героя не с его индивидуальным характером, а с содержанием предложенной им этической системы.

Необходимо прежде всего уточнить утверждение о противоречивости образа, о несоответствии облика и поведения Председателя во второй сцене представлению о нем, сложившемуся ранее. Это — кажущееся противоречие. Анализ введения в действие уже показал неоднозначность и многомерность многих реакций и поведения героя, а гимн наметил те объективные тенденции прокламированной в нем этической системы, которые требуют проверки гуманистической практикой для окончательной оценки и системы, и ее создателя. Поэтому нет оснований говорить о „пробеле” во „внутренней жизни” Вальсингама. То, что на первый взгляд, воспринимается как несоответствие, разорванность, дисгармоничность образа, на самом деле является закономерным, объективным и непосредственным результатом, с одной стороны, сути этической системы героя, а с другой — принципиального соотношения теоретической системы и эмпирического опыта отдельного человека.

Интересную точку зрения на исследуемый момент *Пира* высказал Е. Г. Рабинович. „Незавершенность и противоречивость” „маленькой трагедии”, „полностью проецируемые на Вальсингама и его поведение”, характеризуют ее как „произведение ироническое”, которое и было „задумано как такое, ибо ирония в нем — не случайный элемент, но заключена в самой его композиционной структуре”. Речь идет в данном случае о сократической иронии как философии поведения, а „врастание” ее в композиционную структуру пушкинского *Пира* позволило исследователю говорить не только о типологическом, но и „генетическом родстве” последнего с жанром сократических симпосиев (пиров), в частности, с *Пиром* Платона²⁰.

Можно ли говорить о сократической иронии как философии поведения Вальсингама? Утвердительно ответить на этот вопрос не позволяет тот факт, что вторая часть трагедии являет собою двустороннюю проверку философской состоятельности этических систем противников, но одновременно — испытание Председателя на человечность. Инвективы Священника не только открыли этическую предысторию Вальсингама, но заставили его дать новую оценку и своей идее, и тем изменениям в собственной личности, к которым она привела.

Не могу, не должен
Я за тобой идти: я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего [...]

¹⁹ С. Т. Овчинникова, указ. соч., стр. 49 - 51.

²⁰ Е. Г. Рабинович, „Пир” Платона и „Пир во время чумы” Пушкина. В кн.: *Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского*, Москва 1972, стр. 457 - 470.

Заглавная позиция произведения теперь определена как „беззаконье”, т.е. как нарушение непреложного нравственного закона, что бросает этически негативную тень на все компоненты наслаждений, рассмотренных ранее как гордый вызов мироздания и свидетельство неограниченных и высших признаков свободы, счастья и чистоты человека. Вне широких философских связей гимна, в эмпирическом опыте отдельной личности „неизъяснимы наслажденья” становятся вполне конкретными („новость сих бешеных веселий”, „благодатный яд чаши”, „ласки погибшего, но милого созданья”), а главное — грозят превратиться из залога каких-то иных и высших нравственных обретений в самостоятельную ценность и, следовательно, оказаться единственным содержанием поведения человека в роковой ситуации. Тем более, что чума делает бессмысленной любую силу и активность, кроме нравственных. Ведь надо же признать, что не слабость характера, а трагедия Председателя, обреченного бездействию, выражена в его сценическом положении²¹.

Вальсингам осознает равное право на обе квалификации своих нравственных ощущений и в двуединости такого рода, чрезвычайно опасной в перспективе, усматривает свое духовное падение. Подтверждением тому самооценка, данная после напоминания Священником о Матильде:

О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище! Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным —
И знала рай в объятиях моих ...
Где я! Святое чадю света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже [...]

Нынешнее состояние герой, не колеблясь, определяет как духовное падение, а логика слов показывает, что именно эмпирические наслаждения заставляют его предъявить себе столь суровое обвинение. Матильда считала мужа „чистым, гордым, вольным”. Гордым и вольным, даже в большей степени, чем прежде, Вальсингам остался и теперь. Исчез первый компонент — „чистота”, чему причиной и чего выражением как раз и оказываются „новость бешеных веселий”, „яд чаши”, „ласки погибшего, но милого созданья”.

