

ПРОБЛЕМАТИКА «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

С. Т. Овчинникова

В немногочисленных работах, посвященных «Пиру во время чумы», исследователи в основном останавливаются на анализе сохранившейся рукописи, литературных источников, истории создания, на отношении пушкинского «Пира во время чумы» к оригиналу—драматической поэме английского поэта Джона Вильсона «Чумный город». Все эти вопросы тщательно разработаны в статьях о трагедии.

Гораздо меньше внимания уделяется проблематике «Пира». Поэтому особенно важно подробно остановиться на огромном философском, психологическом и этическом содержании трагедии.

* * *

О чем написан «Пир во время чумы?»

Тема его ясна: смерть, отношение к ней человека, его бунт против слепой стихии. Но как решается эта тема? Как относится Пушкин к драматической ситуации «Пира во время чумы», к вызывающему веселью в момент всеобщего бедствия? Чем объясняется бунт? Что он такое—проявление ли силы, мужества и непокорности человеческого духа или, наоборот, упадок, бессилие, кощунственное надругательство?

Отвечая на эти вопросы, почти все исследователи «Пира» резко разделяются на две группы. Причем это разделение по большей части имеет точную временную границу: дореволюционные критики (Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Д. С. Дарский, Ю. И. Айхенвальд) считают бунт Вальсингама греховным, кощунственным. Современные же исследователи в большинстве своем говорят о «гимне смелости», «силе духа», «утверждении жизни», «преодолении смерти в борьбе» и, наконец, о богоборчестве.

Причина этого явного противоречия, по-видимому, заключается в следующем. Идеальный противник Вальсингама—Священник. Из этого факта многими был сделан вывод: в трагедии сталкивается христианская мораль смирения, непротивления несчастью, посланному богом за грехи, и гордый вызов человеческого разума, не смиряющегося с волей бога—богоборчество. С таким пониманием спора Священника и Вальсингама встречается у многих ученых. В частности, С. М. Бонди говорит, что Председатель «находит силы обросить с себя петлю, влекущую его в лоно религиозного, церковного мировоззрения»¹.

¹ А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10-ти томах. ГИХЛ, М., 1959—1962 гг., т. IV, 1960 г., стр. 583.

Но ведь в пушкинском «Пире» вопрос о религии вовсе не стоит. В чем обвиняет Священник пирующих? В надругательстве над волей бога? Нет.

Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертью распространенной!
Средь ужаса плачевных похорон,
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,
А ваши ненавистные восторги
Смущают тишину гробов—и землю
Над мертвыми телами потрясают.

Вот главное, в чем видит Священник грех пирующих: оскорбление смерти, страданий людей, теряющих близких. Священник выступает от имени страдающих людей.

В трагедии совершенно нет упоминания о том, что чума—божье наказание, божья воля и что, следовательно, бунт против нее есть бунт против бога. И сами пирующие не говорят о своей вражде со всевышним, и в песне Вальсингама есть вызов чему угодно, но только не богу.

Все это тем более важно, что в подлиннике Вильсона присутствуют богоборческие мотивы, а Пушкин их смягчает, почти уничтожает.

Обстоятельные наблюдения над смягчением богоборческих мотивов подлинника в пушкинской трагедии содержит статья Н. В. Яковлева «Об источниках «Пира во время чумы»¹. Яковлев справедливо замечает, что для пьесы Вильсона богоборческие мотивы имели исторический интерес; они придавали «Чумному городу» местный и временной колорит—колорит Англии XVII века, вводили в атмосферу борьбы Реформации с католической церковью. Пушкину все это было не нужно. Вильсон писал историческую драму о старой Англии, Пушкин—философскую и психологическую трагедию. Если бы в этой философской трагедии развивалась тема богоборчества, Пушкин взял бы религиозные мотивы у Вильсона и использовал их в своих целях.

Итак, не религиозный момент интересует Пушкина в ситуации «Пира». Думается, что проблему борьбы с волей бога надо снять при истолковании трагедии.

Следует сказать еще об одной ошибке, которую, по нашему мнению, совершают исследователи. Центр трагедии, ее кульминационный момент, от которого во многом зависит ее понимание—несомненно, гимн Вальсингама (полностью пушкинский). Однако многие исследователи как бы вырывают гимн из всего произведения, рассматривая его отдельно, как будто забывая о всей пьесе: и о ее настроении, и о репликах

¹ «Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова», П.,—Пт., 1922-г.

