УДК 821.161.1:82.091
5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки)



С.Ю. Баранов
Вологодский государственный университет

ОДИНОЧЕСТВО «БЕЗДНЫ НА КРАЮ» (К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЛКОВАНИИ ОБРАЗА ВАЛЬСИНГАМА В ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА «ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»)

Предметом рассмотрения в статье является воплощенная в гимне Председателя (Вальсингама) программа поведения в «пограничной ситуации», а также причины и мировоззренческие последствия ее нереализованности.

Интерпретация, одиночество, «Пир во время чумы», «пограничная ситуация», самоопределение, смерть, страх, трагедия.

Одно из определений культурно-исторической значимости маленьких трагедий Пушкина таково: «Болдинские пьесы ставят проблемы, свойственные не только Пушкину и не только его времени, – отсюда их необычайная и все увеличивающаяся жизнеспособность. Они, как и любые другие долговечные произведения, стали объективным фактором, в какой-то мере даже оторванным от их создателя» [26, с. 157].

Вхождение пушкинских произведений во все новые и новые мировоззренческие контексты способствует актуализации «долговечных» проблем, эксплицитно выраженных в них через речи персонажей и сюжетные коллизии, а также выявлению смыслов, потенциально присутствующих в словесно-образной ткани и обнаруживаемых при включении в тот или иной контекст, содержащий установку на рефлексию по поводу этих смыслов. Поскольку в новом контексте произведение интерпретируется, исходя из мировоззренческой специфики данного контекста, становится возможным дистанцирование и даже «отрыв» его от «создателя», превращение в «объективный фактор» культуры, обособленный в той или иной степени от конкретно-исторических условий и индивидуально-творческих интенций, его породивших. Для рецептивной эстетики – это закономерный процесс, обусловленный тем, что в ходе социокультурного функционирования произведение «достраивается», наполняется читательским опытом и именно в таком виде обретает ментальную и художественную значимость, способность к существованию во времени. Однако при абсолютизации рецептивного подхода дает о себе знать опасность подмены исходного, авторского смысла произвольно сконструированным и навязанным произведению пониманием. Отсюда следует, что «автономность» маленьких трагедий как «объективного фактора» «преувеличивать все-таки не стоит, а скорее напротив – заново сближать болдинские пьесы с Пушкиным и его временем» (Там же, с. 157–158).

Теоретически как будто бы все ясно, но в реальной практике интерпретатору приходится балансировать между Пушкиным как историко-литературной данностью и новыми контекстуальными «подключениями», не всегда с этой данностью согласующимися. С одной стороны – пушкинские смыслы, тщательно реконструированные не одним поколением пушкинистов, с другой – перспектива актуализации, обновления, а может быть, и переоценки этих смыслов. Такое балансирование далеко не всегда оказывается равновесным. И, между прочим, даже явные искажения академически выверенного содержания пушкинского произведения дают порой положительный эффект, так как полемически побуждают вновь вернуться к вопросу о допустимых границах его интерпретации.

История изучения маленьких трагедий показывает, что наиболее проблематичным произведением этого цикла в плане интерпретации является «Пир во время чумы». В современном литературоведении пьеса квалифицируется как циклообразующее, ключевое для понимания смыслового единства всех маленьких трагедий произведение (см.: [6]). Однако еще В.Г. Белинский, приступая к рассмотрению болдинских пьес, сразу же отнес ее к разряду «загадочных» созданий, тем самым противопоставив более ясным (и даже «слишком ясным», как «Скупой рыцарь») «опытам драматических изучений» Пушкина [5, с. 471, 476]. Печатью «загадочности» отмечена и дальнейшая история восприятия и осмысления «Пира», поскольку диапазон его истолкований необычайно широк, а версии понимания основного смысла кардинально противостоят одна другой[1]. А.А. Ахматова причину разительного интерпретационного разнобоя видела в особенностях авторского стиля: «Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно, как в “Маленьких трагедиях” Пушкина. Сложность эта бывает иногда столь велика, что в связи с головокружительным лаконизмом даже как будто затемняет смысл и ведет к различным толкованиям...» [4, с. 187].

Разнобой дает о себе знать, прежде всего, при истолковании образа Вальсингама и его ключевого элемента – Гимна в честь Чумы. Согласно одной точке зрения, Председатель пира Вальсингам – центральная фигура произведения, выразитель близкой автору идеи героического противостояния гибельно опасным

[1] Изложение истории изучения «Пира во время чумы» см.: [7].

