

котором оно употреблено, весьма интересен. Как пишет Скотт, в мемуарах Бертрана де Гесклена (1320—1380), коннетабля Франции, есть забавный рассказ о том, как в молодые годы, когда он еще не был посвящен в рыцари, ему удалось уговорить своего дядю, «скупого/жадного старого священника» («a covetous old churchman»), ссудить его деньгами на покупку снаряжения для демонстрации воинской доблести. Хотя речь у Скотта идет не о старом бароне, а о старом священнике, определенная переключка с сюжетом «Скупого рыцаря» налицо: юный Бертран де Гесклен добивается от скупого дяди того, чего не получает юный рыцарь Альбер от скупого отца — денег на покупку рыцарского снаряжения для турниров.

Еще одно дополнение к моим наблюдениям было предложено О.А. Проскуриным, обнаружившим прилагательное «covetous» в саморазоблачительном монологе злодея Вараввы (у Проскурина — Барабаса), героя пьесы Кристофора Марло «Мальтийский еврей», который называет себя «жадным/алчным негодяем» («a covetous wretch»)¹. К сожалению, О.А. Проскурин не учел, что подобные пейоративные словосочетания, где «covetous» значит «жадный, алчный», в английской литературе XVI—XVIII веков общеупотребительны. Как я подчеркивал в статье, особенность пушкинского словоупотребления заключается в том, что «covetous» получает двойное значение «скупой/жадный» и входит в состав окказионального оксюморона. Следует заметить также, что вероятность знакомства Пушкина с «Мальтийским евреем» до 1830 года ничтожно мала, ибо пьеса тогда не была известна за пределами Великобритании и на французский или русский язык не переводилась. Читать же ее в оригинале без перевода-посредника Пушкин едва ли смог бы из-за многочисленных лексических, грамматических и орфографических отклонений от современной нормы в тексте XVI века и крайне усложненного барочного стиля Марло.

«ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ» И ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ»

Как известно, «Пир во время чумы» — это единственная из четырех «маленьких трагедий», задуманная Пушкиным осенью 1830 года в Болдине. Представить себе, как возник замысел «Пира...», нетрудно. Застряв в карантине во время эпидемии холеры, Пушкин не мог не чувствовать реальную угрозу болезни и смерти. «Около меня колера морбус, — писал он П.А. Плетневу 9 сентября. — Знаешь ли, что это за зверь? того и гляди, что забежит он и в Болдино, да всех нас перекусает — того и гляди, что к дяде Василью отправлюсь, а ты и пиши мою биографию» (10, 240). Особенно напугало его известие, что холера достигла Москвы, где тогда находилась его невеста. «Страх меня пронял», — признавался он в автобиографической заметке (8, 53). «Страх холеры действовал тогда на многих, — вспоминал П.А. Вяземский, — да, впрочем, по замечанию Д.<П>. Бутурлина, едва ли на какое другое чувство и могла бы она надеяться»¹. Смерть от холеры поражала своей внезапностью и вызвала ужас у очевидцев. «Больной умирает в ужасных судорогах, — описывал ее В. Романович в «Литературной газете». — Присутствие сжимаются и напряживаются жилы. Руки и ноги синеют, стынют, и человек умирает с отверстыми глазами, исполненными ужасного блеска»². В 1829 году на Кавказе Пушкин наблюдал больных чумой и потом писал в «Путешествии в Арзрум»: «Мысль о присутствии чумы очень неприятна с непривычки» (6, 474). Надо полагать, что мысль о холере — столь же неприятная — осенью 1830 года постоянно мелькала в его воображении.

Пролистывая большой том четырех английских поэтов³, взятый в дорогу, Пушкин, по ассоциации с холерой, обратил внимание на заглавие драматической поэмы Джона Вильсона «Город чумы» («The City of the Plague»). Он начал ее просматривать и натолкнулся в первом акте на сцену пира в зачумленном Лондоне, возбудившую его поэтическую мысль. Скорее всего, это произошло в самом конце сентября, потому что начиная с этого времени в письмах, написанных по-французски и по-русски, Пушкин то и дело называет холеру чумой:

¹ Вяземский П.А. Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л., 1929. С. 101.

² Романович В. Отрывки из письма путешествующего ориенталиста // Литературная газета. 1830. Т. II. № 51. С. 115.

³ The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall: Complete in One Volume. Paris, 1829.

¹⁹ См.: Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 461—462.

- «ce beau pays de boue, de peste et d'incendie» (10, 241; 30 сентября — Н.Н. Гончаровой);
- «une jeune femme de Constantinople me disait jadis qu'il n'y avait que la canaille qui mourait de la peste» (10, 242; 11 октября — Н.Н. Гончаровой);
- «Не знаю, где моя; надеюсь, что уехала из чумной Москвы» (10, 243; около 29 октября — П.А. Плетневу);
- «Отправляюсь, мой милый, в зачумленную Москву» (10, 246; 5 ноября — П.А. Вяземскому).

В двух письмах к Наталье Николаевне, написанных в конце октября и 4 ноября — то есть в те дни, когда Пушкин работал над маленькими трагедиями, но еще не приступил к «Пиру...»⁴, — встречаются и предвосхищающие пушкинское заглавие словосочетания «в чумное время» и «en temps de peste» («во время чумы»):

- «В чумное время дело другое...» (10, 244);
- «Comment n'avez-vous pas honte d'être restées à la Nikitska — en temps de peste?» (10, 244).

Поскольку английское «plague», как и французское «la peste», имеет кроме терминологического узкомедицинского еще и расширительное значение ('мор, эпидемия, ужасное бедствие'), можно предположить, что именно заглавие «Город чумы» повлияло на словоупотребление в болдинском эпистолярии.

Вопреки распространенным представлениям⁵, сама драма Вильсона Пушкина не заинтересовала. Судя по состоянию принадлежавшего ему экземпляра сборника, хранящегося ныне в Пушкинском Доме, он читал только начало «Города чумы», оставив неразрезанными страницы, содержащие второй и третий акты дра-

⁴ Согласно пометам в автографах, Пушкин закончил «Скупого рыцаря» 23 октября, «Моцарта и Сальери» — 26 октября, «Каменного гостя» — 4 ноября 1830 года (5, 510—512). С датировкой «Пира во время чумы» дело обстоит сложнее: первоначально обозначенная в беловом автографе дата: «6 ноября» — затем исправлена на «8» (см.: *Благой Д.Д.* Автограф «Пира во время чумы» // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сборник научно-исследовательских работ. М.; Л., 1941. С. 16).