Слова Председателя проявляют еще одну симптоматическую черту его этики — ее откровенно эгоцентрические тенденции. Если раньше критерием самооценки было состояние других (Матильды), то теперь — лишь собственное ощущение. Не случайно сохраняется двойное определение Мери,

²¹ Глубокий психологический смысл в сценическом положении героя точно отметил, но произвольно прокомментировал И. Д. Ермаков: „Уйти («из заколдованного круга мыслей». — Р. П.) можно было бы, обратившись не к рассуждениям, а к действиям, но Председатель, сидящий все время и встающий под влиянием слов Священника, снова садится и погружается в глубокую задумчивость, из которой ему не выйти” (И. Д. Ермаков, указ. соч., стр. 149).

которую Вальсингам называет созданием „погибшим” (такова нормативная оценка), но „милым” (субъективная). Не случайно у героя не возникает вопрос о том, что он сему „созданию” приносит, как не случайно и отмеченное ранее его полное безразличие к нравственным терзаниям Мери. Более того, будучи одним из характернейших следствий нового взгляда на смысл человеческой жизни, эгоцентризм объективно оказывается одной из необходимых предпосылок его возникновения. Ведь „неизъяснимы наслажденья”, играющие столь существенную роль в этической системе Председателя, как и всякие наслаждения, несовместимы с самозабвенным состраданием другим. Следовательно, страдания и скорбь, потеря даже самых близких и любимых должны остаться за порогом сознания и переживаний, дабы личность могла столь победно возвыситься над смертью, как это было в гимне Председателя. Вот почему идейную предысторию Вальсингама мы узнаем после прокламирования им своего кредо, узнаем из уст постороннего пиру человека (Священника), узнаем как грозное напоминание Председателю о смерти любимых им людей и как обвинение в кощунстве над их памятью и страданиями.

Сюжетно-сценическая инверсия в данном случае значительна и выразительна. Она обозначает, что Вальсингам должен был изгнать из своего ума и сердца недавнее горе, чтобы мог прозвучать гимн в честь чумы, чтобы мог так мощно и величественно прозреть человек относительно своих возможностей. С точки зрения нового этического кредо, страдания, жалость к другим и скорбь о них — непростительная слабость или признак „низшей” категории личности. Но оттесненные из сознания, запрещенные могучим интеллектом во имя возвышающей идеи, эти гуманистические „слабости” остались в эмоциональном подсознании Председателя, сообщая суровую мрачность его поведению, объясняя его внутренне неприязненное отношение к эпикуреизму Молодого человека и к жестокости Луизы. Гуманистическое подсознание Вальсингама проявляется в дополнительных оттенках его реплик, особенно обращенных к Мери. Например:

Спой, Мери, нам уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучен каким-нибудь виденьем.

В приведенном Председателем сравнении возникает любопытная семантическая оппозиция: „веселье” становится эквивалентом „земли”, т.е. прочной реальности, а „уныние” „протяжной” (скорбной) песни — аналогом „видения”, т.е. чего-то нереального, тревожного и опасного для человека, который не должен „отлучаться” от „земли”. Связует семантические ряды весьма многозначительное определение „безумнее”. Оно может обозначать, кроме прочего, что „видения” мучают, тревожат Председателя, а веселье призвано заглушить вызванные ими эмоции. Ведь тирада Вальсингама слишком ощутимо напоминает суровый аргумент разума, обращенный к самому себе;

слишком отчетливо в ней стремление заглушить тщательно скрываемое страдание. В свое время Д. Дарский тонко заметил по поводу данной реплики: „Мимолетно нам внушается догадка, что мука Вальсингама не в страхе смерти, но в загробных призраках, но в терзаниях жгучей памяти”²². Действительно, строки об „отлученном от земли каким-нибудь виденьем” перекликаются со словами героя о Матильде:

[...] Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже [...]