силам и обстоятельствам. Его «непостижимо прекрасный» гимн – это вспышка «экстатического восторга», выражение «твердости веры в солнечность разума» самого Пушкина [27, с. 11–25]. «Образом Вальсингама Пушкин утверждал активную роль человека на земле», а стих из гимна Чуме «“Есть упоение в бою…” может быть поставлен эпиграфом ко всему творчеству Пушкина 1830-х годов» [17, с. 240]. Этому стиху, ставшему крылатым выражением, придавался еще более широкий смысл, когда в нем усматривался «общий психологический корень» как социально-бытового, так и творческого поведения поэта на протяжении всей его жизни [16, с. 181–182]. С этой трактовкой соотносится и интерпретационный ход, сделанный М.А. Швейцером, постановщиком телевизионного фильма «Маленькие трагедии», где, вопреки пушкинскому тексту, гимн Вальсингама перемещен из середины в конец «Пира во время чумы», и не только «Пира», но и всей кинокартины, в состав которой, помимо болдинских пьес, включены и «Сцена из Фауста», и «Египетские ночи», и «Мы проводили вечер на даче…», что резко повышает и без того высокую его смысловую значимость.

Сторонники другой, прямо противоположной позиции, склонны видеть в гимне Председателя проявление «гробового сладострастия», знак «преступления сильной натуры» [5, с. 472]. Гимн этот «раскрывает экстатические глубины обезумевшего сердца» [1, с. 71]. Взятый в психоаналитическом ракурсе, этот гимн осмысляется как проявление трусости, «садизма» и «садомазохизма» [14, с. 132, 144]. В социально-этическом плане Вальсингам оценивается как «сверхциник, отгородившийся от всеобщей беды» [23, с. 245]. А спроецированные на реальный жизненный опыт человека середины XX столетия крылатые слова из Гимна Чуме обретают эстетизированный и нравственно неприемлемый колорит архаики, чуждой этому опыту: «“Есть упоение в бою!” – какие красивые и устарелые слова!.. (Из разговора, услышанного в санпоезде, который вез с фронта раненых.)» [2, с. 375][2].

Оценки Вальсингама колеблются между двумя полюсами в диапазоне «герой – антигерой». Суждения о нем, о спетом им Гимне (а в конечном счете и об идейной структуре «Пира во время чумы») зависят от того, к которому из полюсов интерпретатор тяготеет. Тяготение это нередко определяется внетекстовыми факторами, обусловленными вкусовыми предпочтениями или априорными установками интерпретатора. Между тем «головокружительный лаконизм» пушкинского произведения требует повышенного внимания к деталям, к текстуально выраженным, иногда всего лишь намеченным, но концептуально значимым свойствам образа персонажа. Одним из таких свойств, недостаточно, думается, учитываемым при рассмотрении пушкинской пьесы, является одиночество Вальсингама.

Принципиальная важность этого свойства определяется самой идейно-эстетической спецификой трагедии как жанра (см.: [21]). Одиночество героя здесь мотивировано природой трагического конфликта: герой противостоит «субстанциальным» силам, определяющим «наличное состояние мира», оценивает это состояние как ущербное и самоутверждается в его активном неприятии. Борьба героя не с отдельным проявлением неблагополучия в окружающей действительности, а с мироустройством, миросостоянием обречена на поражение. Но благодаря этой борьбе он реализует себя как неординарная личность, а его неординарность становится причиной одиночества: он обладает большими достоинствами и амбициями, нежели другие, поэтому возвышается над другими и обособляется от них. Конечно, на разных этапах эволюции жанра трагедии одиночество героя приобретало свои мировоззренческие нюансы. Тем не менее, само по себе, оно оставалось на протяжении столетий непременным и значимым атрибутом образа трагического героя. Им наделен Эдип, герой древнегреческого мифа и трагедий Софокла [9, с. 48–49]. «Отъединенность и одиночество во вселенной» служат показателями трагической глубины образа Гамлета [8, с. 363]. Фауст обречен на одиночество, поскольку принадлежит к разряду «героев новой культуры», опередивших свое время [10, с. 660]. Печатью одиночества, каждый на свой лад, отмечены пушкинские Барон Филипп и Сальери. Даже Дон Гуан, невзирая на присущую этому герою коммуникативную мобильность, находится в его власти как трагический герой (см.: [25]). Одиночеством как характерологической чертой трагического героя наделен и Вальсингам.

В фабульном аспекте «Пира во время чумы» одиночество Председателя – экстремально-ситуативное (человек, оказавшийся пред лицом неизбежной смерти). В мировоззренческом – экзистенциальное, обусловленное самой природой существования человека, его «бытия-в-мире». При этом обе ипостаси его одиночества не даются как исходные в начале произведения, а раскрываются стадиально, по мере развития действия.