⁵ Ср., например, утверждение Н.В. Яковлева: «Несомненно Пушкин ознакомился в драме Вильсона не только со сценой пира, но внимательным образом проштудировал все три акта» (*Яковлев Н.В.* «Пир во время чумы». Комментарий // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. / Под общ. ред. М. Горького, В.П. Волгина, Ю.Г. Оксмана, Б.В. Томашевского и М.А. Цявловского. Т. 7: Драм. произведения. Л., 1935. С. 607).

мы⁶. Ясно, что он сразу выделил для перевода сцену пира, разобрал ее с помощью англо-французского словаря и держал в уме, когда писал три другие «маленькие трагедии». Поэтому нельзя не согласиться с Н.В. Беляком и М.Н. Виролайненом, считающими, что «с самого начала работы над “маленькими трагедиями” Пушкин мыслит их как цикл, который должен завершиться “Пиром во время чумы”» и что именно в «Пире...» «содержится нечто, определившее идейное единство цикла и организовавшее его внутренний симфонизм»⁷.

Как было неоднократно замечено ранее, сам мотив пира, так или иначе сопряженный с темой смерти, переходит из сцены Вильсона в другие «маленькие трагедии»: Барон в «Скупом рыцаре» устраивает себе символический «пир» при свечах («Хочу себе сегодня пир устроить: / Зажгу свечу пред каждым сундуком, / И все их отопру, и стану сам / Среди них глядеть на блещущие груди» — 5, 297), омраченный мыслями о скорой кончине; Сальери бросает яд в стакан Моцарта во время дружеского обеда; пир у Лауры в «Каменном госте» заканчивается гибелью Дона Карлоса⁸. Ю.М. Лотман показал, что он образует «смысловой центр» цикла, заметив, что «во всех случаях пир имеет не только зловещий, но и извращенный характер: он кощунственен и нарушает какие-то коренные запреты, которые должны оставаться нерушимыми». По мнению исследователя, это становится очевидным при сопоставлении «гибельных пиров» в трагедиях с символикой праздничного застолья в других произведениях Пушкина, где она неизменно имеет положительное звучание: «Пир — это образ, который символически

⁶ De visu. Этот факт заставляет признать, что параллели между пушкинскими вставками в «Пире...» и некоторыми сценами третьего акта «Города чумы», отмеченные исследователями (см., например: *Яковлев Н.В.* «Пир во время чумы». Комментарий. С. 605—606; *Фридман Н.В.* Песня Мери // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1974. Т. 33. № 3. С. 247; *Terras V.* Pushkin's «Feast during the Plague» and Its Original: A Structural Confrontation // Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth / Ed. by A. Kodjak and K. Taranovsky. N.Y., 1976. P. 212—215), являются случайными совпадениями.

⁷ *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новейшей истории (Судьба личности — судьба культуры) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. XIV. С. 74—75.

⁸ См.: *Устюжанин Д.Л.* Маленькие трагедии А.С. Пушкина. М., 1974. С. 49; *Лотман Ю.М.* Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 316; *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новейшей истории. С. 75; *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996. С. 123—124. К ряду «пиров» Лотман относит и свидание Дон Гуана с Доной Анной, что представляется явной натяжкой.

выражает союз, единение, веселое братское слияние. Но возможно ли единение и слияние жизни и смерти? А именно эти силы разыгрывают свои партии в маленьких трагедиях»⁹.

В ответ на риторический вопрос Лотмана можно возразить, что представления о неразделимости жизни и смерти далеко не всегда противопоставляются символике пира, но, напротив, часто с нею связываются. Не говоря уже о древних традициях поминальных и предсмертных пиров¹⁰ или об элегическом клише «легкой смерти на пиру» в русской поэзии начала XIX века¹¹, следует вспомнить, что сравнение человеческой жизни с пиром, неоднократно встречающееся у стоиков, обычно подразумевает и смерть как неизбежный уход с празднества, который должен быть осознан и принят без страха и сожалений. Так, Эпиктет говорил: «Поскольку тебе дозволили быть гостем на Праздничном Пире, не должен ли ты весело раскланяться, когда тебя просят удалиться, с восхищением и благодарностью за то, что ты видел и слышал? — “Нет, я хотел бы подольше остаться на Празднике”. <...> Но Праздничный Пир закончен! Вставай, уходи с благодарностью и скромностью — уступи место другим, которые должны начать жить, как ты жил до них»¹².

В «Пире семи мудрецов» Плутарх рассказывает о «мудром обычае» египтян, которые в разгар пира вносят и сажают за стол скелет, чтобы напомнить гостям о том, что «скоро они будут такими, как он. <...> Если это зрелище и не возбуждает у собравшихся аппе-

⁹ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. С. 124, 128.

¹⁰ Напомним, что «Пир во время чумы» начинается с поминального тоста. О параллелизме между «Пиром...» и пушкинским замыслом «Повести из римской жизни», где должен был быть описан предсмертный пир Петрония, замечательно писал сам Лотман в статье «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе» (Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 291).

¹¹ См.: Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 100—101; Виролойнен М.Н. Две чаши (Мотив пира в дружеском послании 1810-х годов) // Виролойнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 291—311.

¹² The Apology, Phaedo and Crito by Plato. The Golden Sayings of Epictetus. The Meditations of Marcus Aurelius. N.Y. (The Harvard Classics), 1957. P. 167. Изречения Эпиктета следует учитывать при изучении истории метафорической формулы «праздник жизни», использованной Пушкиным в финале «Евгения Онегина». До сих пор считалось, что она ведет свое происхождение из французской и русской элегии конца XVIII — начала XIX века и не имеет параллелей в предшествующей традиции (см.: Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 222—223; Бочаров С.Г. Праздник жизни и путь жизни // Русские пиры. СПб., 1998. С. 198 и примеч. 2). Отметим кстати, что та же метафора встречается и в «Макбете» Шекспира, где герой называет сон «главным кормильцем на пиру (празднике) жизни»: «Chief nourisher in life's feast» (II, 2: 39).

