

МОТИВЫ "СМЕРТИ" И СОЧЕТАНИЯ "ДВУХ МИРОВ" В
РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ И В МАЛЕНЬКОЙ
ТРАГЕДИИ ПУШКИНА "ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ"

Тибор Бароти

Основной задачей настоящей статьи является анализ и толкование четвертой пьесы из цикла "Маленькие трагедии" "Пир во время чумы" на основании указанных мотивов, в сопоставлении с анализом этих мотивов в лирике некоторых русских поэтов-романтиков. О "Маленьких трагедиях" исследователь творчества Пушкина Ермаков пишет: "Уничтожение и смерть физическая, связанная с духовной смертью, но, конечно, прежде всего духовная смерть, - вот то общее, что роднит и объединяет все эти, как будто бы совершенно различные по своему содержанию маленькие драмы".¹

В маленькой трагедии "Пир во время чумы" смерть является не просто необходимым компонентом жанра трагедии, ведь только в этой трагедии, более остальных трех пронизанной мотивом смерти, сценическая история не заканчивается смертью главного действующего лица, Вальсингама. В то же время смерть выполняет не просто функцию фона к происходившим событиям, а являясь действенным психологическим фактором и элементом среды, выступает как средство художественного анализа возможностей осуществления гуманных ценностей в поведении действующих лиц.

В более ранней статье мы пытались дать толкование третьей маленькой трагедии Пушкина "Каменный гость Дон Гуана" путем анализа оценочной системы пьесы на основании более обширного контекста первых трех маленьких трагедий.²

В настоящей статье для анализа и интерпретации художественной мысли четвертой маленькой трагедии Пушкина мы счи-

¹ Ермаков. Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина. М-П., 1923, стр. 39.

² Т. Бароти. Дон Гуан и Командор в оценочной системе Пушкина. *Dissertationes Slavicae*. т. XIII, Szeged, 1978, стр. 15-45.

таем наиболее целесообразным исследование в произведении указанных выше мотива "смерти" и связанного с ней мотива "сочетания двух миров", ведь текст маленькой трагедии "Пир во время чумы" представляет собой совокупность различных "голосов", с психологической и философской точки зрения разных человеческих "ответов" на общую тему, обозначаемую этими мотивами.

Мотив "сочетания двух миров", однако, встречается нередко и в русской романтической лирике. Этот мотив неотделим от мотива "смерти", ведь он обозначает положительное или отрицательное осуществление контакта людей /бывших друзей или влюбленных/, находящихся в двух разных мирах /в этом "земном" и в ином "небесном"/, разлученных смертью одного из них. В некоторых случаях /примеры тому мы находим в стихотворениях Пушкина, Лермонтова и Баратынского/, изображение "иного мира", служащего для создания лирической точки зрения в плоскости не "эмпирически-земного", а "иного" мира, а также для художественной оценки эмпирически-земной сферы жизни согласно художественным задачам отдельных поэтов, лирический герой в форме фантастически-поэтического видения или сна переживает и изображает свою собственную смерть.

Мы считаем, что выделенные нами мотивы "смерти" и "сочетания двух миров", с точки зрения которых мы анализируем маленькую трагедию Пушкина "Пир во время чумы" и стихотворения русских поэтов-романтиков, являются органическими элементами анализируемых произведений, поэтому путем анализа этих мотивов и их художественной функции в произведениях отдельных писателей мы считаем возможным раскрыть важные элементы поэтики разных авторов и указать при этом на существенные различия в поэтике отдельных писателей на фоне объединяющего эти поэтики общего романтического стиля.

Согласно нашему пониманию, все значительные произведения Пушкина /начиная с конца 10-х и начала 20-х годов/ независимо от жанровых особенностей строятся на более или менее

одинаковой системе ценностей³. На такое свойство пушкинской поэтики мы будем опираться при сопоставлении анализируемых с точки зрения предложенных мотивов маленькой трагедии, "Пир во время чумы" и нескольких пушкинских стихотворений, а также стихотворений других поэтов-романтиков /Жуковского, Батюшкова, Баратынского и Лермонтова/. При выборе стихотворений для анализа мы руководствовались наличием в них предложенного мотива "смерти" и "сочетания двух миров".

Исследователь творчества Баратынского и эволюции элегического жанра в русской литературе И.Л. Альми в своей статье определяет главные этапы развития этого жанра, служащего первоначально для выражения интимных чувств, вплоть до его внутреннего разрушения и рождения индивидуального лирического "я" в лирике отдельных поэтов-романтиков⁴.

Процесс эволюции элегического жанра верно отражает процесс идеологического высвобождения личности, под знаком которого шло развитие русской поэзии первой трети XIX века⁵.

И.Л. Альми указывает на то, что жанр элегии, служащий для выражения интимных переживаний, в иерархии классицизма является второстепенным явлением. Расцвет такой элегии автор указанной статьи связывает с творчеством Сумарокова. Возрождение элегического жанра происходит одновременно с появлением новых идеологических и литературных веяний начала XIX века, обусловивших возросший интерес предромантизма к внутреннему миру человека и выдвинувших в поэзии на первый план "интимные жанры" - элегию и послание. Благодаря этим новым "веяниям" меняется и тематическая основа традиционной "интимной" элегии, и сам характер элегической "скорби".

³ См. об этом нашу статью: Nézőpont és értékelés Puskin "Belkin elbeszéléseiben" és "Don Juan kövendége" c. kisdrámájában. В сб.: Studia Poetica 1. Szeged, 1980. pp. 292-299.

⁴ И.Л. Альми. Элегии Е.А. Баратынского 1819-24 годов. Ученые записки Ленинградского педагогического института им. Герцена. т. 219. Л., 1961.

⁵ Там же.

И.Л. Альми пишет: "В начале XIX века в литературу хлынула волна меланхолии, настроений разочарования, мыслей о непрочности человеческого бытия, которые были обусловлены в конечном итоге крахом Просветительства, потрясениями французской буржуазной революции. Эта волна не только подняла элегию, но и дала ей особое содержание".⁶ Меланхолические настроения непосредственное выражение нашли в элегии "медитативной", т.е. в элегии "общего разочарования". Альми указывает на то, что первые и канонические образцы новой элегии были созданы Карамзиным, чьи стихотворения "Весенняя песнь меланхолика" и "Осень" могут дать представление о "схеме" нового жанра. Альми так определяет обобщенный, прямолинейный сюжет этих стихотворений: "Природа расцветает или отцветает, а поэт /"странник"/ грустит о том, что его весна ушла безвозвратно." "Общее разочарование" /по определению Г.А. Гуковского "мировая скорбь"/⁷ и служившие выражению меланхолических настроений мотивы непрочности жизни и смерти были новыми явлениями в русской литературе, отражающими сопоставление мира и человека, которое "так характерно для мироощущения романтизма и предромантизма". /Альми/

Однако по мере того, как "схема" элегии "общего разочарования" наполняется конкретно-психологическим содержанием в творчестве отдельных поэтов-романтиков, замкнутый жанр медитативной элегии постепенно разрушается. Стихотворения Пушкина начала 20-х годов, произведения молодого Баратынского и других поэтов, сохраняя генетическую связь с элегическим жанром - как справедливо указывает Альми - фактически уже находятся за его пределами, будучи свободным выражением индивидуального чувства, характерного для индивидуальной авторской поэтики отдельных поэтов, а также психологически точного изображения "лирического героя" каждого из них. В зрелой

⁶ Там же.

⁷ Г.А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 10.

лирике русских поэтов-романтиков /Жуковского, Батюшкова и Пушкина, а также в ранней лирике Баратынского и Лермонтова/, поскольку она отвечает потребности времени в создании индивидуальной, психологической поэзии, все переживания лирического героя приобретают своеобразную "лирическую равноправность" /Альми/, и стирается разница между лирикой интимной и общественной.

Стихотворения молодого Жуковского, столь еще близкие по тону и размерам к риторическим одам классицизма, проникнуты тревожными размышлениями о смерти и добродетелях человека. /См. оба стихотворения "Добродетель" 1789 г., стихотворения 1800-го года "К Тибуллу на прошедший век", "Герой", а также "Человек" /1801/, представляющие собой поэтическую и мировоззренческую дискуссию с английским поэтом-сентименталистом Юнгом, понимающим человека как ничтожество с его мгновенной жизнью. /Примером того, до какой степени индивидуальным и характерным для поэтики и художественного мировоззрения отдельных писателей является изображение и самостоятельное решение этого вопроса, служит четырнадцатая строфа стихотворения "Человек", состоящего из 19-и строф./ Первые восемь строф - цитата, т.е. поэтический перевод стихотворения Юнга. В последней строфе цитаты, т.е. в восьмой поэт пишет о ничтожности человека:

"Чего ж искать тебе в сей пропасти мучений?
Скорей, скорей в ничто! Ты небом позабыт,
Один перун его лишь над тобой гремит;
Его проклятием навеки отягченный,
Твое убежище лишь смерть!"

В следующей, девятой строфе, вступая в полемику с пониманием человеческой жизни, с разочарованием английского поэта, Жуковский пишет:

"Так в гордости своей, слепой, неправосудной,
Безумец восстает на небо и на рок..."

А тринадцатая строфа начинается так:

"Безумец, пробудись! воззри на мир пространный!
Все дышит счастьем, все славит жребий свой;.."

В четырнадцатой строфе читаем:

"Познай себя, познай! Коль в дерзком ослепленье
Захочешь ты себя на край миров вознестъ,
Сравнишься со Творцом - ты неприметна персть:
Но ты велик собой; сей мир твое владенье,
Ты духом тварей властелин!"

Приведенная строфа является поэтическим ответом молодого Жуковского - и поэтому не окончательным его художественным кредо - на приведенные им слова Юнга. Вырисовывающаяся в поэтической дискуссии проблема смерти, и в связи с ней осмысление человеческой жизни остаются центральными темами русской романтической поэзии.