Вальсингама в первых сценах, и о диалоге его со Священником, и о финальной пушкинской ремарке.

Так, Н. В. Фридман в своей статье «Гимн смелости» писал, что «Пир во время чумы» близок ранней эпикурейской лирике Пушкина, «пронизан сверкающим пушкинским жизнелюбием», ибо Пушкин «среди самых тяжелых переживаний... уловил нотку радости, которая может и должна быть усилена максимальным напряжением интеллектуальных сил»¹.

Художником-исследователем, художником-аналитиком предстает Пушкин в «Маленьких трагедиях».

Изображая в гимне вызов смерти, Пушкин (вслед за Вильсоном, частично корректируя его) тщательно прослеживает построение Вальсингама до кульминации, а в финальной сцене осмысляет психологические истоки гимна, ставит моральные акценты.

Именно поэтому особенно важно изучать трагедию в целом.

Итак, что же такое «бунт» Вальсингама, идейный центр трагедии, который исследователи называли то греховным и безбожным, то жизнеутверждающим, мужественным?

* * *

Одну из важнейших проблем «маленьких трагедий» условно можно назвать проблемой «живой жизни», используя удачный термин Вересаева.

Противопоставление двух характеров: сосредоточенного, выстрадавшего свое отношение к жизни, подчиняющего жизнь созданным им догмам и схемам, и стихийного, непосредственного, лишённого рефлексии,—проходит через многие пушкинские произведения и, в частности, через все «маленькие трагедии»: Борис и Самозванец, Сальери и Моцарт, Дон Гуан и Дон Карлос. Пушкин может сочувствовать первым, думать вместе с ними над грандиозными проблемами, но сердцем, инстинктом, кровью он чаще со вторыми, «легкими», лишёнными рефлексии людьми, в которых воплощено то, что получило название «живой жизни».

«Живая жизнь»—это отсутствие самоограничения, доверие к себе, к своим стихийным желанием, это доверчивое и нерассуждающее следование своим инстинктам, интуитивным побуждениям, когда человек не стесняет себя идушими от разума рассуждениями, различными «надо», «должно», не ставит себе искусственных задач и преград, не отрекается от жизни во имя соображения рационалистического и нравственного порядка.

«Живая жизнь» в пушкинском творчестве все время меня-

¹ Ученые записки кафедры русского языка и литературы Загорского учительского института, вып. I, 1940 г.

ется: она диалектична, она изучается, как бы поворачивается к нам самыми различными сторонами. То это стихия-мятежа (Разин, Пугачев), то мирное и доброе наслаждение жизнью в противовес жестокому аскетизму (Альбер—Скупой), то непосредственная гениальность, корнями уходящая в жизнь (Моцарт рядом с рефлектирующим, сомневающимся, проверяющим и бичующим себя Сальери), то широкий, великодушный авантюризм Самозванца—этого русского Генриха IV, противопоставленный мрачному, эгоцентричному и ущербному существованию Бориса.

Почти всегда симпатии Пушкина на стороне «живой жизни», почти всегда она нравственна. И всегда Пушкин видит в ней буйную красоту стихийности, гармонию.

В первых двух «маленьких трагедиях» «живая жизнь» нравственна, и в то же время внимание Пушкина устремлено в первую очередь к ее антиподу. Это бесспорно в отношении «Скупого рыцаря». И это, как нам кажется, очевидно в «Моцарте и Сальери». Совсем другое—в «Каменном госте». Дон Гуан здесь—как бы символ этой «живой жизни», ее поэзии, красоты, высшая ее точка—и в то же время уже начало ее падения. Впервые у Пушкина герой, воплотивший в себе стихийное, интуитивное, вольное упоение жизнью, гибнет, и гибнет не победивший, как в «Моцарте и Сальери», а побежденный, его гибель—это возмездие за отсутствие преград. Пушкин впервые замечает то потенциальное зло, которое может принести освобождение от оков долга и совести.

В «живой жизни», в следовании только собственному хотению всегда таится опасность. Хорошо, если эти высвобожденные инстинкты нравственны и светлы—как у Моцарта; но если они аморальны, губительны для людей? Тогда их высвобождение—величайшее зло.