Последнее „видение” и стало своего рода реализацией постоянно присутствовавшего, но оттесненного ранее в подсознание гуманистического начала личности Председателя. Но это начало могло высвободиться только в результате конкретной этической практики (в столкновении с конкретными этическими фактами), потому что в горделивой высоте, на которую вознесен человек гимном Председателя, личность и ее новая мораль стоят вне эгоизма или альтруизма и к ним неприменимы сами данные категории.

Горделивая и высокая как идея, система Председателя неизбежно мельчает в приложении к опыту единственного, а возведение воли и наслаждения единственного в степень нравственного императива чревато в теории и практике тем, что спустя полвека назвали нищезанством.

Проблемно связанный со стихотворением *Герой*²³, *Пир во время чумы* отличается от него характером, экспериментальным отношением природы человека и его перспективных гуманистических возможностей. Ведь поединок со Священником поставил Вальсингама перед выбором „героя” или „человека” в себе. Если критерием первой оценки и самооценки (в гимне) была титаническая мощь человека („герой”), то критерием второй — его самоотверженно любящее „сердце” (гуманистическая природа личности, ее „натура”). Этот последний критерий распространяется и на оценку идеи, т.е. оказывается универсальным. Нельзя не заметить в данном случае поразительного сходства с одним из ведущих философско-этических принципов Достоевского, ярким примером чему может служить трагичный диалог студента и офицера в *Преступлении и наказании*:

— Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты сам старуху или нет?

— Разумеется, нет! Я для справедливости ... Не во мне тут дело ...

— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет никакой и справедливости! [...]

Вместе с тем поединок не является ни поражением Вальсингама, ни отступлением его от гордых взлетов гимна. Ведь новая оценка и самооценка не от-

²² Д. Дарский, указ. соч., стр. 70.

²³ Н. В. Яковлев, указ. соч., стр. 128 - 130.

менили первой, и идеи гимна по-прежнему составляют единственную основу „самостоянья человека” в роковых ситуациях, единственный залог его величия. Никаких иных основ не знают ни Вальсингам, ни Священник. Этическая основа гимна мощна, красива и справедлива. Но одновременно она в высшей степени неистинна, ибо нарушает непреложность гуманистических императивов („сердце” в „герое”). Отсюда одномоментная двойственность оценок и позиции героя в поединке. Вальсингам твердо знает, что духовно пал, что ему поздно искать спасения и, благодаря Священнику за усилия ему помочь, он в то же время проклинает каждого, кто пойдет за Священником, тем самым обрекая себя на беспомощное и жалкое ожидание смерти. Священник, будучи убежден в своей гуманистической правоте, тем не менее просит прощения у Вальсингама не за бессилие его спасти, а за бессилие предложить человеческую и одновременно прочную основу могущества личности. Свое принципиальное бессилие при гуманистической правоте Священник осознает так же четко, как Вальсингам свою принципиальную правоту при гуманистической преступности. Вот почему от начала к концу сцены резко падает инвективный или представительствующий тон обоих противников. Остается глубокое сострадание людей, равно правых, равно виновных и равно понимающих душевную боль другого:

Председатель:

Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

Священник:

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.

Замена обращений в финале трагедии показательна: ведь раньше Священник называл Председателя по имени, а тот именовал своего грозного обвинителя просто стариком.

Двуединность остается принципиальным качеством и состояния героя и финала трагедии. Вальсингам был целен и этически однозначен, когда рыдал над трупом матери; по-иному, но не менее целен и однозначен, когда председательствовал на пиру и исполнял гимн в честь чумы. Но совместить эти противоположности, ощутить разом эти этические „бездны” нельзя, как нельзя человеку однозначно выбрать между ними. Председатель остается именно в глубокой задумчивости, присутствуя на пиру, но не участвуя в нем; остается в безысходном одиночестве, мучительность которого усиливается сознанием его неизбежности. В таком финале необъятная философско-этическая перспектива: личность все полнее осознает *pro i contra*, мучаясь неразрешимым вопросом, в котором она — субъект и объект колоссального эксперимента о сущности человека и его месте в космосе. Председатель в финале *Пира* остановился на пороге, за которым Ипполит, Кириллов и Иван Карамазов.