Однако в связи с разбираемым стихотворением Жуковского приходится указать на одну интересную деталь. Первые восемь строф входят в стихотворение, т.е. становятся частью его композиции как подчеркнуто чужой текст, как приведенное чужое сознание, от которого собственный голос поэта отмежевывается, отталкивается в диалектической оппозиции двух противоположных мироощущений, создавая лирический ход мысли целостного стихотворения. Установка на чужое слово подчеркивается и эпиграфом на английском языке, и графически - цитатой, и двумя примечаниями самого Жуковского, и, не в последнюю очередь, внутренней полемикой двух голосов, двух различных пониманий смертности человека, и разными художественными взглядами на мир - приведшими к противоположному разрешению проблемы разочарования. В первой "цитатной" части от мысли о мгновенности человеческой жизни, от "ничтожности" человека, которого поэт показывает "игралищем судьбы", "волнуемым страстями" - /то есть размышления о мгновенности жизни если и не совпадают полностью с разочарованием, то являются побудителями такого разочарования/ - поэт приходит к

отказу от унижающей человеческое достоинство /конечно, в "мире" первой части стихотворения/ и ничего не давшей и не сулившей человеку жизни:

"Чего ж искать тебе в сей пропасти мучений?
Скорей, скорей в ничто! Ты небом позабыт,...
.....
Твое убежище лишь смерть!"

Из четвертой строфы первой, цитатной части явствует, что человек "дерзкой мыслию за небеса стремится", .."но он разбит, в пыли, добыча он червям". Кажется, что в этой части стихотворения конечное разочарование, бегство в уничтожение мотивируется трагическим сознанием пропасти между мечтаниями человека, пафосом его индивидуалистического самоутверждения как личности, вмещающей в себя и открывающей в себе вселенную, и трагической его подчиненностью всевластию Судьбы, Рока. Интересно, что в вышеприведенной четырнадцатой строфе, начинающейся словами "Познай себя, познай!" - второй "настоящий" голос не восстанавливает трагически потерянную уверенность в себе, признававшей себя высшей ценностью личности; человек не может "сравниться со Творцом", ведь он - "неприметна персть" - мы видели, что самоутверждающаяся личность в первой части не могла примириться именно с этим - но старается восстановить иерархию ценностей, "космос", миропорядок, основанный на религиозном убеждении. Под знаком религиозного убеждения, веры в загробную вечную жизнь разрешается внутренний конфликт человека, и стихотворение кончается примирением в религиозном духе:

"Мужайся!...
Твой рай и ад в тебе!... Брань, брань твоим страстям!
Перед тобой отверст бессмертья вечный храм;
Ты смерти сломишь серп могучею рукою, -
Могила - к вечной жизни путь!"

Стихотворение Баратынского 1821-го года "Дельвигу" кажется, во многом напоминает пространное стихотворение Жуков-

ского, но уже без религиозного "разрешения" легшего в основу стихотворения "разочарования":

... "Наш тягостный жребий: положенный срок
Питаться болезненной жизнью,
Любить и лелеять недуг бытия
И смерти отрадной страшиться.
Нужды непреклонной слепые рабы,
Рабы самовластного рока!
Земным ощущениям насильственно нас
Случайная жизнь покоряет".

В творчестве Баратынского, как и у других поэтов-романтиков, проблема смерти занимает очень важное место. Мы хотели бы только указать на стихотворения "Отрывок" /1829/, "Смерть" /1834/, "Череп" /1834/. В стихотворениях же Лермонтова "Смерть" /1831/, "Ночь" II и "Ночь" III и во многих других стихотворениях мотив смерти сочетается с характерным лермонтовским мотивом "демонизма", с художественным взглядом на мир глазами взбунтовавшегося, отверженного, но гордого существа, демона, недовольного мелким и ничтожным человеком, и трагической, унижающей человеческое достоинство участью человека.

Что касается Лермонтова, то смерть является причиной характерного лермонтовского разочарования и бунта только в немногих ранних стихотворениях, как например, в случае стихотворения "Ночь I" /1830 г./, изображающего грандиозно-апокалиптическое, фантастическое видение собственной смерти лирического героя. Индивидуалистический бунт против уничтожения личности можно воспринимать, как отрицание идеи стихотворения Жуковского, то есть выраженного в нем примирения личности со своей судьбой в религиозном духе. По своему идеологическому характеру стихотворение Лермонтова ближе к юнговскому индивидуалистическому поведению, представленному в первой, цитатной части стихотворения Жуковского.

Однако в развивающемся основном мотиве и художественную мысль стихотворения "Ночь I" стихотворении того же 1830 года

"Ночь II", а также в варьирующем этот мотив и эту мысль стихотворении "Смерть" /1830-31 гг./ - место индивидуалистического протеста против уничтожения личности смертью занимает мотив характерного лермонтовского "демонизма".

Уже в более ранних стихотворениях Лермонтова /в стихотворениях 1829 года "Русская мелодия", "Мой демон", "Монолог"/ обнаруживаются характерные мотивы лермонтовского "демонизма", т.е. презрительного отношения со стороны лирического субъекта к ничтожности и пошлости непосредственно-эмпирической человеческой жизни, безмерно далекой от идеальной, полной жизни и поэтому в оценке Лермонтова недостойной человека, идеал которого лежит в основе лермонтовской высокой, непримиримой требовательности к жизни, к людям. Такая формула поэтического прведения лежит в основе художественной мысли и оценки стихотворений "Отрывок" /1830/ и "1831-го января".

Последнее стихотворение представляет собой описание поэтического видения перехода лирического субъекта в иной, "лучший" мир после смерти. Сопоставление этого стихотворения с пушкинским стихотворением "Надеждой сладостной младенчески дыша"/1823/ проливает свет на различия в оценочной системе и в художественном взгляде на мир двух авторов-романтиков, и в первую очередь на неодинаковое понимание и изображение Пушкиным и Лермонтовым взаимоотношений между идеалом и действительностью.

Лирический субъект лермонтовского стихотворения живет полной жизнью только уходя от земной жизни "... над бездной смерти роковой", и с презрением отворачивается от ничтожной и несовершенной земной /эмпирической/ жизни: ... "

"И полный чувствами живыми,
Страшуся поглядеть назад, -
Чтоб бытия земного звуки
Не замешались в песнь мою,
Чтоб лучшей жизни на краю
Не вспомнил я людей и муки,
Чтоб я не вспомнил этот свет,
Где носит все печать проклятья,
Где полны ядом все объятья,
Где счастья без обмана нет."

Такое поэтическое поведение мы находим еще в стихотворениях "Отрывок" /1830/ и "1831-го июня 11 дня". В этих стихотворениях представляющая собой поэтическую основу лермонтовского "демонизма" авторская позиция "жизни в идеале" /что одновременно является и точкой зрения лирического субъекта в отношении к непосредственно-эмпирической жизни и основой его оценки этой жизни как ничтожной и недостойной высоких требований лирического субъекта с позиции его идеальных представлений о человеке/ уже сопровождается лермонтовскими мотивами одиночества, скитальчества и страдания, которое нередко является страданием морального порядка:

"На жизнь надеяться страшась,
Живу, как камень меж камней,
Излить страдания скупясь:
Пускай сгниют в груди моей"...

или:

..."Для тайных дум я пренебрег
И путь любви и славы путь,
... ..
Беднейший среди существ земных,
Останусь я в кругу людей,
Навек лишась достоинств их
И добродетели своей!"

/"Отрывок"/

В одиннадцатой строфе стихотворения "1831-го июня 11 дня" лирический герой Лермонтова так говорит о своей "неземной" /демонической/ любви:

..."И с тоской
Я вижу, что любить, как я, - порок,
Я вижу, я слабей любить не мог."

А в двенадцатой строфе мы читаем следующее:

..."Я не могу любовь определить,
Но это страсть сильнейшая! - любить
Необходимость мне; и я любил
Всею напряжением душевных сил".

Вышеприведенные лермонтовские цитаты, а также смысл первых четырех строк той же двенадцатой строфы анализируемого стихотворения:

- "Не верят в мире многие любви
И тем счастливы; для иных она
Желание, порожденное в крови,
Расстройство мозга иль виденье сна". - свиде-

тельствуют о том, что художественная мысль этих стихотворений и лермонтовское поэтическое поведение является как бы прямым отрицанием мысли и поэтического поведения, выраженных в стихотворениях Баратынского. Как выше уже было сказано, фокус художественного взгляда на мир лермонтовского лирического героя и его оценочной позиции помещается в сфере "идеала". Поэтому согласно формуле метафизической разобщенности "идеала" и "действительности" романтической поэтики и сознания - с высоты идеала становится недостижимым для лирического субъекта другой полюс, т.е. "эмпирически-непосредственная жизнь" действительности.

У Баратынского мы видим, что его лирический герой /в соответствии с той же метафизической формулой романтизма об идеале" и "действительности"/ в сфере непосредственно-эмпирической жизни не сумевший осуществить идеал, во избежание дальнейших потрясений разочарования /ведь у Баратынского жизнь в сфере эмпирически-непосредственной из-за ее несовершенства сулит дальнейшие потрясения/, отказываясь полагаться на такую жизнь, отказывается не только от участия в непосредственно-эмпирической жизни, а что главное - от идеала.

Внутренний процесс открытия "поэтической правды" о жизни лирическим субъектом стихотворений Баратынского происходит под знаком "разума". В начале стихотворения "Дельвигу" /1821/ мы читаем:

"Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти
В сей жизни блаженство прямое:
Небесные боги не делятся им
С земными детьми Прометея.
Похищенной искрой создание свое
Дерзнул оживить безрассудный;"

С "разумным" отказом от идеала /хотя и не без определенной доли горькой иронии/ мы встречаемся и в стихотворении 1833 года "К чему невольнику мечтания свободы":

... "Уделу своему и мы покорны будем,
Мятежные мечты смирим иль позабудем,
Рабы разумные, послушно согласим
Свои желанья со жребием своим -
И будет счастлива, спокойна наша доля."

Для лирического субъекта стихотворения Пушкина, начинающегося словами "Надеждой сладостной младенчески дыша" /1823/, положительные человеческие ценности - которые в их полном и чистом осуществлении явились бы достижением идеала - неотделимы от повседневных радостей и горестей эмпирически-непосредственной жизни человека. Указанное стихотворение Пушкина по теме и выраженной в нем мысли тесно связано с другими стихотворениями поэта 1823 года, развивающими тему разочарования /психологического или политического/, как например, "Кто волны вас остановил", "Бывало в сладком ослепленье", "Свободы сеятель пустынный", а также "Демон".