Вслед за «Каменным гостем» идет «Пир во время чумы». И вот теперь главный вопрос: как трансформируется здесь проблема «живой жизни»?

Перед нами игра с опасностью, именно смертельная игра, а не борьба, инстинкт риска, темный, загадочный, какой-то нелогичный. Он слабо изучен психологами, о нем редко говорят писатели. Но Пушкин знал его хорошо.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья—

Бессмертья, может быть, залог;
И счастлив тот, кто среди волненья
Их обретать и ведать мог.

Так «сотворила» человека природа; она вложила в него инстинкт риска, любопытство к смерти. Это именно любопытство а не любознательность, так как любознательность—стремление познать, изучить, понять, а здесь—лишь желание заглянуть в неразгаданную и пугающую тайну. Любознательность и борьба—высшие проявления человеческого духа. Любопытство, риск и вызов—значительно ниже, но они сродни первым, они «хорошего роду», в них есть и красота, и особая нервная, трагическая сила.

Большинство исследователей слишком прямолинейно толкуют строчку «Есть упоение в бою»: под боем обязательно понимается борьба, мужество, активное действие. Бонди, например, пишет: «В этой борьбе со смертельной опасностью... он испытывает упоение»¹. Нет, вовсе не в борьбе, а именно в этом мраке кругом, в этой нависшей опасности, в возможности поддаться ей. Позиция Председателя абсолютно пассивна; и вслед за первым звеном в перечислении—«в бою»—идет уже совершенно лишенное настроения борьбы—«бездны мрачной на краю». Наслаждение здесь от острого, захватывающего сознание близости уничтожения, от того, что человек находится на таинственной, неизведанной черте между жизнью и смертью, от жуткой возможности перейти эту черту; одним словом,—от возможности гибели, а вовсе не от стремления бороться с ней. «Тайная прелесть»— «в самом ужасе», а не в преодолении его. Упоение—в искушении броситься в бездну, а не в том, чтобы стойко стоять на краю.

Наконец, нужно подчеркнуть, что в гимне воплощено стремление к опасности, но никак не к смерти. Здесь нет прославления самоубийства. Ведь у Пушкина:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья—

а вовсе не сама гибель. Наслаждение лишь в возможности поддаться ей, в ее близости, а не в ней самой.

Финал гимна—

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

не следует понимать как программную хвалу смерти, это лишь ожесточенная бравада, вызывающая, издевательская «осан-

¹ А. С. Пушкин. Собрание сочинений, ГИХЛ, М., 1959—1962 гг., т. IV, стр. 583.

на». В ней своеобразная презрительная гордость человека перед гибелью, перед несчастьями. Но странно говорить здесь о серьезном прославлении смерти. Тем более, что в гимне присутствует одна как бы вскользь брошенная (как часто бывает у Пушкина) мысль:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья—
Бессмертья, может быть, залог...

По-разному толковали эту мысль исследователи. Пушкин не развивает ее; одной лишь фразой он намекает на природу инстинкта риска. Он ничего не утверждает—лишь бросает быстрю, как молния, догадку, гениальное и трудно расшифровываемое «может быть».

Может быть, в этом искушении поддаться смерти—именно туманный, неясный знак, «залог» того, что смерти нет.

* * *

Композиция «Пира», в основном, продиктованная Пушкину подлинником—пьесой Вильсона, несколько уступает композиции трех других «маленьких трагедий». Здесь нет этого изумительного пушкинского зачина: сразу, с первой фразы вводить в самую суть произведения—интеллектуальную, идейную, сюжетную.

«Пир» открывается монологом Молодого человека об умершем Джаксоне. Кажется, что монолог этот стоит явно не на месте. Молодой человек предлагает выпить за умершего товарища как за живого, провозглашая кредо пирующих:

Но много нас еще живых, и нам

Причины нет печалиться,

это, конечно, важно, так как характеризует позицию пирующих, их основной массы «статистов», как назвал их Дарский, и оттеняет незаурядность Вальсингама. Однако противопоставление Вальсингама и пирующих при всей его существенности не является идейным центром трагедии. Поэтому экспозиция «Пира» лишена обычной пушкинской напряженности.