тит и не зовет предаться наслаждениям, оно по крайней мере заставляет их любить и радовать друг друга, вспомнив, что жизнь сама по себе коротка и не нужно пытаться ее продлить скучными и неприятными занятиями»¹³. На этот рассказ Плутарха ссылается любимый Пушкиным Монтень в знаменитом эссе «О том, что философствовать значит учиться умирать» («Que philosopher c'est apprendre à mourir»), где он резко противопоставляет низкие телесные наслаждения наслаждению добродетельной жизнью, испытываемому только теми, кто постоянно думает о смерти, готовится к ней и не боится ее:

...ostons luy l'estrangeté, pratiquons le, accoustumons le. N'ayons rien si souvent en la teste que la mort. A tous instans representons la à nostre imagination et en tous visages. Au broncher d'un cheval, à la cheute d'une tuille, à la moindre piqueure d'espleingue, remachons soudain: Eh bien! quand ce seroit la mort mesme? et là dessus, roidissons nous, et efforçons nous. Parmi les festes et la joye, ayons toujours ce refrain de la souveraineté de nostre condition, et ne nous laissons pas si fort emporter au plaisir, que par fois il ne nous repasse en la mémoire, en combien de sortes cette nostre allegresse est en bute à la mort <...> Ainsi faisoient les Egyptiens, qui, au milieu de leurs festins, et parmi leur meilleure chere, faisoient apporter l'Anatomie seche d'un corps d'homme mort, pour servir d'avertissement aux conviez¹⁴.

¹³ Цит. по французскому переводу, с которым мог быть знаком Пушкин: Oeuvres morales de Plutarque, traduites du Grec par Amyot... Nouvelle édition, Revue, corrigée et augmentée, par E. Clavier. Paris, 1802. Т. III. P. 42—43. Ср. современный перевод М.Л. Гаспарова с оригинала: «Недаром египтяне на пиры свои приносят скелет, чтобы напомнить пирующим, что скоро и они такими же будут: гость это неприятный и несвоевременный, но смысл в его присутствии есть — он побуждает нас не к питью и наслаждению, а к взаимной любви и уважению, он зовет нас не превращать нашу кратковременную жизнь разными неприятностями в тягучую и долгую» (Плутарх. Застольные беседы. Л., 1990. (Литературные памятники). С. 243—244).

¹⁴ Les essais de Michel de Montaigne. Édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux... par Pirre Villey. Réimprimée sous la direction et avec une préface de V.-L. Saulnier. Paris, 1965. P. 86—87 (кн. I, гл. XX). Букв. пер.: «...давайте лишим ее [смерть] странности, заставим к ней с визитами, привыкнем к ней. Не будем ни о чем так часто допытываться, как о смерти, каждую минуту воображая ее во всех ее обличьях. Споткнется ли конь, упадет ли черепица с крыши, уколет ли слегка булавка, мгновенно призадумаемся: Ага! А что, если это была сама смерть? и тут же возьмем себя в руки и укрепим свои силы. Среди пиров и веселья пусть всегда звучит этот рефрен — напоминание о нашем уделе, и не позволим себе предаваться наслаждениям с такою силою, чтобы время от времени он не повторялся в нашей памяти, ибо смерть знает множество способов, как превратить наше веселье в свою мишень... Так поступали египтяне, которые на пирах, вместе с самыми лучшими яствами, вносили скелет мертвеца, чтобы он служил предостережением сотрапезникам».

Наставления Монтеня, призывавшего думать о смерти всегда и везде, особенно «среди пиров и веселья», были Пушкиным хорошо усвоены. Как показала В.И. Бутакова, именно к ним восходят его медитативные стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829)¹⁵. Правда, в стихотворении нет образа пира, но зато он появляется в черновике: отвергнутая строчка: «С друзьями резвыми пирую» (*Акад.* III: 2, 786) — явно перекликается как с приведенными выше максимами Монтеня, так и с его воспоминаниями о том, как в молодые годы мысль о внезапной смерти часто посещала его во время увеселений, игр и любовных утех¹⁶.

Можно предположить поэтому, что при чтении сцены из «Города чумы» Пушкин должен был заметить, что в ней инвертирована ситуация пира, описанная и осмысленная Монтенем в «Опытах»¹⁷. Если, по Монтеню, пирующие должны вспоминать о смерти, чтобы подготовиться к достойной встрече с ней, то персонажи Вильсона и Пушкина, наоборот, устраивают пир, чтобы забыть о смерти, которая уже унесла их близких и ежеминутно угрожает им самим. С точки зрения Монтеня, смертельная опасность сама по себе не имеет большого значения:

De vray les hazards et dangiers nous approchent peu ou rien de nostre fin; et si nous pensons combien il en reste, sans cet accident qui semble nous menasser le plus, de millions d'autres sur nos testes, nous trouverons que, gaillards et fiebvreux, en la mer et en nos maisons, en la bataille et en repos, elle nous est également prez¹⁸.

¹⁵ Бутакова В.И. Пушкин и Монтень // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. [Вып.] 3. С. 207—208. См. также: Левкович Я.Л. «Вновь я посетил...» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 320—321. В интереснейшей работе о пушкинских «Стансах» Н.Н. Мазур показала, что эссе Монтеня об умении умирать насыщено не только открытыми, но и скрытыми цитатами из Сенеки, и предложила считать «Опыты» не основным источником стихотворной медитации Пушкина, а «одним из текстов-посредников, чтение которого могло актуализировать для Пушкина стоическую философию смерти» (См.: Мазур Н. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и стоическая философия смерти // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леонovichа Гаспарова. М., 2006. С. 353—354).

¹⁶ Les essais de Michel de Montaigne. P. 87.

¹⁷ На возможную связь между «Пиром во время чумы» и «Опытами» Монтеня впервые указал С.А. Кибальник, чья трактовка темы, однако, отлична от предложенной в данной работе (см.: Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1993. С. 165—172).