В отличие от стихотворения Баратынского "Дельвигу" /1821/ лирический ход мысли пушкинского стихотворения развивается от отказа от смерти до приятия непосредственно-эмпирической жизни и вместе с тем до приятия возможности полной жизни души. Как в стихотворении Баратынского - в пушкинском стихотворении тоже встречается мотив раздвоенности идеала и действительности, характерный для мироощущения романтиков. Но судьба, т.е. художественное изображение взаимоотношений романтической антиномии идеала и действительности определяется у Пушкина и Баратынского различным их художественным взглядом на мир, и вытекающими из этого различными система-

ми ценностей, обнаруживающимися в несовпадении "точек зрения" их авторской позиции и художественного подхода. Основным различием художественного подхода двух поэтов-романтиков, вытекающим из вышеуказанных факторов, является тот факт, что в поэтическом мире Пушкина речь не может идти об идеале /о возможности внутреннего постижения идеала/ без участия лирического субъекта в непосредственно-эмпирической жизни. Согласно выражению пушкинской художественной мысли, в основе своей отличающейся от мысли стихотворения Баратынского, слова "надежда сладостная" и "обманчивая мечта" играют иную по сравнению с Баратынским роль. Это можно утверждать и в случае слова "ум", в словоупотреблении поэтов-романтиков имеющего противоположное словам "надежда" и "мечта" значение. Лирический субъект пушкинского стихотворения "Тщетно" предается "обманчивой мечте" и его "ум упорствует, надежду презирает" не потому, что он якобы разочаровался в близких сердцу идеалах как "мысли вечны", "память" и "любовь", а потому, что "младенческая" "сладостная надежда" - которую лирический герой во второй части стихотворения уже называет "обманчивой мечтой", и о которой говорит: "Мой ум упорствует, надежду презирает..." - сулит ему постижение идеала в чистом виде в ином мире, куда можно проникнуть только пройдя через смерть. Как ни манило лирического героя чистое и полное присутствие идеала в ином мире,

... "где смерти нет, где нет предрассуждений,
Где мысль одна плывет в небесной чистоте..."

- классически-уравновешенный "ум" лирического героя пушкинского стихотворения /в отличие от героя стихотворения Баратынского, для которого ум является главным фактором отказа от непосредственно-эмпирической жизни/, препятствует тому, чтобы "оставить этот мир" и сокрушить "жизнь, уродливый кумир", ведь он знает, что без полного, эмпирически-непосредственного и душевно-открытого участия в сей жизни не может идти речи о внутреннем осуществлении идеала.

Вышепереработанное стихотворение Жуковского переводное, как и его

стихотворение "Голос с того света" /1815/, представляющее собой поэтическое переложение стихотворения Шиллера "Текла. Посмертный голос". Однако более типичного стихотворения Жуковского нельзя себе представить. Уже само название стихотворения указывает на установление контакта, на то, что вопреки горестному событию - ее смерти и разобщенности влюбленных - создается контакт двух "прекрасных душ"; она в состоянии дать утешение ему, оставшемуся живым в этом мире; ее кончина и переход в мир иной не только не приносят разочарований, но даже их, т.е. двух любящих душ, ныне разобщенных - основные духовные ценности, мечты и верования не изменились, а скорее оправдались:

... "Сбылося все; я в стороне свиданья;
И знаю здесь, сколь ваш прекрасен свет.
Друг, на земле великое не тщетно;
Будь тверд, а здесь тебе не изменят;
О милый, здесь не будет безответно
Ничто, ничто: ни мысль, ни вздох, ни взгляд.

Не унывай: минувшее с тобою;
Незрима я, но в мире мы одном;
Будь верен мне, прекрасною душою;
Сверши один, начатое вдвоем.

Голос с того света здесь является голосом утешения и примирения, ведь ушедшая возлюбленная утешает оставшегося на земле друга. Первая строка последней строфы: "Не унывай, минувшее с тобою" является основной поэтической формулой Жуковского: поэтическая способность воспоминания о более теплом, прекрасном, не о таком пустом, не о таком губящем и опустошающем душу как настоящее прошлом дает возможность душе поэта романтически-мечтательного жить полной радостной жизнью, "согреться" в теплом, кажущемся более гуманным "милом прошлом". Поэт пишет об этом в своем стихотворении 1824 года "Мотылек и цветы":

"О милое воспоминание
О том, чего уж в мире нет!
О дума сердца - упование
На лучший, неизменный свет!

Блажен, кто вас среди губящего
Волненья жизни сохранил
И с вами низость настоящего
И пренебрег и позабыл."

Лирический герой стихотворения "Воспоминание" 1821-го года, однако, в отличие от поэтической ситуации стихотворения "Голос с того света" сам потерял своих прежних "милых спутников" и остался один:

"О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет;
Но с благодарностью: были."

Сближает эти стихотворения общий, унылый, элегический тон и характерное для Жуковского смирение. Но самое важное, что и без внешнего утешения "голоса с того света" лирический герой в результате акта воспоминания обретает внутреннюю гармонию. В маленьком стихотворении, состоящем всего из одного сложного предложения, на наших глазах совершается характерный для Жуковского глубокий, изображающий восстановление внутреннего равновесия и душевное обновление человека ход мысли. Первые две строки стихотворения осуществляют не явную, а скрытую, но динамически-действенную оценочную функцию. Согласно этой оценке, являющейся основой поэтического высказывания, "наш свет" прежде всего такой, что без "животворящего", т.е. в гуманном смысле "обогревающего" влияния со стороны "милых спутников", без внутреннего субъективного переживания их близости и их общества - его трудно перенести человеку с "прекрасною душою". "Милые спутники" в прошлом для лирического субъекта выполняли именно такую "согревающую", душевно-просветляющую функцию, когда "наш свет своим сопутствием для нас животворили". "Милых спутников уже нет; но спасающую душу от "враждебной" пустоты "нашего света" функцию сейчас осуществляет сам поэтический акт воспоминания, благодаря которому лирический субъект, - который, как известно, у Жуковского кроме чувств и душевных переживаний

ничем не интересуется - в плоскости настоящего находит то же душевное утешение, наполняется такой же тихой, но несколько унылой радостью, как прежде, как в прошлом, когда "милые спутники", еще живые, являлись источником такого же душевного возрождения. В стихотворении одинаково важна и сама установка, внутренняя волевая, эмоциональная направленность лирического субъекта, как чрезвычайно важны и размещение, последовательность слов, особенно слов, обозначающих душевное состояние и оценку. Ведь умиротворяющее действие воспоминания, т.е. установление контакта между временными плоскостями, возможно только тогда, когда, как в данном стихотворении, берет верх не отрицательная сторона контакта-сравнения двух плоскостей: прошлой и настоящей: "их нет", а положительная, т.е. факт: "были", становящийся душевным содержанием, и способный дать внутреннюю силу и энергию для настоящего обновления души, при сохранении своего отношения к "милым спутникам" в прошлом, т.е. "благодарности".

Стихотворение "9 марта 1823" было написано Жуковским по поводу получения известия о смерти Маши Протасовой. Первые четыре строки первой строфы представляют собой лирическое воспоминание о последней встрече лирического героя с возлюбленной:

"Ты предо мною
Стояла тихо.
Твой взор унылый
Был полон чувства".

По сравнению с "настоящим временем" второй строфы, передающей грустно-смирненные переживания лирического субъекта, приведенное начало первой строфы - это прошлое, точнее первый временной план прошлого. В пятой строке описание углубляется в более далекое прошлое, которые мы условно будем называть вторым планом прошлого:

"Он мне напомнил
О милом прошлом...
Он был последний
На здешнем свете".

Согласно своему творческому методу, Жуковский даже при передаче этого решающего для него /и для них/момента последней их встречи остается верен своему субъективному мировоззрению: в ее портрете ничего конкретного, объективного нет, слова выражают одну душу, переживания лирического субъекта. Но поскольку для всего стихотворения характерна приглушенность тона и переживания, сочетающаяся со смирением охватывающего всю вселенную - и "звезды небес", и "тихую ночь" - чувства лирического героя, слово "тихо" /"стояла тихо"/ означает не способ действия, и даже не просто состояние субъекта, а как главное, ключевое слово стихотворения /повторяющееся трижды в тексте/ выражает доминанту вопреки всем условиям - разобщенности в жизни и в конечном счете смерти - объединяющего их чистого, смиренного, но полного глубокого человеческого содержания чувства любви, способного торжествовать не только над обстоятельствами, над временем, но даже над смертью, и даже над пропастью, отделяющей мир земной от "иного" мира.

В передающих последнюю встречу строках контакт между участниками лирического события чисто духовный, и он осуществляется во взоре, вернее во встрече взоров и взаимном понимании. В описании ничего предметного нет, и даже слово "взор", носитель чистой духовности, субъективизируется дальше и становится выражением главного содержания поэзии Жуковского: чувства и сердечного переживания:

"Твой взор унылый
Был полон чувства".

Полный чувства взор является спонтанным побудителем выше уже отмеченного в двух других стихотворениях акта воспоминания:

"Он мне напомнил
О милом прошлом ...
Он был последний
На здешнем свете".

После воспоминания о "милом прошлом" поэт в заключительных двух строках первой строфы опять возвращается в настоящее и упоминает "здешний свет", который она, умирая, покидает:

"Ты удалилась,
Как тихий ангел;
Твоя могила,
Как рай спокойна!
Там все земные
Воспоминанья,
Там все святые
О небе мысли.
Звезды небес,
Тихая ночь!..."

Стихотворение имеет как бы два центра: два момента воспоминания, в первой и второй строфах, из которых главным является первый, напоминающий выше уже приведенные из стихотворения "Мотылек и цветы" слова о воспоминании - понимаемом нами как основная формула художественного изображения мира Жуковского -

"О милое воспоминание
О том, чего уж в мире нет!
О думы сердца - упование
На лучший, неизменный свет!"

Принимая во внимание значение этих слов, и по аналогии со значением стихотворения "Воспоминание" 1821-го года, мы считаем, что душа лирического героя стихотворения "9 марта 1823" "обогревается", углубляясь в так называемый второй план прошлого, там, в более дальнем прошлом, чувствуя себя ближе к внутреннему постижению идеала /5-ая и 6-ая строки первой строфы/. И внутренняя теплота, гармония этого мелькнувшего, тайно-неопределенно переживаемого мира излучает столько энергии, что лирический герой - по аналогии со стихотворением "Воспоминание" - в возвышающем душу акте воспо-

минания переносит эту гармонию и в план настоящего. Жуковский об этом пишет во второй части заключительной строфы стихотворения "Мотылек и цветы":

"Блажен, кто вас среди губящего
Волненья жизни сохранил
И с вами низость настоящего
И пренебрег и позабыл".