Итак, трагедия начинается «статистами». Первые реплики Председателя говорят о нем еще мало. Мы можем лишь предполагать, что именно он будет героем трагедии: так резко непохож он на окружающих, так выпадает его настроение из разгульной оргии пира. Все его слова сдержанны и задумчиво грустны. На кощунственное предложение Молодого человека выпить за умершего Джаксона «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем», Вальсингам возражает, сохраняя достоинство истинной печали:

Он выбыл первый

Из круга нашего. Пускай в молчанье

Мы выпьем в честь его.

Это он просит Мери спеть «уныло и протяжно» и весь уходит в грусть простенькой и мудрой песни. Потом идет «взрыв», вершина трагедии—«гимн в честь чумы».

И в этот экстатический момент, момент упоения и дерзкого вызова—резкий, поистине гениальный перелом в трагедии:

Входит старый священник.

Затем идет последняя сцена, не менее важная, чем гимн: поединок Вальсингама и Священника. Здесь—объяснение причин бунта Председателя и его моральная оценка.

Начинает сцену гневная речь Священника, к ней в высшей степени может быть отнесено пушкинское «глаголом жги сердца людей». Это вовсе не призыв к смирению, к пассивности, не проповедь «фарисейской морали». Тут вообще нет программы того, что должны делать люди в годину бедствия. Здесь—только о том, чего они не имеют права делать, призыв к их совести, к их человеческому достоинству:

Прервите пир чудовищный.

Шумная оргия над могилами и «бешеные песни» во славу чумы оскорбительны, кощунственны и по отношению к живым, и по отношению к умершим.

Пир—«чудовищный» главным образом именно потому, что это вызов не только своей личной смерти, но всеобщей гибели. Когда рядом сотни и тысячи умирают или хоронят своих близких, а один встает и начинает вдохновенно и весело говорить, что смертельная опасность имеет свою притягательную силу, что поэтому он не боится и славит ее,—этот поступок может быть своеобразно прекрасным, как всякое сильное душевное движение, но он не может быть назван ни героическим, ни по настоящему мужественным, ни, тем более, нравственным. Священник произносит моральный приговор бунту Вальсингама.

Но посмотрим, является ли этот приговор точкой зрения самого Пушкина, нравственным итогом произведения?

Вальсингаму нечего противопоставить словам Священника. Сначала он еще пытается не выдавать своего истинного состояния, с наигранной бравадой бросает:

Дома

У нас печальны—юность любит радость.

И тогда Священник уже только ему—вдохновителю вождю—бросает гневные упреки, напоминает об утрате—об умершей матери, о его недавней горести и резко, властно, как настоящий пастырь, привыкший повелевать, требует:

Ступай за мной!

И тут Вальсингам «прорывается». Все, что теснилось в его груди, все, что болело, билось, рвалось,—все выплеснулось наружу. Нет бравады, нет вызова—есть страшная, трагическая искренность.

Он не может уйти. Он отчаялся, надломился от своего безмерного горя, он слишком резко нарушил человеческие и божеские законы; сознание совершенного «беззакония» не позволяет ему уйти со священником. Он не привычен к пороку, и тем опаснее, тем притягательнее сделался для него порок, «новость сих бешеных веселий».

Не могу, не должен
Я за тобой идти. Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья¹ моего...

Священник делает последнее усилие спасти человека. Воспоминание о смерти матери не могло остановить его; и тогда появляется последний довод: «Матильды чистый дух тебя зовет».

Это не просто напоминание о погибшей жене. Это напоминание обо всем самом чистом и самом святом, что жило в душе Вальсингама, что воплотилось для него в образе жены и что теперь, с ее смертью, рухнуло и погребло под обломками его, прежнего — «чистого, гордого, вольного».

Сначала это действует. С внезапным порывом Вальсингам встает — но поздно.

О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище!

Это больше всего ужасает Вальсингама: она, его идеал, его совесть, она видит тот кошмарный ужас, в котором он погряз.

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

Опять то же «поздно». Он уже потерял для спасения. В последней реплике трагедии:

Спаси тебя господь.
Прости, мой сын...

некоторые критики видят капитуляцию Священника. Но ведь в тексте совершенно другое: Вальсингам все время только о том и говорит, что он греховен, виноват и не может уйти со Священником именно потому, что слишком виноват, что он слишком погряз в «беззаконии», что его «падший дух» уже «не достигнет» до тех вершин нравственности и чистоты, на которых он был прежде. И Священник понимает это. В его последних словах — глубокая грусть, сочувствие непомерным страданиям и вера в спасение падшего.