Надо признать, что не только по типу и масштабу идей, но и по характеру личности Вальсингам чрезвычайно напоминает мучеников идеи и философ-

ских бунтарей Достоевского. Как и тех, главного героя *Пира* отличает мощный интеллект, способный за частными явлениями жизни прозреть коренные проблемы бытия и осмыслить их в принципиальной глубинной связи. По силе разума из пушкинских героев к нему ближе всех стоит Сальери. Но в отличие от убийцы Моцарта, мыслящего широко и глубоко в определенной сфере, Вальсингам создает универсальную концепцию бытия, не имеющую утилитарной направленности. В отличие от Сальери, пережитое Вальсингамом горе — безусловно, как не вызывает сомнений истинность оснований, положенных в фундамент его колоссальных обобщений. „От пережитого горя в нем (Вальсингаме — Р. П.) родилось не малодушное неистовство, не вопли истерического богохульства. Нет, собственную судьбу он вознес на высоту всеобщего протеста, в безысходности своих страданий обрел героическую идею”²⁴. Как и в романах Достоевского, за проверкой пушкинского героя себя встает более широкий и общий авторский эксперимент относительно гуманистической природы человека и его перспективных возможностей в мироздании. Поэтому авторски значительным становится факт, что Председатель уходит в бесконечность финала трагедии в состоянии, философски-эстетическим эквивалентом которому звучит стихотворение Тютчева *Два голоса*²⁵. Учитывая все сказанное, едва ли можно признать справедливым стремление исследователей найти в *Пире* однозначное пушкинское решение, а тем более свести авторскую концепцию трагедии к гимну Председателя.

3

Особенности этической проблематики и конфликта трагедии позволяют увидеть глубокий смысл в специфике ее поэтической структуры. Речь идет о пронизывающем *Пир* ощущении динамической протяженности, процессуальности бытия, в котором заглавная ситуация не зафиксирована как трагический случай, но исследована как принципиально неразрешимый момент безостановочного движения. Чем создается такое ощущение?

Прежде всего организацией драматического действия. Пир на улице чумного города не начинается, а продолжается, когда поднимается занавес; он не заканчивается, но продолжается и в финале, хотя Председатель и погружается в глубокую задумчивость. Вальсингам появляется на сцене в роли председателя пира. Эта роль и соответствующие ей убеждения являются итогом мучительных раздумий и недавнего трагического опыта. Начиная трагедию с демонстрации в действии этических итогов предшествующего развития

²⁴ Д. Дарский, указ. соч., стр. 72.

²⁵ К выводу о сходстве „некоторых мотивов” гимна Вальсингама и лирики Тютчева пришла также Н. Б. Иванова. См. ее статью „Гимн чуме” и поэзия Тютчева, „Известия АН СССР”, ОЛЯ, 1975, т. 34, вып. 3, стр. 273 - 275.

героя, Пушкин в сцене со Священником совмещает предысторию героя с проверкой его нового кредо, в результате чего герой вновь встает перед необходимостью решать исходные проблемы. Иными словами, характер Вальсингама и его идея-страсть предстают в безостановочном движении, несмотря на то, что действие *Пира* протекает в течение нескольких часов²⁶. Так возникает впечатление сквозного, неограниченного с обеих сторон действия, т.е. бесконечно протяженного действия.