/Забегая немного вперед, отметим, что запечатленный в вышецитированных строках "механизм" внутреннего "умиротворения" с другим признаком, и конечно же в другой художественной функции мы находим и в одной из строф "Гимна чуме" Вальсингама, "председателя" "Пира во время чумы" Пушкина/. А теперь мы хотим только указать на то, что в момент воспоминания о "милом прошлом", - словами другого стихотворения "думой сердца" - "упованием на лучший неизменный свет" - лирический герой "забывает" о "низости" не только "настоящего" в стихотворении, но такое благодетельное влияние воспоминания и "упования" распространяется и на так называемый первый план прошлого, т.е. на то время, когда она еще была в живых. И здесь ничего нет удивительного: у Жуковского ведь важна субъективная сторона описания, не предмет описания, а только его внутреннее отношение к нему, т.е. чистая субъективность, одно чувство, внутреннее переживание. И это, т.е. самое главное не изменилось с ее смертью, с ее удалением и преображением:

"Ты удалилась,
Как тихий ангел;
Твоя могила,
Как рай, спокойна!"

Одно еще изменение запечатлено в структуре стихотворения: условным побудителем воспоминания, т.е. душевного возвышения и акта "пренебрежения" и "забвения" "низости настоящего" - в "настоящем" стихотворения является уже не "полный чувства взор унылый", а могила, ведь:

"Там все земные
Воспомяненья,
Там все святые
О небе мысли".

С этого момента скорбное, но смиренное /"тихое"/ чувство расширяется, наполняя собой всю вселенную: до "звезд небес".

Современник Жуковского К.Н. Батюшков, как известно, тоже много переводил, в том числе элегии Тибулла, сонеты и канцоны Петрарки, стихотворения Парни и др. Некоторые его стихотворения носят на себе отпечаток античного "эпикурейского" мировоззрения, напоминающего элегический мир поэзии Тибулла. /Стихотворение "Мой гений", "Элизий" и др./. С нашей точки зрения изучения романтической элегии и маленькой трагедии Пушкина нам кажется чрезвычайно важным и интересным то, как Батюшков в своем очерке о Петрарке, написанном в 1815 году, размежевывает христианский дух и поэтическое мировоззрение, с одной стороны, и языческое миропонимание древних поэтов, с другой.⁸ Поэтому мы позволим себе привести обширную цитату. Батюшков пишет о Петрарке: ... "Для него Лаура была нечто невещественное, чистейший дух, излившийся из недр божества и облекшийся в прелести земные. Древние стихотворцы были идолопоклонниками; они не имели и не могли иметь сих возвышенных и отвлеченных понятий о чистоте душевной, о непорочности, о надежде увидеться в лучшем мире, где нет ничего земного, преходящего, низкого /курсив наш/. Они наслаждались и воспевали свои наслаждения; они страдали и описывали ревность, тоску в разлуке или надежду близкого свидания... и вечные сожаления о юности, улетающей как призрак, как сон... Тибулл, задумчивый и нежный Тибулл, любил напоминать о смерти своей Делии и Немезиде. "Ты будешь плакать над умирающим Тибуллом; я сожму руку твою хладекщую

⁸ К.Н. Батюшков. Петрарка. Опыт в стихах и прозе. "Наука", М., 1977, стр. 149-164.

рукою, о Делия!" ... Но после смерти всему конец для поэта, самый Элизий не есть верное жилище. Каждый поэт переделывал его по-своему и переносил туда грубые, земные наслаждения. Петрарка напротив того: он надеется увидеть Лауру в лоне божества, посреди ангелов и святых; ибо Лаура его есть ангел непорочности; самая смерть ее - торжество жизни над смертью"⁹.

В связи с приведенной цитатой мы хотели бы сделать несколько замечаний. Во-первых, что касается представления античных поэтов об Элизии - в этом Батюшков прав. Но сам Батюшков в своей элегии "Элизий" от всегда и везде преследующей его угрозы смерти находит убежище, создавая образ избытка жизни и земных наслаждений:

"В тот Элизий, где все тает
Чувством неги и любви,
Где любовник воскресает
С новым пламенем в крови..."

Мотивы смерти, скоротечности жизни и радости то и дело встречаются в стихотворениях Батюшкова даже в его первый, так называемый "эпикурейский" период творчества. В "вакхическом" стихотворении "Веселый час" веселый звон бокалов, шум "веселья и забавы" не может заглушить мотива смерти:

"Жизнью дай лишь насладиться;
Полной чашей радость пить:
Ах! не долго веселиться
И не веки в счастье жить!"

Или перед окончанием стихотворения:

... Заране должно ли крушиться?
Умру, и все умрет со мной!..."

⁹ Батюшков, Указ. соч., стр. 150-151.

Мотивы "эпикурейства", беззаботного наслаждения жизнью в конечном счете являются одним из способов "самообмана", "забвения", представляющим собой важный элемент поэтики Батюшкова в первый период творчества, о котором он пишет в окончательном стихотворении "Мечта" /1802 г./:

"Но я и счастлив и богат,
Когда снискал себе свободу и спокойство,
А от сует ушел забвения тропой:
Пусть будет навсегда со мной
Завидное поэтов свойство:

Блаженство находить в убожестве - мечтой"

Во-вторых, как верно упоминается об этом в примечаниях к очерку Батюшкова о Петрарке... "Меру идеальной отрешенности Петрарки от "земного" Батюшков преувеличивает: Петрарке в "Канцоньере" свойственна трагическая рефлексия именно от сознания сладостности земной красоты и греховности стремления к ней, ее привлекательности и неизбежности ее смертного распада".¹⁰ Как известно, "Канцоньере" Петрарки можно разделить на две части: сонеты, написанные "На жизнь мадонны Лауры", представляют собой первые 263 сонета, а сонеты с 264-ого стихотворения принято называть сонетами "На смерть мадонны Лауры". Первый сонет представляет собой исключение - он является введением в "Книгу песен" итальянского поэта, написанным и вставленным в "Канцоньере" позднее, в ходе дальнейшего редактирования. Проблема смерти и свя-
... с ней вопросы человеческого существования - контраст
... той земной жизни и высшей "рациональной" правды веры
... являются вечными и тревожными объектами философских и поэ-
... тических исканий Петрарки. Один из героев, участников бесе-
... ды его раннего произведения "Моя тайна, или книга бесед о
... "презрении к миру", Августин дает определение человека:
... "... человек - одаренное разумом и смертное животное".¹¹

¹⁰ К.Н. Батюшков. Опыты..., стр. 526.

¹¹ Фр. Петрарка. Избранное. М., "Худ.лит.", 1974, стр. 63.

Далее он объясняет свое понимание "разума" так: "... разум отличает его от дикого зверя, что самое имя человека он заслуживает лишь настолько, насколько руководится разумом; главное же, если он так проникнут сознанием своей смертности, что помнит о ней непрестанно, мыслью о ней обуздывает себя и, презирая преходящие земные вещи, жаждет той жизни, где, обрев полноту разума, он перестанет быть смертным, - тогда ты можешь сказать, что в лице этого человека ты получил верное и полезное представление об определении человека".¹²

Уже открывающее "Канцоньере" стихотворение верно передает характерное петрарковское недовольство собой и лежащую в основе петрарковской поэзии контраверзу между влечениями сердца и нравственными абсолютами, ее страстным стремлением к полной деятельности и любви к земной жизни, и возвышенными помыслами о жизни в том, вечном мире:

... "У тщетных грез и тщетных мук во власти,
Неровно песть моя звучит подчас,
За что прошу не о прощенье вас,
Влюбленные, а только об участие.

.

И за былую жажду тщетных благ
Казню теперь себя, поняв в итоге,
Что радости мирские - краткий сон".¹³

Читателю трудно согласиться с изображенной в сонете авторской позицией, вытекающей из вышеизложенного "рационализма" высшей правды веры, с его "итоговым пониманием" и оценкой своего поэтического творчества, любви и жажды поэтической славы - "Я вижу нынче сам, что был смешон", ... "Что радости мирские - краткий сон". Лучшие петрарковские стихотворения являются гимном человеческой любви, где рациональная истина сулящей настоящее душевное спокойствие и

¹² Указ. соч., стр. 64.

¹³ Указ. соч., стр. 245.

высшее знание веры преодолевается, уничтожается поэтической, иррациональной правдой изображения ничем не укротимых любовных чувств, грустно-меланхолических мечтаний и воспоминаний, преобразующих человека.

Во второй части "Канцоньере", в сонетах, написанных "На смерть мадонны Лауры", углубляются религиозные мотивы, связанные с размышлениями о смерти и суетности жизни. Лаура все чаще появляется в образе ангела-хранителя, направляющего поэта к высшим целям. Батюшков пишет в своем очерке о Петрарке этого периода: ... "Никакая земная мысль не помрачала его печали. Горесть его была вечная, горесть христианина и любовника. Он жил в небесах: там был его ум, его сердце, все воспоминания; там была его Лаура!"¹⁴

Современник Батюшкова, поэт 20-30-ых годов И. Козлов тоже перевел несколько стихотворений Петрарки, среди них и 302-й сонет, который прекрасно демонстрирует приведенные слова Батюшкова, и где, хотя в не очень удачном переводе, мы находим описание интересующего нас положения в романтической элегии: связь двух миров, контакт смертью разделенных людей:

"Я к той был увлечен таинственной мечтою,
Которую ищу напрасно на земле,
И там, где горний мир, она предстала мне
И столь жестокою, еще светлей краскою.
И молвила она, держа меня рукою:
Хочу, чтоб был со мной в надзвездной ты стране;
Я дух крушила твой любви в тревожном сне,
И прежде вечера мой день был кончен мною.
Блаженству дивному как быть изъяснену!
Тебя жду одного и чем тебя пленяла -
Мою прекрасную земную пелену".
Увы! Зачем она речей не продолжала
И руку отняла! - мне, ими прельщену,
Уж мнилось, что душа на небе обитала".¹⁵

¹⁴ К.Н. Батюшков. Опыты..., ук. соч., стр. 152.

¹⁵ Фр. Петрарка. Избранное, ук. соч., стр. 395.