Применение понятия «экзистенциальный» по отношению к четвертой маленькой трагедии оправдано не только жанровой спецификой трагедии, но и особенностями внутреннего мира данного произведения. Характеристика того, что в ней представлено, сопряжена с использованием понятий, введенных в оборот философией экзистенциализма и экзистенциальной психологией. Понятия эти обрели относительную самостоятельность от систем, их породивших, стали «объективными факторами», вошли в общий фонд гуманитарных наук и широких дискурсивных практик, стали частью культурного сознания второй половины XX – начала XXI столетия. В их ряду – «пограничная ситуация», «экзистенциальный кризис», «смерть», «страх», «тревога», «свобода», «выбор», «ответственность» и некоторые другие, концептуально связанные между собой. Всем им находятся соответствия в маленькой трагедии «Пир во время чумы», все они так или иначе (если не прямо, то перифрастически или подтекстно) в работах, посвященных пушкинскому произведению, фигурируют. Учитывая это,

[2] Этот эпиграф, предваряющий часть «Бой» в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка», в первых изданиях произведения отсутствовал. Он появился в сборнике «Где-то гремит война», вышедшем в 1975 году. В окончательном варианте писатель его несколько изменил: вместо «Из разговора, услышанного в санпоезде, который вез с фронта раненых» – «Из разговора, услышанного на войне» [3, с. 10].

можно было бы, наверное, ставить вопрос о причастности Пушкина к становлению экзистенциализма в России[3].

Все собравшиеся за пиршественным столом на улице чумного города оказались здесь в надежде избегнуть одиночества, обостряющего страх неотвратимой гибели («дома у нас печальны»). Они находятся во власти иллюзии, что присутствие рядом с ними других соратников по несчастью поможет им хотя бы на время забыть о предельном драматизме реального положения дел. Каждому необходимо ощутить себя частью сообщества, принадлежность к которому не позволила бы чувству безысходности безраздельно овладеть душой. Чтобы блюсти единство этого сообщества, обеспечить действенно-волевое, психологически эффективное противостояние угрозе, из среды «пирующих» выдвинут Председатель – лицо, обладающее свойствами лидера. Следует обратить внимание на то, что личное имя – Вальсингам – употребляется только в речах других персонажей. Автор же именует его исключительно по роли руководителя вверенного ему сообщества (маркировка, предваряющая произносимые им слова, упоминания о нем в ремарках)[4]. «Председатель» и «Вальсингам» становятся обозначениями разных сторон образа действующего лица.

Одной из устойчивых интерпретационных характеристик Председателя является эгоизм. Даже те исследователи, которые склонны видеть в поведении персонажа черты возвышающей его личностной исключительности и героизма, усматривают «откровенно эгоцентрические тенденции» в провозглашаемой им «новой этике», которая должна обеспечить духовную устойчивость в «пограничной ситуации», на краю разверзшейся «бездны» (см., напр.: [20, с. 32]). Этика эта трактуется как средство самоутверждения и самовозвеличения за счет нравственно-психологической дискредитации других, неспособных достигнуть высот экстатического восторга на грани жизни и смерти.

Думается, однако, что текст маленькой трагедии допускает и иное толкование поведенческой программы Председателя. Осознавая себя не столько распорядителем дарующего забвение застолья, сколько лидером, «поводырем» группы людей, оказавшихся перед лицом близкой и неминуемой смерти, он озабочен необходимостью поиска пути вывода их из нравственно-психологического состояния, равного духовной гибели. Прежде всего, как неоднократно отмечалось исследователями, Председатель стремится освободить своих подопечных от иллюзии, будто о существующем положении вещей можно забыть, предавшись безоглядному веселью. Он последовательно добивается того, чтобы всеми присутствующими было трезво осознано и принято как реальная данность, а в итоге – как благо, существование в условиях эпидемии чумы. Идея парадоксальная и, следовательно, требующая предварительной подготовки собеседников, применения тактики постепенного внедрения этой идеи в их сознание. Три «диалога» Председателя с тремя участникам пира превращаются в обмен мнениями по вопросу о выборе модели поведения «здесь» и «сейчас» в отсутствие перспективы «потом», даже ближайшей. И одновременно – это три ступени восхождения к осознанию возможности испытать «наслаждение в бою», тем самым преодолев безысходный и парализующий волю страх перед грозным противником – Чумой.

Первая ступень – отказ от предложения Молодого человека почтить память недавно умершего весельчака Джаксона «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем, как будто б был он жив» и тем самым разогнать «мрак, который ныне Зараза, гостья наша насылает». Председатель повелевает пить в молчанье, отмечая, что Джаксон «выбыл первый Из круга нашего», т.е. по сути дела напоминая, что за «первым» неизбежно последуют «второй», «третий» и т.д. Тем самым его вариант «чествования» должен не развеять, а сгустить царящий за пиршественным столом мрак.