¹⁸ Les essais de Michel de Montaigne. P. 88. Букв. пер.: «На самом деле приближение нашего конца мало зависит или совсем не зависит от риска и опасностей. И если мы подумаем о миллионах угроз, висящих у нас над головами

Он с восхищением пишет о гасконских крестьянах, которые во время эпидемии чумы спокойно, без страхов, волнений и слез принимают свою и чужую смерть, не удивляясь тому, что она одновременно уносит младенцев, детей и стариков, и тревожась лишь о том, чтобы их тела не остались непогребенными¹⁹. Отголоски этого естественного, неотрафлексированного стоицизма звучат у Пушкина (но не у Вильсона) лишь в «простой пастушьей песне» Мери. Однако остальным пирующим «шотландская грусть» остается чужда, — она диссоциирует с «буйным, вакхическим» духом веселого пирования и потому отвергается как старомодная (ср. реплику Луизы: «Не в моде / Теперь такие песни» — 5, 354)²⁰. Сбравшиеся за столом молодые мужчины и женщины исповедуют другую — эпикурейскую — философию наслаждений с ее принципом «*Sagre diem*» и стараются вызывающе игнорировать смерть, а не готовиться к ней, несмотря на то что она «в окошко день и ночь / Стучит могильною лопатой» (5, 355). Этим они напоминают героев «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя»: Барона, наслаждающегося деньгами, полученными от вдовы и от убийцы, и не внимающего

помимо той, которая сейчас кажется нам самой страшной, то пойдем, что смерть всегда рядом с нами, будь мы в полном здравии или в лихорадке, на море или дома, в бою или на отдыхе.

¹⁹ Ibid. P. 1048—1049 (Кн. III, гл. XII: «De la physionomie»).

²⁰ В оригинале реплика имеет противоположный смысл: «I thought this cant were out of fashion now. / But it is well: <...>. Walsingham / Hath praised these crying beauties of the north, / So whimpering is the fashion» The Poetical Works of John Wilson // The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. P. 36; букв. пер.: «Я думала, что лицемерные жалобы такого рода вышли из моды. Ну да ладно. <...> Вальсингам хвалил тут этих плаксивых северных красавиц. Знает, нитье нынче в моде». У Пушкина реакция Луизы мотивирована некоторой поэтической старомодностью самой песни. Уже сам ее размер, четырехстопный хорей, указывает на пушкинские модели — сентименталистские и раннеромантические песни, элегии и чувствительные послания. Едва ли случайно первые стихи песни («Было время, процветала / В мире наша сторона...» — 5, 352—353) перекликаются с последней строфой «Стансов к Н.М. Карамзину» И.И. Дмитриева: «Было время, что играли / Здесь под тенью мы густой — / Вы цветете... мы увяли! / Дайте старости покой» (Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967. С. 125). Начало четвертой строфы — придаточное: «Если ранняя могила / Суждена моей весне» — представляет собой явную стилизацию (ср., например, в послании Жуковского «К Булдову» (1810): «Так, если в цвете лет / Меня возьмет могила...» — Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1: Стихотворения 1797—1814 годов. М., 1999. С. 152) и включает стертую элегическую метафору «моя весна» в значении «моя молодость», высмеянную Пушкиным в предсмертной элегии Ленского. Наконец, мотив «посмертной любви» в финале песни («А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах») также относится к песенной и элегической топике (ср., например, в песне Ю.А. Нелединского-Мелецкого «У кого душевные силы...» (1792): «Тень моя всегда с тобою / Неотступно будет жить...» — Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 279).

голосу совести, от коего «могилы / Смущаются и мертвых высылают» (5, 298)²¹, и особенно Дон Гуана, которого, говоря словами Лепорелло, «недолго <...> покойницы тревожат» (5, 319). Как писал А.С. Искоз (Долинин), он, «подобно “пирующим”, справляет ведь вечный танец на могилах. Кладбище, смерть, убийства — вот обстановка, в которой вырисовывается беззаботный, смелый и жизнерадостный образ головореза. Высшие моменты его любовных экстазов всегда сопровождаются замогильными тенями, и в его ликующие песни любви и возрождения всегда врывается тяжелый хрип предсмертной агонии. Если он его не слышит, то только потому, что он весь растворяется в переживаниях данного момента. Вся его жизнь сплошной “Пир во время чумы”...»²².

Принцип «Carpe diem» был подвергнут осуждению еще в «Книге Пророка Исайи»:

И Господь, Господь Саваоф, призывает вас в этот день плакать и сетовать, и остричь волоса, и препоясаться вретисем.

Но вот, веселье и радость! Убивают волов, и режут овец; едят мясо, и пьют вино: «будем есть и пить, ибо завтра умрем!»

И открыл мне в уши Господь Саваоф: не будет прощено вам это нечестие... (22: 12—14).

Нечестивый клич пирующих, забывших Бога, — «станем есть и пить, ибо завтра умрем!» — цитируется и в Первом послании к Коринфянам Святого Апостола Павла (15: 32), где речь идет о бессмертии души и победе над смертью. Вторя Писанию, Монах в «Каменном госте» и Священник в «Пире во время чумы» обличают эпикурейцев как безбожников (ср.: «Развратным, / Бессовестным, безбожным Дон Гуаном» (5, 320); «Безбожный пир, безбожные безумцы!» — 5, 356), но догматические инвективы вызывают у скептиков только насмешку. Значительно более сильным аргументом против эпикурейского легкомыслия оказывается, как и у Монтеня, всевластие и непредсказуемость самой смерти — ее способность удивлять²³, внезапно прерывая наслаждение, будь то на-

²¹ Об эпикурействе Барона см.: *Лотман Ю.М.* Пушкин и поэты французского либертизма XVII века (к постановке проблемы) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 357—362.

²² *Искоз А.С.* «Повести Белкина» // Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова. Пушкин. СПб., 1910. Т. IV. С. 192. Сходство между «пирующими» и Дон Гуаном подчеркивается любопытной лексической перекличкой: Вальсингам называет Мери «милым созданием» (5, 358), точно так же, как герой «Каменного гостя» Дону Анну (5, 347).