Выше уже было сказано, что меру идеальной отрешенности Петрарки от "земного" Батюшков преувеличивает в своем цитированном нами очерке. Батюшков, однако, отходит от оригинального текста, в значительной мере романтизируя его и в своих художественных переводах. В приведенном выше переводе И. Козлов кроме некоторых неточностей передачи значения оригинального текста тоже изменяет дух оригинала, придавая ему сентиментально-романтическое звучание.¹⁶

В своем очерке о Петрарке Батюшков переводит в прозе 268-ое стихотворение "Канцоньере" "Гимн" /Батюшков "канцонь" называет "гимнами"/, начинающийся словами: "Che debbo io far? che mi consigli, Amore?", оставляя, однако, две первые строфы непереверденными.

Из перевода - вернее из выбора переводимой части "гимна" - и следующего за ним рассуждения следует, что Батюшкова интересовала и занимала главным образом та проблематика поэтического осуществления контакта двух миров, которая стоит в центре нашего исследования, и на основе которой мы в дальнейшем попытаемся изложить наше понимание художественной мысли маленькой трагедии Пушкина "Пир во время чумы".

Здесь мы приводим только некоторые части прозаического перевода Батюшкова и его комментариев к "гимну" итальянского поэта: "Исчезла твоя слава, мир неблагодарный! и ты сего не видишь, не чувствуешь. Ты недостойна была знать ее, земля неблагодарная! ... Прекрасная душа ее переселилась на небо. Но я, несчастный! я не могу любить без нее ни смертной жизни, ни самого себя! Лаура! тебя призываю со слезами!... Увы! в землю превратились ее прелести; они были здесь залогом красоты небесной и наслаждений райских. Там ее невидимый образ: здесь покрывало, затемнявшее его сияние... Божественный образ ее, милое имя, которое отзывается столь сладостно в моем сердце, - вы единственные опоры слабой жиз-

¹⁶ См. об этом ук. соч., стр. 392-396.

ни моей ... Но когда минутное заблуждение исчезает, когда я вспомню, что лишился надежды моей в самом цвете и сиянии: любовь! ты знаешь, что со мною тогда бывает, знает и она, та, которая приблизилась к божественной истине ... Я страдаю; а она из жилища вечной жизни с гордой улыбкою презрения взирает на земное одеяние свое, здесь оставленное. Она о тебе одном вздыхает, и умоляет тебя не затмить сияния славы ее, тобою на земле распространенного: да будет глас твоих песен еще звучнее, еще сладостнее, если сладостны и драгоценны были очи ее твоему сердцу". Здесь кончается перевод. Батюшков заключительной части "прощания" в пять строк уже не переводит. Однако он комментирует художественную мысль стихотворения Петрарки: ... "Древность ничего не может представить нам подобного. Горесть Петрарки усаждается мыслию о бессмертии души, строгою мыслию, которая одна в силах искоренить страсти земные; но поэзия не теряет своих красок. Стихотворец умеет сочетать землю и небо; он заставил Лаурѳу заботиться о славе земной, единственном сокровище, которое осталось в руках ее друга, осиротелого на земле." 17

Как мы видим, Батюшков подчеркивает отличное от древних поэтов христианское поэтическое содержание образа сочетания земли и неба, усматривая в этом индивидуальное свойство поэтики Петрарки. Несколькими строками ниже он пишет: "Иначе плачет над урною любовницы древний поэт; иначе Овидий сетует о кончине Тибулла: ибо все понятия древних о душе, о бессмертии были неопределенны". 18

В русской романтической поэзии мы тоже находим мотив сочетания двух миров, но с резко отличающимся от Петрарки содержанием. В то время как основным достижением петрарковой лирики можно считать то, что она изображением тревожных ис-

17 К.Н. Батюшков. Опыты ..., ук. соч., стр. 152-153.

18 Там же.

каний и внутренних столкновений истин и ценностей двух миров, двух миропониманий, осуществляет акт поэтического, эстетического признания ценностей земной жизни человека, русские поэты-романтики, как мы это постараемся доказать на примере нескольких стихотворений Лермонтова, изображению сочетания двух миров /или же отказу от такого сочетания/ придадут совершенно иное звучание. В элегиях этого типа выражаются тревожные искания индивидуума, высвободившегося из-под опеки трансцендентального мира, гордого, не принимавшего и не признававшего кроме сферы земной, человеческой жизни никакого другого, "небесного" разрешения своей судьбы, но в то же время именно во имя человеческого достоинства, т.е. своего скорее платонически понимаемого представления о человеке /своей "идеи" о человеке/ отвергающего и презирающего неудовлетворяющее его, и оскорбляющее чувство человеческого достоинства, реальное бытие и ничтожное состояние человека. Такая напоминающая платоническое представление о мире требовательность к человеку во имя человека лежит в основе т. наз. лермонтовского демонизма: гордый дух, воплощаясь в герое повествовательно-лирического произведения, или став идеологическим центром, фокусом лирического субъекта стихотворений, отвергает бытового, натурального "ничтожного" человека во имя "человека" настоящего, достойного своего имени, в конечном счете не менее совершенного, чем "сверхчеловеческое", божественное или демоническое совершенство. Главное, однако, что в отличие от петрарковского поэтического содержания, лермонтовская метафизика и трансцендентальность имеют исключительно одну земную телеологию: носящийся над земным миром и окинувший его презрительным оком лермонтовский герой занят мыслью об одном земном существовании человека. Не случайно поэтому, что когда Лермонтов, согласно своему поэтическому интересу и вкусу, обращается к стихотворению Гейне, чтобы перевести его, то он выбирает такое изображение, интересующего нас сочетания двух миров, где свидание в ином мире полюбивших друг друга на земле людей, "расставшихся в безмолвном и гордом страданье", заканчивает-

ся трагически-отрицательно:

... "И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали".

Лермонтов как бы не признает "потустороннего излечения" последствий земных ран, последствий человеческого несовершенства в земной жизни. В нескольких стихотворениях, в том числе и во втором варианте стихотворения "Мой демон" /1830-1831 гг./, Лермонтов дает поэтическую формулировку своего "демонизма", основы своего художественного взгляда на мир:

"И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда". /Курсив наш - Т.Б./

Эта же формула воплощается в разных поэтических образах и ситуациях во многих лермонтовских стихотворениях, в том числе и в стихотворении 1830-31 гг. "Ангел":

"По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О боге великом он пел; и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался - без слов, но живой.
И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли."

Разумеется, лирическим центром стихотворения, представляющим собой эквивалент человеческой сферы, является "душа", ведь она, а не "ангел" переживает трагизм вышеприведенной

формулы лермонтовского переживания /см. стихотворение "Мой демон"/. По аналогии с переживаниями лирического субъекта этого стихотворения "душе" из песни "ангела" - который в структуре стихотворения выполняет ту же функцию, какую в стихотворении "Мой демон" выполнял именно демон, озарявший "ум" лирического героя "лучом чудесного огня" - иррациональным путем /т.е. из песни ангела/ сообщается "образ совершенства", чтобы как будто "дав предчувствия блаженства", не дать "ей счастья никогда": "Он пел о блаженстве безгрешных духов"... и "звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли". У Лермонтова опять отказ от кажущегося Петрарке возможным спасения, умиротворения, высшего разрешения земных человеческих проблем в ином мире. В 15-ой строфе первой части поэмы "Демон" главный герой, "утешая" потерявшую своего жениха Тамару, с одной стороны обнаруживает близкое к "общему демонизму" Лермонтова отношение к земному миру, однако, его позиция в отношении к пониманию человека в свете интересующего нас сочетания миров в структуре целого произведения согласно художественному стремлению Лермонтова обогащается и другим, более широким, и в некоторой степени противоречащим трактовке этого вопроса в приведенных выше случаях содержанием. Тамара ... "слышит

Волшебный голос над собой:
"Не плачь, дитя! Не плачь напрасно!
Твоя слеза на труп безгласный
Живой росой не упадет:
Она лишь взор туманит ясный,
Ланиты девственные жжет!
Он далеко, он не узнает,
Не оценит тоски твоей;
Небесный свет теперь ласкает
Бесплотный взор его очей;
Он слышит райские напевы!
Что жизни мелочные сны,
И стон, и слезы бедной девы
Для гостя райской стороны?
Нет, жребий смертного творенья,
Поверь мне, ангел мой земной,
Не стоит одного мгновенья
Твоей печали дорогой!"

В свете "утешения" Демона плач Тамары напрасен: ее слеза, действительно, не оживит "труп безгласный". Но внутренняя, субъективная "правда" утешения Демона - в его убеждении /или вернее только в мнимом, или просто показном убеждении/, согласно которому - что вытекает из выше уже изложенного платонического основания демонизма у Лермонтова - невозможен контакт между жителями двух миров, "гостем райской стороны", слышащем "райские напевы", и земной "бедной девой", способной только на "мелочные сны" жизни, на "стон и слезы". Самое абсурдное, однако, в утешении Демона то, что он побуждает именно "смертное творение", земного человека к презрению к таким же "смертным творениям", к роду человеческому. Мы не можем здесь дать подробный анализ лермонтовской поэмы, но хотели бы только указать на одно обстоятельство: на то, что утешительная "истина" Демона никогда не может быть человеческой правдой, потому что эта правда не для человека, не его собственная правда, а если это так, то она может быть направлена только против человека, т.е. может быть только "античеловеческой правдой". Такая внутренняя противоречивость Демона сопровождает его образ от начала поэмы до конца. И то, что "правда" демона не вообще "поэтическая правда" произведения, выражается не только строками, передающими поражение Демона и спасение Тамары, где человеческая сущность Тамары, т.е. ее способность к участию, страданию и жертве из любви берет верх над ее демоническим началом, - т.е. "сомнениями", внушенными ей Демоном, но об этом свидетельствует даже беглый анализ доводов, аргументов Демона и их сопоставление с другими описаниями поэмы, кстати, осуществленными частично с точки зрения того же Демона.

"Ценой жестокой искупила
Она сомнения свои ...
Она страдала и любила -
И рай открылся для любви!"

За приведенным выше "утешением" Демона следует якобы утверждающее несомненность и правоту его высказывания описа-

ние природы, где нарочитая картина бесконтактности, разобщенности отдельных явлений природы и вселенной дана Демоном с целью "демонизации", т.е. привлечения на свои позиции невинного человека, Тамары:

"На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.
Час разлуки, час свиданья -
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль.
В день томительный несчастья
Ты об них лишь помяни;
Будь к земному без участия
И беспечна как они!"