Вторая ступень – обращенная к Мери просьба Председателя «спеть уныло и протяжно, Чтоб мы потом к веселью обратились безумнее» [22, с. 168]. Перспектива эта – «безумное веселье» – как будто бы согласуется с недавно отвергнутым предложением Молодого человека. Однако, по версии Молодого человека, оно есть средство временного забвения о Чуме; по версии Председателя, оно, такое веселье, становится возможным именно благодаря присутствию Чумы, инициируется и интенсифицируется Чумой, приобретает в созданной ею ситуации особое качество и особый смысл.

Семантическая нагрузка песни Мери многопланова. Она актуализирует положение, в котором находятся персонажи, эстетически воспроизводит атмосферу, знакомую им по переживаемому в данный момент опыту. В ней, в этой песне, предлагается также пример «выбора» модели поведения в «критической ситуации» (самозабвенная забота умирающей Дженни о дальнейшей судьбе любимого ею Эдмонда). Выражает она и скорбь падшей женщины об утраченной чистоте (Мери не может равнять себя с Дженни, поскольку ее нынешний «голос» уже не является «голосом невинности»). Председателем песня Мери могла

---

[3] Была предпринята осторожная попытка провести параллель между идеями родоначальника европейского экзистенциализма и творчества Пушкина: «Пушкин и Кьеркегор не соприкасались ни исторически, ни интеллектуально: основные произведения Кьеркегора вышли уже после смерти Пушкина <…> Но есть объективная закономерность: если философская система выражает действительное положение вещей в бытии, так называемую жизненную правду, то поэзия обязательно в движении идей и образов выразит данное философское направление, что мы и наблюдаем при анализе творчества двух гениев – Пушкина и Кьеркегора. [18, с. 73–74]. Маленькая трагедия «Пир во время чумы» дает более веские основания для установления связи между пушкинским наследием и экзистенциализмом как философским направлением.

[4] В «Чумном городе» Вильсона, литературном первоисточнике пушкинского «Пира вовремя чумы», наблюдается как будто бы то же самое. Но, во-первых, – там именование «Председатель пира» чисто ситуативно, оно используется только в соответствующем пушкинскому произведению фрагменте сцены IV первого акта, в конце же этой сцены и в сцене V второго акта речи персонажа маркируются именем Вальсингам. Во-вторых, концептуальные расхождения между вильсоновской драматической поэмой и пушкинской маленькой трагедией (см., напр.: [28, с. 579–609]) побуждают трактовать эту особенность текста «Пира во время чумы», исходя из его специфики как произведения оригинального. («Преображая одну сцену Вильсона в “маленькую трагедию”, Пушкин как бы вырезал ее из непосредственного контекста; часть превращалась в новое художественное целое, которое в свою очередь становилось частью цикла и обретало новые связи с другими вошедшими в него драмами» [7, с. 862].)

бы восприниматься как образный аналог его собственной драмы («Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах» – «Вальсингама не покинет Матильда даже в небесах»). Но он, по причине, которая станет понятной позднее, игнорирует эту возможность и предпочитает в данный момент считать песню только инструментом воздействия на умы и чувства в избранном им направлении.

Третья ступень – отповедь Луизе, выступившей с осуждением песни Мери как расчетливо-циничной попытки падшей «сестры ее печали и позора» завоевать расположение Председателя. Одновременно это и оценка еще одного, предлагаемого Луизой, варианта решения вопроса о том, как вести себя, зная о неотвратимости близкого конца. Пение Мери, по утверждению Луизы, это прием обольщения, бывший действенным ранее, до пришествия Чумы, но совершенно неуместный, фальшивый в теперешних условиях, когда стало возможным (и даже необходимым, единственно уместным) манифестировать свои желания, не рядя их в одежки надуманной нежной чувствительности и вымышленного благородства. Разыгрывание слезливых сценок в присутствии Чумы нелепо и бессмысленно. Позиция Луизы сродни тому, к чему призывают уже умерших, но еще некоторое время не утрачивающих способность чувствовать и говорить покойников Клиневич и Авдотья Игнатьевна, персонажи рассказа Ф.М. Достоевского «Бобок»: «Господа! я предлагаю ничего не стыдиться!» – «Ах, давайте, давайте ничего не стыдиться! – послышались многие голоса…» – «Ах, как я хочу ничего не стыдиться! – с восторгом воскликнула Авдотья Игнатьевна». – «Слышите, уж коли Авдотья Игнатьевна хочет ничего не стыдиться…» – «Нет-нет-нет, Клиневич, я стыдилась, я все-таки там стыдилась, а здесь я ужасно, ужасно хочу ничего не стыдиться!» – «На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну а здесь мы для смеху будем не лгать <…> Все это там наверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» [12, с. 52]