Вальсингам еще не может уйти. Но он уже больше не при-

¹ Кстати, слово «беззаконье» — пушкинское. У Вильсона читаем: «Меня здесь удерживает... ненависть и глубокое презрение к своему собственному ничтожеству».

Насколько это мельче! Это — лишь настроение, в то время как у Пушкина — обобщение.

надлежит пирующим. Он на распутьи. Последняя—пушкинская, отсутствующая у Вильсона—ремарка говорит об этом:

«Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погруженным в глубокую задумчивость».

* * *

Таким образом, из последней сцены мы узнаем причину бунта Вальсингама. Это человек, переживший громадное горе, поверженный в беспредельное одиночество, а главное—надломленный, утративший свой идеал, свою «мадонну», свою путеводную звезду.

Его Беатриче—его Матильда умерла, и душу, измученную несчастьями, всеобщим горем, страхом почти неминуемой личной гибели, объял мрак, «ужас мертвой пустоты». И тогда в эту опустошенную и надломленную душу ворвались разрушительные инстинкты: жажда рискованной игры со смертью, упоение близостью опасности и надрывный, по существу, вызов—хвала всеобщей гибели, хохот, в котором слышатся рыдания.

Итак, финал трагедии по-другому освещает ее кульминацию—гимн, позволяет по-новому взглянуть на его безудержную стихийность; теперь мы знаем, что эта удалая безудержность—от пережитого горя, от наступившей в душе темноты, а не от гордого стремления победить гибель и стихию. Именно Вальсингам, а не кто-либо другой из пирующих, создал гимн не только потому, что он смелее, сильнее, умнее всех, но и потому, что он несчастнее всех и опустошеннее всех.

Вальсингам почувствовал не только упоение опасностью, но и своеобразное наслаждение от безмерности горя. Именно наслаждение, упрямое, нехорошее и темное сладострастие страдания. Это то, о чем говорил Белинский, когда писал, что гимн—«яркая картина гробового сладострастия, отчаянного веселья; в ней слышится даже вдохновение несчастья, и может быть, преступления сильной натуры»¹...

Чувство это мы великолепно знаем по Достоевскому. Но давно уже замечено: как это ни парадоксально, ясный и здоровый Пушкин тоже хорошо знал глубочайшие и болезненные закоулки души; многие проблемы, разработанные потом Достоевским, уже намечены Пушкиным. Все дело тут только в соотношении, в пропорциях, в акцентах. У Достоевского внимание фиксируется на этих болезненных сторонах психики, они рассматриваются подробно и скрупулезно, с пристальным, почти болезненным любопытством. Пушкин же лишь слегка намекает на них, лишь приоткрывает край покрыва, за которым—темные и болезненные бездны духа. Существенна, конечно, и разница в настроении, в самой тональности этих сцен у Пушкина и у Достоевского, т. е. в конечном счете в отношении к

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. АН СССР, М., 1953—1959 гг., т. VII, стр. 556.

ним автора, ибо тональность произведения—это тоже отпечаток авторского «я». Но о тональности «Пира» подробнее ниже.

Упоение опасностью, горем и, наконец, собственным падением—все это вихрем пронесится в душе Вальсингама и рождает дерзкий отчаянный крик: «Итак, — хвала тебе, Чума» — мятеж гордости и бессилия. Только от бессилия мог родиться этот безнадежный и бесцельный бунт, этот вызов, мстительный дерзко-веселый, ожесточенный и надломленный одновременно.

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

В этом вызове есть красота, буйное величие страсти; только не надо говорить о борьбе и о несокрушимой силе человеческого духа — вот их-то здесь и нет, ибо это — поэзия именно «сокрушенного» духа, потерявшего путеводную нить и цель.

Теперь, когда мы проследили развитие темы Вальсингама на протяжении всей трагедии, нам становятся ясны причины, породившие ее кульминационный взлет, — гимн чуме, этот вывободенный горестями, страхом и надломом разгул темного и буйного саморазрушительного инстинкта.

Каков же нравственный итог трагедии?