Прямым отрицанием содержания слов Демона, т.е. его утверждения о разобщенности как основном законе вселенной и, следовательно, и настоящего человеческого поведения могут служить строфы 3-я и 4-ая первой части поэмы, где дается описание природы Грузии и Кавказа глазами того же Демона, пролетавшего над ними. Эти описания ярко свидетельствуют о том, что в природе, во вселенной, во "всем божьем мире" господствует недостижимая для него, "изгнанника рая", гармония. Даже его "воспоминания лучших дней" свидетельствуют об им уже потерянной, но вообще существующей гармонии.

В первой строфе Демон вспоминает о тех днях, когда он сам участвовал в нераздельной гармонии вселенной и поддерживал контакт с участниками мирового целого:

... "Когда бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Любила поменяться с ним,
Когда сквозь вечные туманы,
Познанья жадный, он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил;"...

В третьей строфе поэмы путь Терека сопровождают облака, и в "дикой и чудной" жизни "божьего мира" участвуют не только животные, но даже и скалы, и "башни замков на скалах": ...

"И Терек, прыгая, как львица
.
Ревел, - и горный зверь и птица,
Кружась в лазурной высоте,
Глаголу вод его внимали;
И золотые облака
Из южных стран, издалека
Его на север провожали;
И скалы тесною толпой,
Таинственной дремоты полны,
Над ним склонялись головой,
Следя мелькающие волны;
И башни замков на скалах
Смотрели грозно сквозь туманы -
У врат Кавказа на часах
Сторожевые великаны!
И дик и чуден был вокруг
Весь божий мир..."

Стихотворение Баратынского "Недоносок" только частично отражает предложенный нами аспект сочетания двух миров, потому что в нем пишется не о возможностях такого сочетания миров, объединяющих или разделяющих людей, а Недоносок здесь, в некоторой степени напоминающий лермонтовского Демона, поэтический образ философского осмысления Баратынским человеческого бытия, возможностей человеческого поведения в свете его представления о постоянном столкновении в сознании человека двух начал возможного поведения:

или "надежды" и "волнения"
или "безнадежности" и "покоя".

Из двух возможностей, представленных "Провидением" на "выбор мудрости людской" лирический герой раннего Баратынского выбирает вторую, "гоняя прочь" "рай прельстительный" "пламенных снов" сердца. Он, переживший опыт, т.е. разочарование -

... "судьбину испытавшие,
Тщету утех, печали власть,
Вы, знание бытия приявшие
Себе на тягостную часть"... - для спасения от

дальнейших потрясений разочарования, для самозащиты выключает себя из живого потока жизни, отвергает возможность полного эмпирически-сенсуального и главным образом полного душевного участия в жизни, и для избежания дальнейших страданий продолжает существовать в качестве "живого трупa":

... "Так доживайте жизнь в тиши
И берегите хлад спасительный
Своей бездейственной души.
Своим бесчувствием блаженные,
Как трупы мертвых из гробов,
Волхва словами пробужденные,
Встают со скрежетом зубов, -
Так вы, согрев в душе желанья,
Безумно вдавшись в их обман,
Проснетесь только для страдания,
Для боли новой прежних ран".

Такое "мудрое", "рациональное" выключение из полной /в духовном и эмпирическом отношении/ жизни мы находим во многих стихотворениях, как напр., в стихотворении "Безнадежность" 1823-ого года:

... "Но прихотям судьбы я боле не служу:
Счастливым отдыхом, на счастье похожим,
Отныне с рубежа на поприще гляжу -
И скромно кланяюсь прохожим".

Но такого рода "рационализм" и вытекающий из него "хлад спасительный" "бездейственной души" не остается навсегда поэтической правдой лирики Баратынского; во второй период творчества его лирический герой осознает, "что жизнь для волнения дана: жизнь и волнение одно" /"Мудрецу", 1840/, что перед мыслью, "как перед нагим мечом, мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная". /"Все мысль, да мысль"/, 1840/.

Безвыходность, ошибочность и ложность "рационалистического" отношения к жизни лирического героя Баратынского, бес-

человечность такого подхода к жизни и непригодность такого метода самозащиты от возможных разочарований выражается во многих стихах этого периода, как например, и в стихотворении "На что вы дни..." 1840-ого года:

"Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!"

Односторонняя "рационалистическая" активность души привела к усыплению, к бездействию души:

"Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь",...

Здесь мы хотели бы только отметить без подробного приведения доказательств, что Пушкин, напротив, уже в самом начале своего творчества всячески стремится к душевному возрождению, к освобождению от парализующего полную духовную деятельность, способность души к полной жизни, душевного хлада - результата разочарования. Примеры такого освобождения, душевного возрождения мы находим уже в стихотворении 1820-ого года "Погасло дневное светило", но без преувеличения можно утверждать, что все творчество Пушкина представляет собой примеры утверждения исключительной важности для человека приобретения способности душевного возрождения, участия в жизни с верой и надеждой на будущее. В связи с трактовкой "рационального" подхода к жизни и разочарования лирического героя Баратынского мы хотели бы указать только на одну аналогичную ситуацию в стихотворении Пушкина 1825-ого года "Сцена из Фауста". Мефистофель - рационалист "утешает" скучающего / у Пушкина разочарованного, отчужденного от жизни, не участвующего в ней с душевной полнотой/ Фауста:

"Доволен будь
Ты доказательством рассудка,
В своем альбоме запиши.
Fastidium est quies - скука
Отдохновение души."

Правда Мефистофеля - понимаемая им положительно, т.е. так, что скука как "отдохновение души" хороша, соотносима с поэтической правдой "мудрого исключения" из полной жизни лирического героя раннего Баратынского, выбравшего "спасительное бездействие души". Но как эта "правда", разоблачаясь, переходит в свою противоположность в оценке лирики позднего Баратынского, так и слова Мефистофеля входят в пушкинское значение "человеческой правды" произведения со своим обратным значением. Для Мефистофеля рациональная правда - /ведь он сам раньше говорит: "Вся тварь разумная скучает"/ в том, что скука - отдохновение души. Это, однако, не окончательная, не высшая /пушкинская/ правда. Для Пушкина, как известно, ничего нет опаснее для человека, чем "бездействие", т.е. "отдохновение души". Для него поэтому "отдохновение души - скука", это скучно, т.е. невозможно, неприемлемо. И Фауст находит выход из кажущегося неразрешимым положением, путем непосредственного, полезного для человечества поступка, действия, и как лирический герой пушкинских стихотворений, возродившись душевно, готов с открытой и свободной душой к переживанию всех горестей и радостей жизни. Слова из "Элегии" 1830-ого года характеризуют пушкинское понимание вопроса в более широком масштабе:

... "Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья..."

"Недоносок" с одной стороны близок к лермонтовскому Демону с точки зрения изображения: он тоже "из племени духов, но не житель эмпирия", и он тоже носится "меж землей и небесами". Но в отличие от могучего Демона, Недоносок "мал и плох", и главное, что их различает - это разность воплощения неодинаковых художественных мыслей Баратынского и Лермонтова. "Недоносок" может быть понят, как самое глубокое и полное художественное выражение мысленного и мировоззренческого преодоления оказавшейся непригодной позиции

"спасительного рационализма" ранней лирики поэта. Недоносок - это поэтический образ чистой, бестелесной, свободной от всего эмпирического и сенсуального духовности, своего рода абсолютное сознание. Но как таковое по природе и в основе своей человеческое! сознание, считающее главным своим определением эту свою человечность. Недоносок - человеческое явление, и как таковое, воплощая основную художественную мысль Баратынского, он приходит к страстному требованию составного, органического элемента человеческой жизни: к отказу от понимания жизни как сплошной философии и "абсолютной рациональности", и к утверждению полной духовной и эмпирически-непосредственной земной жизни. Благодаря своему человеческому самосознанию и самоопределению Недоносок, в отличие от Демона, презрительно ко всему человеческому относящегося, с сочувствием, с состраданием относится к доносившимся до него смутно бедствиям и страданиям "земного поселенца":

"Слезы льются из очей:
Жаль земного поселенца!

В тучу кроюсь я, и в ней
Мчуся, чужд земного края,
Страшный глас людских скорбей
Гласом бури заглушая."

Лермонтовский Демон, обольщая Тамару, побуждает ее к презрению к человеку, к земле:

... "Где нет истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить."

Главной же проблемой, основной трагедией лирического героя стихотворения "Недоносок" является именно его одностороннее, вечное пребывание в состоянии все осмысляющего духа, навеки отрешенного от возможности полного, эмпирического бытия. Трагическое осознание такого положения дается в последних строках стихотворения, уже после описания бедствий человека на земле и сострадания "земному поселенцу" со стороны

Недоноска. Это значит, что вопреки своему знанию о трудностях жизни человека, Недоносок главную свою беду видит в невозможности из-за скорой своей смерти участвовать в земной жизни:

"... на земле
Оживил я недоносок.
Отбыл он без бытия:
Роковая скоротечность!
В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

Не претендуя на исчерпывающую трактовку вопроса, мы хотели бы выразить одно наше предположение, согласно которому предложенное выше толкование стихотворения Баратынского позволяет его интерпретацию как поэтического спора с заключительными строками стихотворения Батюшкова 1820 года "Надпись для гробницы дочери Мальшевой":

"О! милый гость из отеческой земли!
Молю тебя, заметь сей памятник безвестный:
Здесь мать и отец надежду погребли;
Здесь я покоюся, младенец их прелестный.
Им молви от меня: "Не сетуйте, друзья!
Моя завидна скоротечность;
Не знала жизни я,
И знаю вечность."

С мотивом сочетания двух миров мы нередко встречаемся в сценической и несценической истории первых трех маленьких трагедий Пушкина, и при этом они играют весьма важную роль в формировании характера и идеологии действующих лиц и в развитии драматического конфликта. Таким примером можно считать слова скупого рыцаря, заканчивающие его монолог перед денежными сундуками во второй сцене:

..."О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..."

Сальери, размышляющий об отравлении Моцарта, в первой сцене говорит о гениальном композиторе Моцарте как о явлении из иного мира:

... "Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?

.

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Чтоб возмутить бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше."

В "Каменном госте" тоже немало примеров обнаружения мотива "сочетания двух миров". Так уже в самом начале трагедии Дон Гуан /для "традиционного" Дон Жуана совершенно неожиданным образом/ внутренне переживает "сочетание миров", когда задумчиво-уныло вспоминает о своей умершей возлюбленной, Инесе.

Другим примером появления этого мотива являются слова Доны Анны, свидетельствующие о сложном переживании противоречивых чувств к умершему мужу и любящему ее страстно Диго:

"Дона Анна.
Диго, перестаньте: я грешу,
Вас слушая, - мне вас любить нельзя,
Вдова должна и гробу быть верна."