Конечно, гротескно-смеховой («карнавальный», по Бахтину) тон рассказа Достоевского отличен от трагического пафоса произведения Пушкина, но инвективы Луизы по сути те же, что и призывы персонажей «Бобка» к снятию нравственных запретов. Несостоятельность позиции этого пушкинского персонажа демонстрируется трояко: психофизически (обморок при появлении груженной трупами телеги), этически (искренняя забота о ней Мери, только что обвиненной ею в притворстве) и сентенциозно (комментарий Председателя: «…в ней, я думал, По языку судя, мужское сердце. Но так-то – нежного слабей жестокий, И страх живет в душе, страстьми томимой» [22, с. 170]). Луиза могла бы считаться соратником Председателя в деле освобождения «тех, кто рядом», от гнетущего страха перед уже занесшей свою косу смертью. Но ее отвага оказывается чисто декларативной и мнимой в силу неспособности сохранить душевное равновесие при появлении зримого образа своего ближайшего будущего, предопределенного Чумой. Кроме того, отказ от нравственных норм поведения оборачивается неприемлемой для Председателя жестокостью (т.е. обретают актуальность упомянутые Ахматовой «грозные вопросы морали»).

Вплоть до сцены с телегой, управляемой негром-«демоном», происходит спуск вниз по лестнице состояний внутреннего мира действующих лиц. Сцена эта – предел обострения напряженности в отношениях персонажей между собой и той грозной силой, в безраздельной власти которой они находятся. Однако по замыслу Председателя лестница, по которой он их вел, не спускалась вниз, а вела вверх. И когда Молодой человек обращается к нему с призывом рассеять сгустившийся до предела мрак «буйной вакхической песней», он вместо нее поет Гимн Чуме, раскрывающий суть его замысла.

Прежде всего необходимо принять во внимание, что суггестивная установка Гимна не индивидуалистическая, демонстрирующая превосходство Председателя над окружающими, а коллективистская, направленная на единение с ним всех внимающих его пению. Не случайно субъект высказывания здесь обозначен множественным числом – «нас», «нам», «мы»[5]. Это то представление, которое Председатель стремится внедрить в сознание слушателей, одержимых чувством предсмертного одиночества.

Показательно также, что для всех «пирующих», кроме Председателя, (и даже для появляющегося позднее Священника) прямое именование Чумы словно бы табуировано. Создается впечатление, будто они опасаются последствий ее именования и предпочитают обходиться перифрастическими оборотами и метонимическими характеристиками вроде «зараза, гостья наша», «поминутно мертвых носят» и проч. Привидевшийся в обморочном состоянии Луизе «ужасный демон… черный, белоглазый» – это также иносказательно представленный образ Чумы. Метонимически говорит о ней и Священник: она для него воплощена в «мрачной тишине, повсюду смертию распространенной», в «ужасе плачевных похорон», в «общей смертной яме». Председатель – единственный, кто отваживается произнести слово «Чума» – впервые, обращаясь к Мери («В дни прежние Чума такая ж, видно, Холмы и долы ваши посетила»), затем – предлагая спеть Гимн в честь Чумы. Восклицание Многих, последовавшее за этим предложением («Гимн в честь Чумы! послушаем его! Гимн в честь Чумы! прекрасно! bravo! bravo!»), это не проявление их собственной отваги, а повтор слов Председателя, ответственность за которые лежит на нем, но не на тех, кто эхом эти слова подхватил. Однако это уже и подступ к главному этапу пути, по которому Председатель ведет «пирующих»: пусть не по своей инициативе, а вслед за ним, но они отважились нарушить запрет на произнесение слова «Чума»[6].

Композиция Гимна соответствует задаче, поставленной Председателем перед собой. Начинается он с

[5] На это обстоятельство обратила внимание М.А. Новикова (см.: [19, с. 110]).

[6] Написание слова Чума в разных изданиях произведения неустойчиво – то с прописной, то со строчной буквы. Наиболее оправданным представляется текстологическое решение, воплощенное в последнем академическом ПСС Пушкина – только с прописной буквы (за исключение заглавия, что, вероятно, является следствием недосмотра на стадии подготовки текста к печати [22].