Его усиливает специфика организации драматического пространства, о котором Ю. Тынянов заметил, что оно у Пушкина перестало быть внешним аксессуаром, но включено в речь героев и в сюжет²⁷. Развивая и конкретизируя это точное замечание ученого, можно сказать, что в *Пире* драматическое пространство включено в проблемное обоснование действия. Пир происходит на улице. Такую „пространственную странность” можно вслед за Вальсингамом объяснить сюжетно-психологически: „Дома у нас печальны — юность любит радость”. В домах поселилась смерть или страх ее, поэтому психологически пир может происходить только вне „стен”, вне домов. Но с другой стороны, пространственная незамкнутость созвучна временной протяженности действия, усиливая ощущение его сквозного характера. Ведь песня Мери и отклик на нее Председателя напоминают об аналогичных ситуациях в прошлом, а контекст, в котором чума осмыслена в гимне, не исключает подобных конфликтов из будущего. Но тогда ситуация *Пира*, не теряя конкретного национально-исторического содержания и приуроченности, приобретает широчайший общечеловеческий этико-философский смысл, структурным выражением которого является пространственно-временная незамкнутость, протяженность и безграничность действия. Логичным и закономерным выглядит в таком случае и сюжетный парадокс: в *Пире*, посвященном „эмоции страха смерти” (Н. Яковлев), — единственном из „маленьких трагедий” — в пределах эстетической реальности нет ни одной смерти, хотя о такой возможности узнаем из первых же строк (смерть Джаксона). Ее и не могло произойти, ибо смерть какого-либо из героев свидетельствовала бы об однозначном авторском решении проблемы, а такового нет и принципиально не может быть.

Подводя итоги, можно сделать еще один вывод: фрагментарность, которую Ю. Тынянов и В. Соловьев считают основанием жанровой природы „маленьких трагедий”²⁸, в *Пире* связана со спецификой трагедийного конфликта.

²⁶ В незавершенности, неограниченности вероятного развития — отличие эволюции характера Вальсингама от того закона, который на примере Барона прослеживает Г. А. Гуковский для пушкинских героев. См.: Г. А. Гуковский, *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Москва 1957, стр. 311 - 312.

²⁷ Ю. Н. Тынянов, *Пушкин и его современники*, Москва 1968, стр. 148.

²⁸ Там же, стр. 149; В. Соловьев, *Опыт драматических изучений. К истории литературной эволюции Пушкина*, „Вопросы литературы” 1974, № 5, стр. 128 - 158.

Проблемная ситуация *Пира* по своему философско-этическому содержанию представляется инвариантом бесчисленного множества конкретных случаев, а ее разнообразные модификации входят компонентами практически во все трагические столкновения человека с миром, грозящие личности гибелью. И по конкретному, и по широкому значению трагический конфликт *Пира* фрагментарен и одновременно поразительно закончен. Философско-этическая самодостаточность ситуации для всесторонней разработки проблемы обусловила существование *Пира* как завершенной „маленькой трагедии”; принципиальная неразрешимость проблемы, исследованной как момент бесконечного бытия, предопределила фрагментарность жанровой природы этой трагедии²⁹. Перед нами не фрагмент трагедии и не трагический фрагмент, а трагедия, сконцентрированная на „основе сценарно сжатого диалога” (Ю. Тынянов) до фрагмента, ее замещающего и представляющего. Здесь отличия не количественные, а качественные, приводящие на память аналогичные явления в пушкинской прозе 1830-х годов. Недаром же Н. В. Яковлев говорил, что „маленькие трагедии” относятся к трагедии вообще, как новелла — к роману. Можно уточнить: как пушкинская новелла, которая по внутренней форме часто тяготеет к роману социально-психологическому или социально-философскому.

Фрагментарность не разрушает, а подчеркивает жанровую природу *Пира* именно как трагедии. Если вслед за большинством исследователей считать его центрами песни Мери и Вальсингама, вокруг которых располагается остальной материал, то окажется, что в произведении нет внутренней динамики, движения, а только статическая контрастивность. В таком случае *Пир*, действительно, оказывается „драматическим опытом”, „психологическим этюдом”, „опытом драматического изучения”, „сценой”, но только не тем, чем он является на самом деле — исполненной высочайшего напряжения и динамики трагедией, построенной на возрастании философско-этических конфликтных отношений (первая сцена) до открытого поединка, имеющего характер идеологического боя (вторая сцена), острота которого подчеркнута принципиальной неразрешимостью породившего его конфликта. Наконец, в пользу трагической природы говорит и содержание катарзиса, о чем писал еще Н. В. Яковлев. Обращение в „маленьких трагедиях” к „злым страстям” было, по мнению