²³ Ср. риторический вопрос Монтеня: «Combien a la mort de façons de surprise?» [«Сколько у смерти способов удивлять/преподносить сюрпризы?】 (Les essais de Michel de Montaigne. P. 85).

слаждение властью, богатством, силой, молодостью, любовной победой, искусством, яствами и вином. Героям «маленьких трагедий» рано или поздно, в разных культурно-исторических декорациях, приходится признать неопровержимую истину афоризма, вложенного в уста Жида: «...дни наши сочтены не нами; / Цвел юноша вечер, а нынче умер, / И вот его четыре старика / Несут на сгорбленных плечах в могилу» (5, 290).

По сути дела, главным сюжетным событием во всех «маленьких трагедиях» становится неожиданная, преждевременная, «сюрпризная» гибель, причем ее необычность возрастает от пьесы к пьесе. В «Скупом рыцаре» старого героя настигает мгновенная, но естественная смерть — она неожиданна, — потому что мы знаем, что «Барон здоров» и по всем признакам, как говорит Жид, может прожить еще «лет десять, двадцать / И двадцать пять и тридцать» (5, 290), — но вполне обыденна. Здесь же намечаются два варианта насильственной смерти как сюжетные возможности, остающиеся нереализованными: отравление ядом, который предлагает Альберу Соломон, и гибель на поединке. Первая из этих возможностей реализуется в «Моцарте и Сальери», вторая — в «Каменном госте», когда Дон Гуан убивает Дон Карлоса после пира у Лауры. За насильственными смертями следует смерть сверхъестественная — убитый Дон Гуаном Командор восстает из мертвых и утаскивает обидчика в преисподнюю. Наконец, в «Пире во время чумы» все виды и атрибуты смерти, представленные ранее, соединяются воедино: чума обрушивается на город внезапно и воспринимается и как естественное, и как сверхъестественное — из-за количества жертв — явление («Божья кара»); она отравляет воздух, воду, дыхание «девы-розы» и тем самым играет роль убийцы; она грозит каждому, как бы вызывая людей на поединок²⁴. Поскольку всевозможные «temento togі» — пустые кресла Джаксона, песня Мери, «стариков и жен моленья» на кладбище, «ужас мертвой пустоты» (5, 357; 358) в домах, «телега, наполненная мертвыми телами» (3, 354), которая, как скелет у египтян, появляется в разгар пира, — не дают пирующим покоя, их надежда найти «безмолвное убежище от смерти, / Приют пиров, ничем невозмутимых» (5, 354—355) оказывается пустой иллюзией. Именно поэтому в последних строфах «Гимна чуме» Председатель предлагает изменить позицию — не поворачиваться к смерти спиной, а сразиться с ней лицом к лицу, без страха:

²⁴ В автобиографической заметке о холере Пушкин писал, что, въезжая в зараженные уезды, он чувствовал себя так же, как перед дуэлью: «Я поехал далее, как, может быть, случилось вам ехать на поединок: с досадой и большой неохотой» (8, 53).

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 наслаждения —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волнения
Их обретать и ведать мог. (5, 356)

За полтора с лишним века эти двенадцать строк получили целый веер разноречивых интерпретаций. В них видели «яркую картину гробового сладострастья» (В.Г. Белинский²⁵), прославление дионисийского начала и «упоение ужасом» (Д.С. Мережковский²⁶), демоническое «торжество человеческой гордыни» (Д.С. Дарский²⁷), «хулу Богу» и «поругание над смертью» (Ю.И. Айхенвальд²⁸), «жажду гибели» как «род экстаза» (Д.Д. Благой²⁹), эпикурейство (Н.В. Фридман³⁰), «оргиастическое слияние с гибельными стихиями» (Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен³¹), апологию смелости, «дерзкое неприятие власти болезни» (Ю.М. Лотман³²), «вызов небесам» (Д.Л. Устюжанин³³) и т.д. Недавно Омри Ронен высказал очень интересную и плодотворную мысль о том, что слова Председателя связаны со стоическими принципами. Отталкиваясь от данного Б.В. Томашевским определения тематического единства

²⁵ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. / Под общ. ред. Ф.М. Головенченко. Т. 3: Статьи и рецензии 1843—1848. М., 1948. С. 617.

²⁶ Мережковский Д.С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. М., 1990. С. 137—138.

²⁷ Дарский Д.С. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915. С. 71.

²⁸ Айхенвальд Ю.И. Пушкин. 2-е изд., значительно дополненное. М., 1916. С. 125.

²⁹ Благой Д. Социология творчества Пушкина. М., 1929. С. 229. В дальнейшем Д.Д. Благой изменил свою точку зрения и утверждал, что в «Гимне» «нет упоения опасностью» и он славит «торжество духа над смертью» (Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 663—664).

³⁰ Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. М., 1980. С. 170—171.

³¹ Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новейшей европейской истории. С. 91.

³² Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. С. 142—144.

³³ Устюжанин Д.Л. Маленькие трагедии А.С. Пушкина. С. 92.

«маленьких трагедий» как воплощения трех основных форм «наслаждений жизни» — власти богатства, искусства и любви³⁴, он предложил добавить к ним «четвертое и высшее: атараксию, стоическое бесстрашие Председателя перед лицом смерти, одно из проявлений высшего блага, неизменно противопоставленного в произведениях Пушкина счастью»³⁵.

Думаю все же, что в «Гимне чуме» речь идет не об атараксии, высшем и трудно достижимом стоическом идеале полного душевного покоя и свободы от страха смерти, а о первых шагах по направлению к ней — о тех экстатических состояниях в моменты смертельной опасности, риска, игры с судьбой, в которых, согласно учению стоиков, проверяется и укрепляется сила человеческого духа³⁶. Так, для Сенеки истинно несчастны те, кто не ведает несчастий и живет в покое, как в штиль на море («quos velut in mari lento tranquillitas iners detinet»)³⁷. И наоборот, счастливым можно назвать того, чья храбрость подвергается самому жестокому испытанию («Beatus vero <...> se maxime amat, cum fortissime expertus est»³⁸) и кто способен, не отводя глаз, смотреть на взмах меча, если он знает, что ему все равно, как покинет тело его душа — через рот или через рану в горле («Si rectis oculis gladios micantes videt et si scit sua nihil interesse, ultrum anima per os an per iugulum exeat, beatum voca»³⁹). В диалоге «О провидении» Сенека писал, что только в борьбе с судьбой человек испытывает и познает самого себя, подобно тому как «кормчий познается в буре, а воин в бою» («<...> gubernatorem in tempestate, in acie militem intellegas»⁴⁰). Поэтому великие люди наслаждаются несчастьями, как храбрые воины войной («Gaudent, inquam, magni viri aliquando rebus adversis, non aliter quam fortes milites bello»⁴¹), и жадно ищут опасностей («Avida est

³⁴ См.: Томашевский Б.В. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.; Л., 1961. С. 517.