явно неравнозначного уподобления «могущей» Зимы – «царице грозной» Чуме. Такой страшной и безысходной опасности, как Чума, Зима с собой не несет[7]. Но Председатель использует это образное средство, чтобы снизить уровень панической тревоги в «пограничной ситуации», созданной Чумой. Чума – сила всевластная и невидимая, зреть можно лишь результаты ее губительного воздействия. Эта ее «обезличенность», вкупе с тотальностью и всевластием, способствует внушению инфернального ужаса. И Председатель наделяет Чуму, как и «проказницу» Зиму, зримыми антропоморфными чертами, опять-таки стремясь сделать ее менее таинственной и более обытовленной, сопряженной с повседневными понятиями, представлениями: «…к нам в окошко днем и в ночь Стучит могильною лопатой» (ср. с державинским «И смерть к нам смотрит чрез забор», способствующим примирению с конечностью человеческого существования [11, с. 151]). И только после этой предварительной подготовки Председатель переходит к главному – к выражению своей программной идеи, принятие которой слушателями должно способствовать благотворной перемене в их отношении к Чуме: «Есть упоение в бою <…> И в дуновении Чумы. Все, все что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Неизъяснимы наслажденья – Бессмертья, может быть, залог…» и проч. [22, с. 171]. Чума (как и бой, разъяренный океан, аравийский ураган) может стать величайшим благом для человека, не утратившего присутствия духа перед ней, поскольку она до недостижимого ранее предела обостряет чувство жизни и приносит наслаждение, невозможное при других обстоятельствах, в «непограничных», не грозящих близкой гибелью ситуациях. Столетие спустя то, что Председатель пытается внушить слушателям Гимна, Альбер Камю выразил так: «…никакая человеческая правда невозможна, если в конце концов не признается смерть безо всякой надежды. Речь идет о том, чтобы признать существование предела, но не со слепым смирением, а в напряжении всего своего существа, что и будет означать обретение равновесия» [15, с. 173]. «Напряжение всего существа» и означает для Председателя победу над страхом смерти, а может быть, и обретение «залога бессмертия», если напряжение это не имеет протяженности во времени и сосредоточено в миге, равном по смысловой наполненности жизни (фаустовское «остановись, мгновенье!»). Р.Н. Поддубная, комментируя идею Гимна, пишет: «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» [20, с. 25–26]. Признавая все это справедливым, необходимо, однако, учитывать, что Гимн Председателя – это не нарциссическая апология его создателя и исполнителя, а призыв, обращенный к слушателям в надежде пробудить в них волю к самопреодолению, самоутверждению и самосозиданию в «пограничной ситуации». Какое воздействие на «пирующих» мог бы Гимн оказать, судить трудно, поскольку появление Священника их реакцию блокирует и переключает действие трагедии в иной регистр. Но, исходя из текста произведения во всей его полноте, можно с большой долей уверенности предполагать, что личностной высоты, заявленной в Гимне, ни одному из персонажей, в их числе и самому Председателю (правда, по особой, иными обстоятельствами обусловленной причине), достигнуть не дано.

Если Председатель призывает участников «пиршества» к волевому обретению свободы от страха посредством «проектирования себя», то Священник выступает как ревностный приверженец религиозной доктрины, как проповедник «комфорта догмы», смиренного приятия кары, ниспосланной свыше. Но те, к кому он обращается, находятся во власти чувства богооставленности, и заклятие «святою кровью Спасителя» на них не действует. Обвинения «заблудших чад» в кощунстве, как и напоминание о грядущих муках ада, вызывают язвительную насмешку: адские страдания по сравнению с тем, что переживается ими сейчас, их не пугают. Хотя они вряд ли понимают суть программы Председателя, пафос его речей для них более приемлем, чем гневные увещевания Священника. Вместе с тем произнесенные Священником слова «Ты ль это, Вальсингам?» обозначают резкий поворот в развитии действия трагедии. Образ персонажа расщепляется на две ипостаси: Председатель – тот, кто руководит пиром, Вальсингам – тот, каким персонаж был до того, как стал Председателем. Ипостаси эти резко противопоставлены одна другой: Вальсингаму не должна быть свойственна роль Председателя, Председатель теряет право быть таковым, становясь Вальсингамом. Возникает нечто, подобное феномену двойничества («персонификации отдельных фрагментов человеческого сознания» [13, с. 58]). Желая положить конец кощунственному застолью, Священник пытается вернуть Председателя к состоянию, которое соотносилось с именем Вальсингам[8]. Он взывает к памяти о прошлом и об утратах, с этим прошлым связанных: «…три тому недели на коленах Труп матери, рыдая, обнимал И с воплем бился над ее могилой» [22, с. 172]. Напоминание об умершей матери Председателя тревожит, но он «не может и не должен» следовать за Священником. «Не должен», потому что было бы предательством покинуть тех, кому только что пел Гимн о возможности выхода из состояния тотальной безнадежности. «Не может», потому что, став снова тем, прежним Вальсингамом, восстановит связь с прошлым и сам окажется неспособным исповедовать идею Гимна, проиграет бой с

[7] В творчестве Пушкина образ зимы наделен преимущественно позитивными коннотациями.