Выше уже говорилось, что пир во время чумы, публичный разгул на всеобщем кладбище, перед глазами людей, оплакивающих своих мертвых, и перед лицом собственной гибели — кощунство. У Пушкина нет ни малейшего сомнения в этом. Анализ причин и характера гимна говорит об отношении Пушкина к разгульной оргии и к ее идеологу — Председателю.

Последняя сцена — духовный поединок Священника и Вальсингама, торжественные и гневные библейские инвективы Священника:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертью распространенной!
Средь ужаса плачевных похорон,
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,
А ваши ненавистные восторги
Смущают тишину гробов — и землю
Над мертвыми телами потрясают.

Эти обвинения ничем не перекрыты, ничем эмоционально не погашены. Когда трагедия кончается, они продолжают звучать, ибо они — ее заключение, ее нравственный итог.

Слова о совершенном грехе, обвинения, раскаяние — все это обрывает пушкинскую трагедию на самой высокой ноте. Тра-

гедия кончается нравственным приговором пиру во время чумы.

Финал «Пира»—полное и скорбное отрезвление, глубокая задумчивость человека, остановленного властной рукой в момент его наивысшего и наигреховнейшего разгула, сознающего всю глубину своего падения, но еще не спасенного, еще не нашедшего силы уйти к правде. Эта задумчивость—мертвая точка, остановка после разрушительного мятежа стихийности перед внезапно поставленной моральной преградой, остановка, за которой должно следовать иное, новое душевное движение. Какое—мы не знаем. На этом трагедия обрывается.

* * *

Итак, вызов Вальсингама осужден, но тогда откуда же буйная и величественная красота этого вызова, красота гимна? Не только красота—бодрость, даже мажорность:

Когда могучая Зима,
Как бодрый вождь, ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов,—
Навстречу ей трещат каминь,
И весел зимний жар пиров.

Думается, что именно эта бодрая музыка гимна, его энергический ритм мешали критикам воспринять характер Вальсингама в целом, понять природу и причины его бунта, давая повод к высказываниям о жизнеутверждающей силе трагедии. Действительно, когда мы слышим вдохновенный, экзотический гимн, трудно говорить о надломе, об отчаянии. Их нет в самом настроении гимна.

Откуда же мужественный и бодрый тон?

Но ведь это Пушкин! Даже изображая надрыв, Пушкин берет его в самом, так сказать, мужественном варианте, изображает надломленность сильного и здорового по натуре человека, надломленность, вызванную объективными причинами.

Пушкин великолепно понимал и надрыв, и ожесточенный вызов, и сладострастие опасности и горя, их природу, и нравственные истоки. Но чувствовать, как чувствовал Достоевский, самое настроение этого надрыва, утрировать его, психологически препарировать, растворяться в нем Пушкин не мог; это было чуждо ему. В отличие от Достоевского он всегда умел приподниматься над изображаемым ужасом и ущербом.

Широко известна мысль Гершензона о том, что Пушкин вообще не отличает добро от зла, равно любит их, если только они рождены в грозе, в страсти, и презирает, если прохладны. Гершензон считает, что Пушкину важна не нравственная окраска чувства, а его степень¹. Едва ли стоит возвращаться к

¹ М. О. Гершензон. «Мудрость Пушкина», М., 1919 г.

мысли о равнодушии Пушкина к добру и злу; но в одном Гершензон прав: страсть, разбушевавшаяся стихия, сильный накал чувства, даже направленного на зло, даже греховного и разрушительного, для Пушкина красивы и обаятельны.

И это тоже одна из важнейших причин величественной и яркой красоты гимна. Пушкин знает, что на лондонских улицах идет кощунственный пир, что пропетый Председателем гимн—«песнь разврата». Но какой буйной силой исполнена эта песнь, какая бодрая поступь у этого похоронного марша.

Больше того, в гимне—истинное вдохновение творчества, рождающееся лишь в момент наивысшего напряжения духовных сил. Не случайно именно теперь, на гребне страсти Вальсингаму «впервые в жизни» «странная нашла охота к рифмам»: взрыв стихийных сил так велик, что он разбудил дремавшие дотоле творческие возможности. Эту тему творчества в «Пире» почувствовал Белинский, когда сказал о «вдохновении несчастья», звучащем в песне Председателя.