³⁵ Ронен О. Авторский корпус как целокупность // Русская филология. 15. Сборник работ молодых филологов. Tartu, 2004. С. 16.

³⁶ Проблема «Пушкин и стоики» всесторонне обсуждается в серии статей Н.Н. Мазур: 1) О мышинной беготне, Пушкине, Марке Аврелии и об условно-функциональных контекстах // Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р.Д. Тименчика. М., 2005. С. 250—260; 2) «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»: Источники и контекст // Пушкин и его современники. Сборник научных трудов. СПб., 2005. Вып. 4 (43). С. 364—419; 3) «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и стоическая философия смерти. С. 343—372 (см. примеч. 15).

³⁷ De providentia, IV, 6. Цит. по: Seneca. Moral Essays. Vol. I. (The Loeb Classical Library 214). Harvard University Press, 2003. P. 28.

³⁸ Epistulae, LXXI, 28. Цит. по: Seneca. Epistles. 66—92. (The Loeb Classical Library 76). Harvard University Press, 1991. P. 91.

³⁹ Epistulae, LXXVI, 33. Ibid., 166.

⁴⁰ De providentia, IV, 5. Цит. по: Seneca. Moral Essays. Vol. I. P. 26.

⁴¹ De providentia, IV, 4. Ibid. P. 24, 26.

periculi virtus»⁴²), чтобы научиться их презирать («contemptum periculorum adsiduitas periclitandi dabit»⁴³). В критические мгновения, перед лицом гибели, говорит Сенека, душа как бы расстается с телом, воспаряет над ним то в спокойствии, то в восторге, безразличная к тому, что происходит с покинутым прахом («Ab hoc modo aequo animo exit, modo magno prosilit, nec quis deinde relictus eius futurus sit exitus quaerit»⁴⁴). Именно в этом смысле, как кажется, следует понимать слова «Гимна чуме» о том, что наслаждения, испытываемые в момент смертельной опасности, суть «бессмертия, может быть, залог» (5, 356): самозабвение или, так сказать, «телозабвение» рискующего жизнью, возможно, предвещает освобождение души после окончательного расставания с телом.

В поэме «Фарсалия» Лукан, племянник и единомышленник Сенеки, представил в качестве образца стоических добродетелей полководца Катона, который ведет войско через Ливийскую пустыню, не страшась песчаных бурь, ужасных змей и болезнетворного воздуха, «исполненного ядом смертоносным». Обращаясь к своим солдатам, он говорит: «Я возываю таких содружников, которых мужество возрастает с каждой опасностью, и которые, вверясь правоте моей, и следуя примеру моему, не ведают ничего прекраснее, ничего достойнее Римлянина, как мужество преносить величайшие бедствия. <...> Змии, жажда, зной, раскаленные пески обширных долин сладостны для добродетели. В жестоких крайностях терпение торжествует и услаждается. Добродетельная душа тогда токмо ощущает величайшую радость, когда, сильнейшими напряжениями, испытует себя и чувствует»⁴⁵. Катон даже отказывается вопрошать оракула о своей судьбе, предпочитая «призывать ее на брань». «Не лучше ли желаю умереть с оружием в руках, нежели влачить жизнь, пресмыкаясь? — восклицает он. — Не есть ли жизнь сия преддверие другия жизни вечныя и блаженныя? Может ли праведный чего ни будь страшиться в сем мире?»⁴⁶

Сенека полагал, что гибельные ситуации — «изгнания, пытки болезни, войны, кораблекрушения» — нужно заранее представлять или «практиковать» («Exilia, tormenta morbi, bella, naufragia meditare»⁴⁷). С этим в поздних эссе спорил Монтень, считавший подобные полеты фантазии неразумными и вредными для душевного

⁴² De providentia, IV, 4. Ibid. P. 26.

⁴³ De providentia, IV, 12. Ibid. P. 30.

⁴⁴ Epistulae, XCII, 34. Цит. по: *Seneca. Epistles.* 66—92. P. 468.

⁴⁵ Фарсалия. Поэма Лукана. Перевел с французского Семен Филатов. СПб., 1819. Ч. 2. С. 207—208.

⁴⁶ Там же. С. 231, 217—218.

⁴⁷ Epistulae, XCI, 8. Цит. по: *Seneca. Epistles.* 66—92. P. 437.

здоровья⁴⁸. Однако, как он признавался, во время войны, когда его жизнь постоянно была под угрозой, он сам с «неким наслаждением» воображал «смертельные опасности»:

Il m'advient souvent d'imaginer avec quelque plaisir les dangers mortels et les attendre: je me plonge la teste baissée stupidement dans la mort, sans la considerer et reconnoistre, comme dans une profondeur muette et obscure qui m'engloutit d'un saut et accable en un instant d'un puissant sommeil plein d'insipidité et indolence. Et en ces morts courtes et violentes, la consequence que j'en prevoy me donne plus de consolation que l'effait de trouble. <...> Je ne m'estrange pas tant de l'estre mort comme j'entre en confidence avec le mourir. Je m'enveloppe et me tapis en cet orage, qui me doit aveugler et ravir de furie, d'une charge prompte et insensible⁴⁹.