Своеобразным воплощением данного мотива является отношение Гуана к убитому им Командору, переносящееся с "настоящего" сценического действия на прошлое - когда Дон Альвар еще был жив. В настоящем же изображается его "вражда" /в первую очередь психологическая/ со статуей Командора, появляющейся как "карательная статуя" в конце четвертой сцены.

В четвертой пьесе "Маленьких трагедий", "Пир во время чумы" чума, т.е. смерть фигурирует не только в заглавии произведения, и представляет собой не только пассивный фон к событиям, а является главным динамическим элементом развития драматического конфликта. Неотразимая вражеская сила - смерть

становится центральной проблемой каждого живого человека, парализуя свободную умственную и психическую деятельность людей. Однако образ смерти имеет не одну функцию и форму, а согласно художественной мысли Пушкина отдельные действующие лица пьесы, участники пира и священник понимают ее по-разному. Описывая реакции отдельных героев на общее бедствие и оценивая их с точки зрения требований высокой гуманности, действительно достойной человека, Пушкин и в этой трагедии, как во многих своих великих творениях, дает образ высокого гуманизма, способного победить угрожающую человеку физическую и духовную смерть. В художественной структуре произведения в нашем понимании играет весьма важную роль выбранная нами уже для рассмотрения вышеприведенных произведений элегического жанра проблема сочетания двух миров.

Уже в самом начале пьесы в словах Молодого человека и в ответе на них Председателя обнаруживаются два разные понимания смерти, вернее разное человеческое и психологическое отношение к ней. Молодой человек пирующим предлагает выпить в память весельчака Джексона, выбывшего первым из их круга. Его слова показывают, с одной стороны, отношение Молодого человека к умершему Джексону, но с другой - проливают свет и на его отношение к миру, на внутреннюю причину, побудившую его участвовать в пире. Он напоминает пирующим о Джексоне:

... "чи шутки, повести смешные...

.....
Застольную беседу оживляли
И разгоняли мрак, который ныне
Зараза, гостя наша посылает
На самые блестящие умы."

А несколько позднее, когда Луизе стало дурно при появлении наполненной мертвыми телами телеги, тот же Молодой человек подбадривает ее:

... "Развеселись, хоть улица вся наша
Безмолвное убежище от смерти,
Приют пиров ничем не возмутимых..."

Слова молодого человека свидетельствуют о понимании жизни как бегства от страха преследующей человека смерти.

Когда, однако, Молодой человек предлагает выпить в память Джаксона "С веселым звоном рюмок, с восклицанием, Как будто б был он жив" - Председатель, возражая ему, подчеркивает потерю человека и друга, предвещая таким образом постановку центральной своей человеческой проблемы, ставшей впоследствии стержнем основного конфликта произведения. Он говорит:

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

Этим намечается второй план осмысления смерти и выработки определения внутреннего отношения к ней личности. Условно этот второй план мы тоже будем называть бегством, а именно бегством как преодолением страдания, горечи из-за потери дорогого и близкого человека.

Третье действующее лицо маленькой трагедии - Мери, которая по просьбе Председателя исполняет "родимую", т.е. шотландскую народную песню. Первые две строфы в некоторых деталях описания опустошающего, губительного действия чумы напоминают песню Мери из Вильсоновой трагедии "Чумный город"¹⁹, состоящей там из 16-и строф, но остальные три строфы пушкинские. Начало средней, третьей строфы - образец смиренного приятия смерти, и как таковое в некоторой степени предвещает позицию священника, появившегося несколько позднее, после "гимна чуме" Вальсингама:

... "Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Упокоить души их."

¹⁹ John Wilson: The City of the Plague, and other poems. Edinburgh-London, 1816. pp. 45-47.

Песня Мери дает образ жертвенного альтруизма в любви в последних двух строках. Дженни, жертвенной любовью любящая своего Эдмонда, во время свирепствующей чумы, заразившись и умирая, думает об одном спасении Эдмонда и просит его удалиться и спасти свою жизнь.

... "Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней."

Такое самоотверженное чувство Дженни вызвано ее убеждением в возможности сочетания двух миров и их контакта посредством ничем не победимой взаимной любви:

"А когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах."

Хотя Председатель, поблагодарив "задумчивую" Мери за "жалобную песню", называет ее /т.е. песню/ "унылой и приятной", он не может принять позицию ее главной героини. Председатель недоволен человеческой реакцией, отразившейся в народной песне, возникшей в результате имевшей место в прошлом такой же губительной для человечества чумы:

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

"Недовольство" Председателя можно понять не только как "психологизм", т.е. как отражение чувств и сознания героя, ставшего уже поэтом, и несколько позднее поющего свой гимн чуме. Ведь Дженни во имя спасения своего возлюбленного отказывается не столько от жизни, сколько именно от любви, и заключительные слова гимна Вальсингама, быть может, отвечают и

на это, предлагая другое человеческое поведение перед общей проблемой смерти:

"Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье, -
Быть может ... полное чумы."

В словах Председателя, следующих за песней Мери и связанных с ней, следует выделить одну интересную деталь:

... "Нет, ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук" - гово-

рит Председатель. Из этого следует, что Председатель относится к песне как следует относиться к литературному явлению, но его отношение к народной песне двойственное: во-первых, будучи поэтом, он, как мы видели, с собственной идеологической и эстетической позиции отвергает ее, не принимая ее мысли, а во-вторых, как человек, участник пира, он способен чувствовать отраженную светлую "печаль" "томной" песни, исполняемой Мери. Песня Мери - своего рода "произведение в произведении", и как таковое, играет немалую роль в характеристике и психологии отдельных героев. Способность Председателя к "повторению сердцем томного звука", т.е. к восприятию и внутреннему "повторению" литературной "печали" "среди веселий" свидетельствует о его человеческом величии и о высокой степени его внутренней свободы, не зависящей от внешних обстоятельств, от угрозы смерти.

"Жестокая" по словам Председателя ревнивая Луиза, на первый взгляд, не обращающая внимания на царящую вокруг смерть, не способна к пониманию чужой боли и переживанию отраженных в литературном произведении чувств. По ее ревнивым и недоброжелательным по отношению к Мери словам Вальсингам склонен предполагать в ней "мужское сердце", но, когда она падает в обморок, выявляется, что:

... "нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстями томимой".

Затем следует гимн Председателя. Теперь становится ясным психологизм комментирующих песню Мери слов Вальсингама. А в споре со священником выявляется, что Вальсингам, нашедший убежище в веселом пире, бежит не от угрозы смерти, а скорее от своих внутренних страданий, вызванных потерей своих близких: нежно любимой им жены, Матильды, и матери. Но в веселом пированье он не хочет и не может полностью забыть свою печаль, и в то же время наряду с чувствами ничем не преодолимой печали в его душе возникают чувства протеста и искреннего негодования против судьбы. Значит, Вальсингамом, ставшим поэтом накануне ночью

/"Прошедшей ночью, как расстались мы
Мне странная нашла охота к рифмам
Впервые в жизни". /

руководит в первую очередь то же чувство негодования из-за недостойной человека судьбы, какое мы отмечали в его замечаниях после песни Мери. В репликах Вальсингама после песни Мери мы различали несколько присутствующих совместно оттенков чувства и мысли /негодование, боязнь страдания и печали как непосредственное чувство, но в то же время нежелание забыть в веселье пира о своей потере и поэтому стремление к "переживанию сердцем" выраженной в народной песне "искусственной", т.е. отраженной в произведении искусства печали/. Так и здесь, т.е. в гимне чуме Председателя, звучащем в первую очередь гимном человеку, страстным утверждением его достоинства мы также находим разные сопутствующие его главной мысли оттенки чувства и морали. Но прежде чем начать более подробный анализ гимна и следующего за ним спора Вальсингама со Священником, мы хотели бы отметить, что в отличие от понимания многих исследователей пушкинского произведения мы не считаем грандиозный гимн центром, т.е. вершинной точкой маленькой трагедии, а только

одним, хотя и главнейшим элементом внешнего и внутреннего развития драматического конфликта ²⁰. Здесь мы хотели бы отметить следующее: хотя гимн Вальсингама, и особенно 3-я его строфа и обнаруживает некоторую схожесть с гимном председателя в вильсоновой трагедии, хотя некоторые мотивы изображения разных видов смерти и совпадают в двух гимнах, их идеи так различны, и художественная мысль Пушкина так оригинальна, что ссылка Пушкина на вильсоновскую трагедию представляется чуть ли не мистификацией. В вильсоновой трагедии гимн председателя состоит из пяти строф, которые вместе с картиной смерти в морском сражении двух флотов во время бури, сражения между двумя армиями в горах и картинами "настоящей смерти", представляемой "Королем смерти" - чумой, напоминают аналогичные мотивы в пушкинском произведении. Но художественное значение этих мотивов, т.е. поэтическая функция двух образов в структуре двух произведений, разные. В гимне Председателя в вильсоновой трагедии тоже имеется некоторый положительный оттенок по отношению к чуме - смерти, напоминающий скорее картины из серии рисунков Гольбейна: "Пляски смерти", или же вызывающий в памяти понимание смерти в некоторых местах у Державина в положительном смысле, как последней инстанции, как залога возможности более совершенной справедливости и оценки человека, чем основывающаяся на понятии земного величия и общественной иерархии "справедливость". Как у Державина, угрожающий образ смерти часто выполняет функцию предупреждения власть имеющим: - перед смертью все смертные, все люди равны, - так и гимн Председателя у Вильсона заканчивается упоминанием благодетельной, приводящей к большей справедливости в жизни смерти. Такой мотив у Державина звучит, однако, более отвлеченно,

²⁰ Д. Устюжанин. Маленькие трагедии А.С. Пушкина. М., 1974, стр. 92-93.

М. Цветаева. Мой Пушкин, стр. 223.

Н.Б. Иванова. "Гимн чуме" и поэзия Тютчева. Известия Академии наук СССР, 1975/3, стр. 273-275, и др.

принципиально, а у Вильсона имеет более практическое значение: со смертью богатого и старого купца деньги попадают к нуждающимся в них молодым людям, со смертью старого, ненавистного мужа молодая вдова свободна связать свою жизнь с жизнью молодого любовника, и т.д. 21

У Пушкина нет ничего подобного. Гимн председателя действительно представляет собой гимн Человеку.