[8] Председателя до появления Священника называют Вальсингамом по одному разу Луиза и Молодой человек. Но для них именования Вальсингам и Председатель не противопоставлены. Вальсингам в их восприятии – этот тот, кто, пережив, подобно им, крушение основ прежнего существования, стал руководителем их общей жизни в условиях Чумы.

Чумой, над которой рассчитывал одержать верх, использовав парадокс как оружие против нее – воздавая ей хвалу в положении, когда капитуляция перед ней, казалось бы, неизбежна. Хвала Чуме – несовместима с воспоминаниями о рыданиях и воплях над могилой матери, от Чумы погибшей. Поэтому Председатель и бросает Священнику: «Тень матери не вызовет меня Отселе…»[9]. Прошлое для него отграничено от настоящего чертой, переход через которую грозит катастрофой. Катастрофа происходит, когда Священник, словно произнося заклинание, взывает к «Матильды чистому духу». Этот аргумент оказывается более сильным, и зыбкое равновесие духа, которое обеспечивалось надеждой на совместное с участниками пира «упоение в бою», нарушается. Прежний, духовно чистый, гордый и вольный Вальсингам был достоин любви «святого чада света» Матильды. Оказавшись в кругу подавленных страхом близкой смерти «бражников и блудниц», он теряет право на эту любовь. Его «паденье» не было мотивировано эгоистическими намерениями, претензиями на исключительность, но это и не сняло «фундаментальную» ответственность за собственное, персональное «бытие-в-мире». «Глубокая задумчивость», владеющая Председателем в финале пьесы, порождена чувством вины не только перед «духом Матильды» и товарищами по «пиршеству», но прежде всего перед самим собой, осознавшим неизбежность и неразрешимость конфликтов, предопределяемых самой природой существования человека. Задумчивость эта является в то же время переживанием экзистенциального одиночества: от «духа Матильды» Председатель отчужден, пир продолжается без него так, как будто бы его Гимн-проповедь и не звучал, Священник, ощутивший безысходность духовной драмы своего оппонента, распрощался с ним. Председатель остается наедине с самим собой. Вера в действенность былых ценностей им утрачена. Ему предстоит выбор новой жизненной позиции в ситуации, которая должна быть осмыслена как непреходящая, неизбывная и несводимая к нынешнему пребыванию в «царствии Чумы». В финале трагедии Чума приобретает значимость обобщенного образа тех угроз, которые неотступно сопутствуют человеку на протяжении всей жизни, то властно заявляя о себе, то словно скрываясь до поры до времени в хаосе обыденных забот. С этой точки зрения ставшее фразеологизмом название пьесы «Пир во время чумы» может быть интерпретировано как метафора человеческой жизни вообще.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айхенвальд, Ю. Пушкин / Ю. Айхенвальд // Силуэты русских писателей. – Москва : Республика, 1994. – С. 61–75.

2. Астафьев, В. П. Пастух и пастушка (Современная пастораль) / В. П. Астафьев // Где-то гремит война. Повести и рассказы / А. П. Астафьев. – Москва : Современник, 1975. – С. 373–516.

3. Астафьев, В. П. Пастух и пастушка / В. П. Астафьев // Собрание сочинений : в 15 томах / В. П. Астафьев. – Красноярск : Офсет, 1997. – Т. 3. – С. 5–140.

4. Ахматова, А. А. «Каменный гость» Пушкина / А. А. Ахматова // Пушкин : Исследования и материалы. – Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1958. – Т. 2. – С. 185–195.

5. Белинский, В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя / В. Г. Белинский // Собрание сочинений : в 9 томах / В. Г. Белинский. – Москва : Художественная литература, 1981. – Т. 6. – С. 453–492.

6. Беляк, Н. В. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (Судьба личности – судьба культуры) / Н. В. Беляк, М. Н. Виролайнен // Пушкин. Исследования и материалы. – Ленинград : Наука, 1991. – Т. 14. – С. 73–96.

7. Виролайнен, М. Н. Пир во время чумы [Примечания] / М. Н. Виролайнен, А. А. Долинин // Полное собрание сочинений. В 20 томах. Том 7. Драматические произведения / А. С. Пушкин. – Санкт-Петербург : Наука, 2009. – С. 855–896.

8. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : Искусство, 1968. – 576 с.

9. Гагарин, А. С. Одиночество как экзистенциал античной философии (от Гесиода до Аристотеля) / А. С. Гагарин // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. – 2014. – Т. 14, вып. 1. – С. 43–60.

10. Гарин, И. И. Пророки и поэты / И. И. Гарин. – Москва : Терра, 1992. – Т. 1. – 750 с.

11. Державин, Г. Р. Приглашение к обеду / Г. Р. Державин // Стихотворения / Г. Р. Державин. – Москва : ГИХЛ, 1958. – С. 150–152.

12. Достоевский, Ф. М. Бобок / Ф. М. Достоевский // Полное собрание сочинений : в 30 томах / Ф. М. Достоевский. – Ленинград : Наука, 1980. – Т. 21. – С. 41–54.

13. Епифанова, М. В. Семантико-исторические ореолы двойничества: от душ, теней и отражений к ИИ-двойнику / М. В. Епифанова // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2026. – Т. 12, № 1. – С. 57–69.

14. Ермаков, И. Д. Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина (Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий / И. Д. Ермаков. – Москва ; Петроград.: Государственное издательство, 1923. – 193 с.

15. Камю, А. Записные книжки. Март 1951 – декабрь 1959 / А. Камю // Иностранная литература. – 1992. – № 2. – С. 171– 214.

16. Лотман, Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин / Ю. М. Лотман. – Ленинград : Просвещение, 1981. – 253 с.

17. Макогоненко, Г. П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833) / Г. П. Макогоненко. – Ленинград : Художественная литература, 1974. – 376 с.

18. Мельников, О. А. Пушкин и Кьеркегор / О. А. Мельников // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. – 2013. – № 29. – С. 73–81.

19. Новикова, М. Живые, мертвые, бессмертные / М. Новикова // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 1. – С. 106–134.

20. Поддубная, Р. «Пир во время чумы» А.С. Пушкина: опыт целостного анализа идейно-художественной структуры / Р. Поддубная // Studia Rossica Posnaniensia. – 1976. – № 8. – С. 19–43

21. Порошенко, О. Ю. Одиночество как модус трагедии / О. Ю. Порошенко // Филология и культура. – 2013. – № 3 (33). – С. 256–262.

[9] Неспособность тени матери, в отличие от духа Матильды, влиять на поведение Вальсингама образует интерпретационную лакуну (чем именно эта неспособность мотивирована?). Возможно, данное обстоятельство в какой-то мере обусловлено автобиографически, напряженными отношениями Пушкина с родителями. Показательно также, что, согласно Словарю языка Пушкина, слово «мать» (родительница) встречается в его произведениях 184 раза, а слово «жена» (супруга) – 358 [24, т. 1, с. 802; т. 2, с. 184].

22. Пушкин, А. С. Пир во время чумы / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений. В 20 томах. Том 7. Драматические произведения / А. С. Пушкин. – Санкт-Петербург : Наука, 2009. – С. 165–174.

23. Рассадин, Ст. Б. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция / Ст. Б. Рассадин. – Москва : Искусство, 1977. – 359 с.

24. Словарь языка Пушкина : в 4 томах. – 2-е изд., доп. – Москва : ИРЯ РАН, Азбуковник, 2000.

25. Соловьев, В. Одиночество свободы (О «Каменном госте») / В. Соловьев // В мире Пушкина : сборник статей. – Москва : Советский писатель, 1974. – С. 208–256.

26. Соловьев, В. «Опыт драматических изучений» (К истории литературной эволюции Пушкина) / В. Соловьев // Вопросы литературы. – 1974. – № 5. – С. 128–158.

27. Степун, Ф. А. Духовный облик Пушкина / Ф. А. Степун // Портреты / Ф. А. Степун. – Санкт-Петербург : РХГИ, 1999. – С. 11–25.

28. Яковлев, Н. В. Пир во время чумы [Комментарий] / Н. В. Яковлев // Полное собрание сочинений. Том 7. Драматические произведения / А. С. Пушкин. – [Ленинград] : Издательство АН СССР, 1935. – С. 579–609.

S.Yu. Baranov

THE LONELINESS OF THE «ABYSS ON THE EDGE» (ON INTERPRETING THE IMAGE OF WALSINGHAM IN A.S. PUSHKIN'S TRAGEDY «A FEAST IN TIME OF PLAGUE»)

The article examines the program of behavior in the «borderline situation» embodied in the anthem of the Chairman (Walsingham), as well as the causes and ideological consequences of its failure to be realized.

Interpretation, loneliness, «A Feast in Time of Plague», «borderline situation», self-determination, death, fear, tragedy.