Подобно Монтеню во время войны, пушкинский Председатель во время чумы воображает и воспекает экстатические состояния «бездны мрачной на краю» (ср. «une profondeur <...> obscure»), находя в них наслаждение и утешаясь надеждой на то, что может последовать за смертью⁵⁰. Грозящие гибелью ситуации, которые он себе представляет, — бой, шторм на море, ураган, болезнь, — со-

⁴⁸ См. особенно его полемику с Сенекой в эссе «De la physiognomie» (кн. III, гл. XII): *Les essais de Michel de Montaigne.* P. 1050—1063.

⁴⁹ *Les essais de Michel de Montaigne.* P. 971 (кн. III, гл. IX: «De la vanité»). Букв. пер.: «Я часто с неким наслаждением воображаю смертельные опасности и жду их: нагнув голову, я безрассудно бросаюсь в смерть, не размышляя о ней и не исследуя ее, будто в безмолвную и мрачную бездну, которая заглатывает меня одним прыжком, и мгновенно погружаюсь в крепкий сон без чувств и страданий. И то, что последует, как я предвижу, за этими недолгими насильственными смертями, дает мне больше утешения, чем безразличие к волнениям реальности. <...> Я не столько отстраняюсь от смерти, сколько доверяюсь умиранию. Я закутываюсь и съезживаюсь в эту бурю, которая должна меня ослепить и яростно унести прочь, одним быстрым и равнодушным порывом».

⁵⁰ Предположения о связи песни Председателя с «Опытами» Монтеня уже высказывались в критике. И.И. Лапшин сопоставил предпоследнюю строфу «Гимна чуме» с эссе Монтеня «Coustume de l'isle de Sea» (кн. II, гл. III), где речь идет о самоубийцах, возжелавших смерти из надежды на «большее благо» в ином мире (*Лапшин И.И.* Пушкин и Монтень // Пушкинский сборник. Прага, 1929. С. 250—251). Справедливо возразив, что Монтень говорит «совсем о другом», С.А. Кибальник предложил взамен параллель с размышлениями Монтеня о преодолении страха смерти в эссе «О том, что философствовать значит учиться умирать» (см.: *Кибальник С.А.* Художественная философия Пушкина. С. 169), не обратив внимания на то, что в нем, как мы видели выше, отрицается особая роль смертельных опасностей. Прочитированные Кибальником апофегмы представляют собой общие места стоицизма и не имеют никаких конкретных перекличек с идеями и образами «Гимна».

впадают с теми «испытательными площадками» бесстрашия, о которых писали Сенека и Лукан. Как и стоики, он приветствует смертельные опасности, чтобы «научиться их презирать», и принимает судьбу, которая в данном случае выступает в облике Царицы Чумы.

Начиная с 1970-х годов в литературе о «Пире во время чумы» утвердилась точка зрения, согласно которой Пушкин, следуя античным образцам, изображает сам пир как некий диспут или симпозион, где сталкиваются определенные идеологические позиции, видоизменяющиеся в ходе диалога⁵¹. Главным оппонентом Председателя является Священник, отстаивающий путь христианской веры, причем их спор, как писал Лотман, остается незавершенным: «каждый как бы проникается возможностью правоты антагониста»⁵². Сторонники «диалогической» интерпретации (за которой чувствуется влияние М.М. Бахтина), как кажется, не учитывают важные особенности позиции Священника, который не спорит с пирующими, а обличает их и заклинает прекратить кощунственное действие. Единственное, что он противопоставляет эпикурейству и стоицизму «безбожных безумцев», — это не столько христианская, сколько мифопоэтическая вера в то, что души их родных и близких, умерших от чумы, обретаются на небесах, откуда они взирают на землю и зывают к любимым. К душам погибших как свидетелям и судьям происходящего Священник апеллирует трижды: сначала призывая прервать «пир чудовищный», «когда / Желаете вы встретить в небесах / Утраченных возлюбленные души» (5, 357), затем увещевая Вальсингама словами о мертвой матери, которая «плачет горько в самых небесах, / Взирая на пирующего сына» (Там же), и, наконец, напоминая ему об умершей жене: «Матильды чистый дух тебя зовет» (5, 358). Тем самым он выступает как визионер, как посредник между земным и загробным мирами, которые, по его представлениям, сообщаются между собой. Эта спиритуалистская позиция скорее близка к топике романтической поэзии, нежели к христианской доктрине, и в контексте русской поэтической традиции напоминает прежде всего о «Голосе с того света» В.А. Жуковского или о его элегии «На кончину ее величества Королевы Виртембер-

⁵¹ См., например: *Рабинович Е.Г.* «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. К 80-летию Ф.А. Петровского. М., 1972. С. 457–470; *Рассадин С.* Драматург Пушкин. Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977. С. 158; *Шишкин А.* К литературной истории русского симпозиона // Русские пиры. СПб., 1998. С. 17–22.

⁵² *Лотман Ю.М.* Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год). С. 316.

гской», где поэт призывает скорбящих расслышать «глас, / Призывное несущий издалека, / Из той страны, куда все манит нас» и возвещает посмертную судьбу ушедшей:

Задрнулось за нею покрывало...
В божественном святилище она,
Незрима нам, но, видя нас оттоле,
Безмолвствует при жертвенном престоле⁵³.

Понятно, что в споре с сомневающимся Вальсингамом спиритуалистские откровения Священника не имели бы никакого веса, если бы их не поддерживало само действие драмы, в котором тема «видений гробовых» выходит на первый план. Сопоставление текста «Пира во время чумы» с английским оригиналом показывает, сколь большое значение придавал ей Пушкин. Впервые тема вводится чисто риторически, когда Председатель просит «задумчивую Мери» спеть жалобную песню,

Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучен каким-нибудь виденьем. (5, 352)

У Вильсона сравнение строится несколько иначе:

... as men leap up
To this world's business from some heavenly dream⁵⁴, —

то есть буквально «как люди, которые внезапно переходят к земным делам от какого-то небесного (блаженного, приятного) сна». Заменяя сон на неземное виденье, Пушкин явно подготавливает поворотный момент драмы — появление телеги с мертвыми телами, управляемой негром, который кажется Луизе демоном, зовущим ее на тот свет:

Ужасный демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь... (5, 354)

⁵³ *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2: Стихотворения 1815—1852 годов. М., 2000. С. 122.

⁵⁴ The Poetical Works of John Wilson. P. 35.