Наконец, еще одно соображение относительно разрыва между настроением гимна и его содержанием, его причинами. Возможно, разрыв этот имеет ту же природу, что и противоречия между высокими, принципиальными словами и мыслями Сальери о вреде Моцарта для музыки, о своей миссии («я избран, чтоб его остановить») и инстинктивными, подсознательными двигателями его поступков: завистью к Моцарту, тоской о своей загубленной жизни.

Подобное же противоречие и в «Скупом рыцаре»: Барон, в сущности, раб, человек скованный, поработанный своей страстью. Но он даже себе не может признаться в этом. В его представлении он—властелин, царь, повелитель.

Это интереснейшее психологическое открытие «маленьких трагедий», несоответствие мыслей, представлений, слов человека его реальным, глубоко скрытым, подсознательным, часто неясным для него самого побуждениям¹.

Возможно, нечто подобное происходит и с Вальсингамом. Глубинные причины его буйного вызова—страдание, надлом. Но в момент экстаза, в момент бунта он не только не хочет обнаружить эти причины перед людьми—он в эту секунду как будто сам забывает о них, инстинктивно скрывает их под разгульными и вакхическими словами. Мажор и энергия, звучащие в гимне, появляются из своеобразного духа противоречия, из подсознательного желания скрыть ужас и растерянность, царящие в душе. Вальсингам стремится назло тупой, убивающей

¹ Эту мысль развивает С. М. Бонди в цикле лекций о пушкинской драматургии и в комментариях к «маленьким трагедиям». (А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, ГИХЛ, М., 1959—1962 гг., т. IV).

стихий показать, что он не боится ее, что наперекор всему он весел, что он не сломлен.

А в последней сцене бравада и удаля исчезают, обнажая истинную причину дерзкого бунта.

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ПУШКИНА В КОНЦЕ 1820—НАЧАЛЕ 1830 ГОДОВ

Н. Г. Костина

Вопрос о политических взглядах Пушкина последекабристской поры до сих пор остается дискуссионным. Одни исследователи полагают, что Пушкин сохранил в основном свои прежние политические представления¹.

Другие исходят из того, что политические взгляды поэта претерпели существенное изменение².

О политической концепции Пушкина продолжают писать, но она все же не изучена в полной мере. Не имея возможности хотя бы бегло затронуть все многообразие проблем, сопряженных с эволюцией поэта после восстания декабристов, остановлюсь лишь на нескольких аспектах: отношении Пушкина к са

¹ К числу таких исследователей относятся: Н. Л. Бродский («Пушкин». Госполитиздат, М., 1937), В. Я. Брюсов («Медный всадник» В. кн.: А. С. Пушкин. Сочинения. Б-ка великих писателей под ред. С. А. Венгера, Брокгауз—Ефрон, Т. 3, СПб, 1909, с. 456—465). Б. С. Мейлах (Пушкин и его эпоха. М., Гослитиздат, 1958). С. М. Петров (Исторический роман А. С. Пушкина, АН СССР, М., 1953) и другие.

² М. П. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...», «Наука», Л., 1967. П. В. Анненков. Общественные идеалы А. С. Пушкина. В кн.: П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, т. 3, СПб., 1881. Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, т. II, М., «Сов. писатель», 1967.

В. Э. Вацуро. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. В кн. Пушкин. Исследования и материалы. т. VI, «Наука», Л., 1969, с. 150—170.

Л. И. Вольперт. Пушкин после восстания декабристов и книга мадам де Сталь о французской революции. Пушкинский сборник. Псков, 1968, с. 114—131. М. Н. Покровский. Пушкин-историк. В кн.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6-ти томах. Под общей ред. Д. Бедного и др. Госиздат., т. V, кн. I, М.—Л.; 1933. В. В. Пугачев. К эволюции политических взглядов А. С. Пушкина после восстания декабристов. Уч. зап. ГГУ, сер. ист.-фил., вып. 78, Горький, 1966. Б. В. Томашевский. «Историзм Пушкина. В кн.: Уч. зап. ЛГУ, № 173, серия фил. наук, вып. 20, Русская литература, Л., 1954. М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. АН СССР, М., 1962. П. Е. Щеголев. Пушкин и Николай I, см. П. Е. Щеголев. Исследования и материалы, т. II. Из жизни и творчества Пушкина. М.—Л., Гослитиздат, 1931.

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ГОРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

А. С. ПУШКИН
Статьи и материалы

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Выпуск 115

ГОРЬКИЙ 1971