²⁹ Фрагментарность характеризует не только „драматические опыты”, но и лирику Пушкина зрелого периода: „в стихах 1830-х годов кажущаяся незавершенность, отрывочность лирического высказывания [...] становится уже характерной для эстетического выражения непрерывности, бесконечности течения жизни, не укладывающейся в четкие границы начала и конца” (см.: Д. К. Могольская, К. И. Соколова, *К вопросу о композиции лирического стихотворения. На материале лирики Пушкина 1830-х годов*. В. кн.: *Русская литература и общественно-политическая борьба XVII - XIX веков*, „Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института” 1971, т. 414, стр. 153). Следовательно фрагментарность становится важным поэтическим законом Пушкина.

ученого, ответом Пушкина „на вопросы, поднятые тогдашней французской литературой”. Пушкин решил „дать образец того, как нужно подходить к „событиям, самым ужасным”, и к „предметам, возмущающим душу”: не для „равнодушного рассказа”, граничащего с „увлечением странностями и пороками века”, но для очищающего и просветляющего трагического изображения”³⁰.

Особенности жанровой природы *Пира* органически связаны с новыми для драматургии принципами развития действия в нем.

Как и все „маленькие трагедии”, *Пир* начинается с той критической точки развития или состояния идеи, когда она должна реализоваться в действии, философско-этическом по своему преимущественному содержанию. Пир на улице чумного города — уже осознанное действие, но оно должно быть идейно осознано и прокламировано (первая часть трагедии и гимн Председателя), а затем проверено на практике (столкновение со Священником). Природа героя и конфликта *Пира*, как и остальных „маленьких трагедий”, такова, что отказ от действия (например, Вальсингама от диалога со Священником) равносителен отказу от идеи, что для героя-мономана возможно только при разочаровании в идее или признании ее несостоятельной. С другой стороны, реализация идеи-страсти в действии, т.е. развитие сюжета, возможно лишь при полной убежденности героя в ее справедливости и правомерности диктуемого ею поступка. Таким образом, осмысление героем идеи-страсти из предпосылки сюжетного действия превращается в его элемент. Выяснение в первой части *Пира* философско-этических позиций героев не только подготавливает событие (бой Вальсингама со Священником), но имеет самостоятельный сюжетный интерес не меньший, чем последующая сцена. *Пир во время чумы* особенно ярко демонстрирует качественное изменение сюжета в пушкинских философских трагедиях: причины и закономерности сюжетного движения в них переходят из событийного ряда в его философское обоснование, а философский ряд приобретает сюжетный интерес и художественно-структурные качества событийного. На основании этого закона нельзя согласиться с довольно распространенным убеждением, будто „в трагедиях Пушкина движения и развития мысли всегда больше, нежели сюжетного развития”³¹. Нельзя еще и потому, что герои „маленьких трагедий” и особенно Вальсингам — первые в истории русской литературы философы и деятели одновременно. Причем, идея в структуре произведений, особенно „Пира”, в такой же степени воспринимается как дело (поступок), в какой поступок является реализацией мысли, ее проверкой и, следовательно, основанием для дальнейшего развития идеи. Участие в пире на улице чумного города — поступок,

³⁰ Н. В. Яковлев, указ. соч., стр. 127.

³¹ Е. А. Маймин, *Философская поэзия Пушкина и Любомудров. (К различию художественных методов)*. В кн.: *Пушкин. Исследования и материалы*, т. VI, Ленинград 1969, стр. 112.

притом значительный. Но одновременно и в равной степени участие в пире выражает определенную этическую установку человека, обозначает четкое на данном этапе разрешение мысли, диктующее следующий поступок.