В предпоследней 5-ой строфе гимна Вальсингама пушкинской трагедии, следующей за строфой, начинающейся словами "Есть упоение в бою ..." мы читаем:

... "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.

И далее:

Итак - хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье.
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье,
Быть может ... полное Чумы".

Содержание вышеприведенной пятой строфы гимна М. Цветаева называет "кошунственным", понимая "неизъяснимы наслажденья" вроде декадентского "наслаждения уничтожением". М. Цветаева пишет: "... Какого бессмертия? В боге? В таком соседстве один звук этого слова дик. Залог бессмертия самой природы, самих стихий и нас, поскольку мы - они, она - строка, если не кошунственная, то явно языческая..." "... В чем кошунство песни Вальсингама? Хулы на бога в ней нет, только хвала Чуме. А есть ли сильнее кошунство, чем эта песня?

21 John Wilson. The City of the Plague ... pp.50-53.

Кощунство не в том, что мы, со страха и отчаяния, во время Чумы - пируем /так дети, со страха, смеются!/, а в том, что мы в песне - апогее Пира - уже утратили страх, что мы из кары делаем - пир, из кары делаем - дар, что не в страхе божаем растворяемся, а в блаженстве уничтожения.

Если /как тогда верили все, как верим и мы, читая Пушкина/ Чума - воля божия к нас покаранию и покорению, то есть именно бич божий.

Под бич бросаемся, как листва под луч, как листв дождь. Не радость уроку, а радость удару. Чистая радость удару как таковому.

Радость? Мало! Блаженство, равного которому во всей мировой поэзии нет. Блаженство полной отдачи стихии, будь то Любовь, Чума - или как их еще зовут." ²²

Конечно, возможно и такое понимание слов гимна Вальсингама, но оно не исключает возможности дальнейшего их толкования. Как мы видели, здесь все психологично, слова Председателя окрашиваются доминантой его психологического состояния: негодованием и бунтом против подавляющей и уничтожающей человека вражеской силы слепого рока. Пытаясь угадать значение, логику образа "бессмертности" "смертного", нашедшего "неизъяснимы наслажденья" в своем сердце при угрозе гибели, формально можно прийти к вполне, однако, неудовлетворяющему нас выводу: переживание смерти, ее мужественное и твердое принятие может быть долей только смертного человека, и таким образом в наибольшей и глубочайшей проблеме жизни каждого живого существа бессмертные боги не в состоянии участвовать. Здесь огромная возможность для проявления человеческого, достойного бессмертных существ величия. Не отказываясь от подобного разрешения вопроса, мы хотели бы предложить и другое его понимание, в свете которого мы представляем себе и толкование

²² М. Цветаева. Мой Пушкин. М., 1967, стр. 220-226.

остальной части произведения.

По словам Вальсингама "счастлив тот, кто среди волнения" "неизъяснимы наслаждения" "обретать и ведать мог". Здесь "поэтическая правда" поэта - Вальсингама, настраивавшегося на чужую грусть, на чужой, но проявляющийся вокруг общий страх, и под знаком своего негодования сопротивляющегося парализующему психику, свободную, живую душевную жизнь пока еще живого человека влиянию "дуновения чумы". Поэтому Председатель считает достойной бессмертия победой человека то, что он не поддается общему страху, а "среди волнения" находит в себе свободные чувства для бодрости, любви и дружбы, т.е. мужественную, свободную, готовую для свободного проявления чувства душу. Последнее качество, однако, т.е. душевное возрождение, освобождение души от комплексов и возрождение к чувствам, не входит в "телеологию" гимна Председателя. Став "поэтом" благодаря принуждающей силе внутреннего негодования, и воплощая это негодование в художественном произведении, он еще далек от возродившегося к новому, свободному и невинному чувству любви к умершей Матильде Вальсингама в конце трагедии.

Внутреннее негодование, побудившее Вальсингама к написанию гимна, понимаемого нами не как выражение "блаженства уничтожения", а как сопротивление, - по словам той же Цветаевой "Чуме - воле божией", "бичу Божию" - это литературный ответ на в другом освещении отраженный в песне Мери факт гибельного свирепства чумы в прошлом и в настоящем, изображенный в произведении.

"Жестокая" Луиза недаром называет Мери "слезливой": Мери в отличие от Председателя не способна понять ею же исполняемую песню, отождествляя свою судьбу с отраженной в песне судьбой людей: она становится сентиментальной /Председатель имеет полное право назвать ее песню "жалобной"/, потому что ей немного жаль и себя, т.е. сюжет песни она переживает с собственной, впрочем, действительно, горестной точки зрения:

"Мери ...

... Они свою любили слушать Мери;
Самой себе я, кажется, внимаю,
Поюшей у родимого порога.
Мой голос слаще был в то время; он
Был голосом невинности."

Перед нами свирепство смерти, жизнь кучки людей на краю пропасти - кризисное положение с точки зрения человеческих ценностей, способных руководить поведением людей. Старые ценности потеряли свою действительную моральную силу, а новых еще нет, и этот вакуум представляет собой не только фон к конфликту, но и действительную психологическую мотивацию поступков и мыслей действующих лиц.

Выше уже было сказано о негодовании после песни Мери Вальсингама, о его недовольстве отраженной в песне человеческой реакцией на бессмысленные жертвы. Дальше было указано, что это негодование переросло в гимн сопротивления в "гимне чуме" Вальсингама. Драматический конфликт своего апогея достигает, однако, после появления священника. Священник знает одну систему ценностей и предлагает ее пирующим; в качестве спасения. Слова священника после песни Мери опять напоминают о возможности - согласно предложенной им системе ценностей - сочетания двух миров:

"Священник.

Я заклинаю вас святою кровью
Спасителя, распятого за нас:
Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленные души."

Приведенные слова священника недалеки по смыслу от "mento mori" Жуковского из стихотворения "Человек":

"Твой рай и ад в тебе!... брань, брань твоим страстям! -
Перед тобой отверст бессмертья вечный храм;
Ты смерти сломишь серп могучею рукою, -
Могила - к вечной жизни путь!"

Быть может, предложенная альтернатива была бы легче для Вальсингама, но настоящий душевный конфликт его только сейчас углубляется в спорах с появившимся священником. "Правда" священника, т.е. правда религиозного-смирненного приготовления к смерти неприемлема для Вальсингама; его требованиями к жизни руководят не обстоятельства, а влечения молодости:

"Дома
У нас печальны - юность любит радость."

Священник, стараясь всячески повлиять на Вальсингама, напоминает ему сцену и переживание им недавней смерти его матери, и наряду с этим вводит и новую перспективу, заставляя председателя смотреть с ее небесной точки зрения на свои поступки:

"Иль думаешь, она теперь не плачет,
Не плачет горько в самих небесах,
Взирая на пирующего сына,
В пиру разврата, слыша голос твой,
Поющий бешеные песни, между
Мольбы святой и тяжких вздыханий?"

В своем ответе, следующем за словами священника, Вальсингам еще отвергает предложенную священником возможность спасения:

... "Тень матери не вызовет меня
Отселе, - поздно, слышу голос твой,
Меня зовущий, - признаю усилья
Меня спасти ... старик, иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет".

После этого следует главный довод Священника:

"Священник
Матильды чистый дух тебя зовет".

Из заключающих спор ответных слов председателя явствует, что упомянутая, предложенная священником точка зрения любимых и потерянных близких, обитающих в ином мире, по существу, не

чужда и Вальсингаму, а является как бы вторым, до сего момента "героически-насильственно" подавленным им же внутренним голосом его совести и души. Но человеческое величие Вальсингама заключается именно в том, что он не мог в себе окончательно побороть этот второй голос души, приведший его к внутреннему смягчению, столь значительно отличающему сознание "человека - Вальсингама", покинутого в конце трагедии на самого себя со своей в человеческом масштабе неразрешаемой проблемой, со своими размышлениями и страданием от "сверхчеловеческого", в своем сопротивлении и бунте обретающего свое бессмертие демониического лирического сознания "поэта-Вальсингама".

Ответные слова Вальсингама свидетельствуют о том, что ему самому не чужда предложенная священником перспектива сочетания земли и неба:

"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 чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже..."

Слова Вальсингама /... "скрыть это зрелище".../ свидетельствуют о переоценке своей прежней позиции. Перед его требовательной совестью - как и перед "ее бессмертными очами" - выясняется, что поэтическая "правда" его гимна не есть абсолютная правда, ценность человеческого поведения.

Когда после появления священника Вальсингам отвергает предложение священника следовать за ним, он это делает не только следуя требованиям жизни: ... "юность любит радость", но быть может стараясь остаться тем же "чистым, гордым, вольным", независимым от притеснений рока человеком, каким "она считала" его. Поэтому именно он не способен измениться, и во имя небесной их встречи измениться в предложенном священником смысле. Но Вальсингаму, бывшему когда-то "чистым", "гордым" и "вольным", т.е. жившему полной жизнью, нельзя оставаться таким же, ведь условия, формировавшие его таким, по существу,

изменились: для него в отличие от пирующих товарищей важно в этом отношении не свирепство чумы и угроза смерти, а в первую очередь отсутствие Матильды. На это он реагирует своим бунтом, своим гимном, формой которого является пир. Пир, однако, для Вальсингама имеет и другое значение: возможность "самообмана", иллюзии встречи с умершей возлюбленной. В первом своем ответном монологе он говорит:

... "Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем доме встречаю -
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками /прости меня господь/
Погибшего, но милого созданья..." /Курсив наш - Т.Б./

В таком смысле следует понимать и тайно-загадочные слова Председателя перед песней Мери:

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

Приведенные выше слова Вальсингама о его желании "скрыть это зрелище" "от очей ее небесных" указывают на то, что в нем самом, в его душе тоже есть противоположная его поведению и основному пафосу "гимна" оценка, полностью разделяющая моральную правду оценки "очей ее небесных". Это значит, что если в глазах умершей Матильды, т.е. перед собственной совестью и самооценкой он хочет остаться "чистым, гордым, вольным", то он не может принять ни предложенного священником религиозного спасения, ни иллюзорно-мечтательное лечение - утешение своих страданий, осуществляющееся "и новостью бешеных веселий", "и благодатным ядом этой чаши", а должен остаться в одиночестве, непонятным уже для пирующих, со своими ничем не заполняемыми утратой и горем. Перед зрелищем охватившего человека чистого страдания священник склоняет голову:

" / Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погружен в глубокую задумчивость. / "