Названные законы „маленьких трагедий” типологически сходны с характернейшими элементами романной поэтики Достоевского³². Но одно существенное отличие тут налицо, и *Пир* демонстрирует его ярче остальных болдинских трагедий. Речь идет о том, что сюжетный интерес и функциональность философского ряда все-таки не адекватны острой, перенасыщенной событиями интриге романов Достоевского. Кроме того, центральное событие *Пира*, обусловившее сюжетное действие и чреватое фабульными возможностями (чума, овладевшая городом; ср. с *Чумой* А. Камю), ушло в обоснование проблемной ситуации и, создавая подводное течение трагедии, не „всплывает” в ее сюжетно-событийном развитии.

Эта существенная черта поэтики *Пира во время чумы* позволяет называть его в числе ранних предтеч театра Чехова, но особенно заставляет вспомнить некоторые характерные примеры современного „интеллектуального” кинематографа (достаточно назвать *Двенадцать разгневанных мужчин* С. Крамера, *Страсти по Андрею* из ленты А. Тарковского *Андрей Рублев* или *Шепоты и крики* И. Бергмана). Вообще создается впечатление, что Ю. Тынянов не случайно пользовался при анализе „маленьких трагедий” такими специальными терминами, как „монтаж сцен”, „сценарный диалог” и т.д., потому что поэтическая структура болдинских трагедий, особенно *Пира*, многими элементами близка поэтике кинематографа.

Начнем с того, что специфика организации драматического пространства, о которой шла речь, выразительна именно кинематографически, а не театрально. Эмоционально-эстетическую глубину и значение пира на улице чумного города зрительно может передать камера, но едва ли сценическая декорация. Доказывая сценичность „маленьких трагедий”, С. Бонди говорил о мышлении Пушкина „чисто театральными образами”, т.е. о „введении в состав пьесы таких элементов, которые получают свое выразительное значение только в театре, на сцене”, и приводил в качестве примера телегу с мертвыми телами, управляемую негром³³. Ученый прав в том отношении, что подобные элементы получают свое выразительное значение и в этом смысле выполняют свои идейно-художественные функции, только будучи зрительно реализованы, а не прочтены. Однако по возможностям зрительной реализации эта деталь тоже ближе кинематографической, чем театральной. Условность

³² Р. Н. Поддубная, *Особенности поэтической структуры „маленьких трагедий” А. С. Пушкина и романов Ф. М. Достоевского*, „Вопросы русской литературы” 1974, вып. 1/23, стр. 14 - 19.

³³ С. Бонди, *Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века*. В кн.: *Пушкин — родоначальник новой русской литературы*, Москва 1941, стр. 406.

сцены не терпит ее нарушения подлинным, „живым” предметом, как о том не раз писали крупнейшие режиссеры и теоретики театра. Живая лошадь самым фактом своего появления на сцене неизбежно переключит на себя внимание зрительного зала, и сюжетно-этическая деталь, ведущая к обмороку Луизы, пропадает, ее функции остаются невыполненными. Именно камера позволила бы реализовать идейно-художественные функции этой детали и всего эпизода, потому что позволила бы подключить зрителя к сопереживанию, включить его в этико-психологическое развитие действия.

Скорее кинематографичен, чем театрален *Пир*, и по организации сценического положения персонажей. В течение всего действия его участники сидят за столом. Лишь однажды Председатель встает, требуя, чтобы Священник не тревожил „навек умолкнувшее имя Матильды”. В течение всего спектакля режиссер может позволить только две сценические проходки: уже упоминавшейся телеги и Священника. Конечно, неподвижность героев чрезвычайно выразительна и сюжетно оговорена:

[...] улица вся наша
Безмолвное убежище от смерти,
Приют пиров, ничем не возмутимых [...]

Пределы улицы пространственно ограничивают движения пирующих, но те не используют даже этого безмолвно отведенного им минимума, боясь отойти от стола, выпасть из людского единства, созданного пиром, иными словами, — боясь остаться один на один со своими мыслями, со страхом, с чумой. Но перед театральным режиссером такая ситуация ставит сверхсложную задачу: реализовать вовне внутреннее движение трагедии, сделать ее философский ряд зрительно эквивалентным событийному сценическому действию. Эта задача опять-таки скорее для кино. Крупный план и принцип монтажа кадров, движение камеры и колорит адекватны в нем динамике философско-психологического ряда³⁴. Именно они способны художественно реализовать драматизм, напряженность, острую конфликтность философско-этического действия *Пира* при неподвижности его героев. Кинематографична по художественным возможностям функция статистов во второй сцене и особенно финал трагедии, который просто требует камеры, быстро удаляющейся от снятого крупным планом лица Председателя, от его неподвижной фигуры — к панораме пира на улице чумного города, к самому этому городу — частице бесконечного человеческого бытия, задавшего вопрос о человеке и бессмертии (ср., например, с последними кадрами ленты А. Тарковского *Солярис*). Наконец, кинематограф, а не театральная сцена способен художественно воплотить простран-

³⁴ Об отличиях эстетического содержания и природы изображения в театре и кино см., напр.: А. А. Карягин, *Драма как эстетическая проблема*, Москва 1971, стр. 95 - 115.

твенно-временную незамкнутость, протяженность и безграничность движения, без которых измельчается философский смысл трагедии.

Может быть, потому и возник вопрос о несценичности „маленьких трагедий”, что они оказались созданными по законам киноискусства задолго до его рождения.

FEAST IN THE PLAGUE A. S. PUSHKIN. A STUDY OF THE INTEGRAL ANALYSIS OF THE IDEOLOGICAL AND LITERARY STRUCTURE

by

RITA PODDUBNAYA

Summary

The integral analysis of *Feast in the Plague* reveals the ambivalent nature of its ideological and literary structure. The first part (up to the Priest appearance) plays the role of an introduction to the action, acquainting the reader with the characters, showing their moral position and disposition of forces in the conflict. In contrast to the traditional type of introduction, Pushkin's introduction is extremely dynamic, and characteristic of him — the internal action of a quickly developing philosophical and ethical collision. The dynamism is created by each of the characters having their own moral position within one seemingly common position, which predetermines the problems creating the tragedy microconflicts which prepare the way for Walsingham's hymn as an expression of a new, nonnormative and integral philosophical and ethical systems, adding new content to the fatal situation and behaviour of the man faced with it.

The Chairman's hymn shows the supremacy of nature and intellect of his creator and glorifies strong individual set up face to face with laws of the universe not controlled by the individual, not wanting to be a powerless object in the hands of fate. The hymn is pervaded by a strong feeling of the limits of human abilities, by a proud and rebellious consciousness that the individual, in trying to overcome it encroaches on God's and fate's prerogatives, and claims to possess their characteristics, primarily — immortality. As well as this, the Hymn overflows with the hope of remaining on this limit, for mortality, passionately hoped for, but hypothetical, does not preclude a completely real end. Finally, Walsingham's new ethics treat the fatal situation as an experimental chance for a person to test his individuality. The motives described are fused together in the Hymn, so that it is ethically complicated and demands a practical test both of the hero, and of the system itself. The role of this ethical practice is fulfilled by the second part of the play, and it is its central conflict, the highest point of the philosophical and dramatic tension of the action.

Walsingham's duel with the Priest is a trial of the opponents' humanitarian systems, which becomes the highest and absolute criterion of evaluation of both people and of their acts, and their ideas. The battle dialogue reveals the deep contradictions in the Chairman, forces him to put a new, ethically negative value on himself, and on his central position in the tragedy. This, however, does not indicate his opponent's victory. The

unification of value remains the principal trait of the consciousness and position of the hero, and also the ending of the tragedy.

The picture of the development of the problems corresponds fully to the specific character of the dramatic structure, demonstrating the time and space continuum of infinitely continuous action organised on the basis of dialogue compressed for the stage. The tragedy concentrated into a small fragment, which replaces and represents it, reveals traits of poetics closely related to the future theatre of Chekhov, and from another point of view, to the poetic laws of cinematography.