Здесь Пушкин снова отклоняется от оригинала, ибо у Вильсона мертвецы молчат, а что-то бормочет негр, говорящий на «неведомом языке, полном ужасных звуков»:

I saw a horrid demon in my dream!
With sable visage and white-glaring eyes,
He beckon'd on me to ascend a cart
Fill'd with dead bodies, muttering all the while
An unknown language of most dreadful sounds⁵⁵.

Как заметил Г. Гиффорд, Пушкин, по всей вероятности, допустил элементарную грамматическую ошибку, приняв обстоятельство после запятой (*muttering* = бормоча) за определение к «*dead bodies*», но это ошибка, которую мог сделать только поэт, ибо она «вдохнула новую жизнь в описание»⁵⁶. Более того, пушкинский образ говорящих мертвецов связывает адское видение Луизы с райским видением Председателя в финале драмы, когда Священник призывает его услышать голос любимой жены «с того света». В «Городе Чумы» Вальсингам, вспомнив Матильду, в отчаянии восклицает: «*What am I now?*» («Кто ж я теперь?»), смотрит вверх, на небо, и обращается к «святому чаду света»:

(*looking up*). —O holy child of light,
I see thee sitting where my fallen nature
Can never hope to soar!

F e m a l e v o i c e .

The fit is on him.
Fool! thus to rave about a buried wife!
See! how his eyes are fix'd.

M a s t e r o f r e v e l s .

Most glorious star!
Thou art the spirit of that bright Innocent!
And there thou shinest with upbraiding beauty
On him whose soul hath thrown at last away
Not the hope only but the wish of Heaven⁵⁷.

⁵⁵ The Poetical Works of John Wilson. P. 36. Отметим также, что Луиза у Вильсона не придает значения своему видению, восклицая «*What matters it! I see it was a dream*» («Какое это имеет значение! Я знаю, что это был сон»), тогда как у Пушкина она не понимает, что с ней произошло, и спрашивает в смятении: «Скажите мне: во сне ли это было?» (5, 354).

⁵⁶ Gifford H. Pushkin's «Feast in the Time of Plague» and Its Original // The American Slavic and East European Review. 1949. Vol. 8. P. 45.

⁵⁷ The Poetical Works of John Wilson. P. 38. Букв. пер.: «(глядя вверх).— О, святое чадо света, / Я вижу, что ты восседаешь там, куда моя греховная при-

По сути дела, Вильсон изображает не мистическое видение, а душевное отчаяние героя, пользуясь традиционным отождествлением небесных светил с душами умерших: Вальсингам смотрит на небо, видит «дивную звезду» и, мучимый угрызениями совести, взывает к ней как к непорочной душе «жены-покойницы».

Пушкин же убирает вторую часть монолога, вводящую мотив звезды и соответственно рационально-психологическую мотивировку душевного потрясения Вальсингама, отказывается от ремарки и заменяет начальное восклицание:

Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже... (5, 358)

С восклицанием «Где я?.. где я?» в «Каменном госте» падает в обморок Дона Анна (5, 346). Подобно ей, Вальсингам внезапно выпадает из реальности — «покрывало», занавешивающее потусторонность, для него на миг раздергивается, и он в буквальном смысле слова *видит* не звезду в небе, а Матильду на небесах. Это мистическое видение героя ставит точку в его едва начавшемся споре со Священником, ибо воспринимается Председателем как безусловное откровение, неопровержимо доказывающее правоту его антагониста. Прежде он легкомысленно предполагал, что «тот, кто от земли / Был отлучен каким-нибудь виденьем» (5, 352), способен, очнувшись, «еще безумнее» обратиться к веселью. Теперь Председатель на собственном опыте убеждается, что это невозможно, и не возвращается в круг пирующих, а погружается в «глубокую задумчивость» (5, 359). В финале драмы (и всего цикла) герой, на миг прозревший неземное, находится между двумя мирами, не здесь и не там: его «падший дух» готов стоически встретить смерть, но, перефразируя «Странника», не готов к «суду загробному», на который он только что был позван.

Если мы повторим ход поэтической мысли Пушкина и перечитаем первые три «маленькие трагедии» в том порядке, в каком они были написаны, держа в уме «Пир во время чумы», наше внимание не может не привлечь последовательное развитие в них спиритуалистической темы. В «Скупом рыцаре» она вводится как побоч-

рода / Не может и надеяться воспарить. Женский голос. Он спятил. / Вот дурак! Так с ума сходит по жене-покойнице! / Видите, как неподвижен его взор! П р е д с е д а т е л ь п и р а. Дивная звезда! / Ты есть душа той светлой Непорочности! / И оттуда твоя красота с укором освещает / Того, чья душа отбросила в конце концов / Не только чаяние, но и желание Рая небесного».

ная, оставаясь в рамках психологической характеристики героя: когда Барон приходит в отчаяние от мысли, что его наследник расточит все собранные им сокровища, он мечтает о таком загробном бытии, в котором ему было бы позволено вернуться в мир живых:

...о, если б из могилы
 Прийти я мог, сторожевою тенью
 Сидеть на сундуке и от живых
 Сокровища мои хранить, как ныне!.. (5, 298)

В следующей драме пушкинский Моцарт (подобно Моцарту реальному) принимает «человека, одетого в черное», который заказал ему Requiem, за «черного человека» — посланца из другого мира, призрачного вестника смерти⁵⁸:

Мне день и ночь покоя не дает
 Мой черный человек. За мною всюду
 Как тень он гонится. Вот и теперь
 Мне кажется, он с нами сам-третей
 Сидит. (5, 313)

Анекдот о таинственном заказчике Requiem'a, вызвавшем у Моцарта суеверный страх, как известно, имел широкое хождение в Европе и России. Так, например, в переведенной Н.М. Карамзиным для «Пантеона иностранной словесности» заметке (1818), которую ввел в научный обиход И.З. Серман, говорилось, что после вторичного явления незнакомца «Моцарт совершенно уверился, что сей человек приходил с того света и что он Ангел смерти»⁵⁹. Стендаль в компилятивной биографии Моцарта (1814), которая вполне могла быть известна Пушкину, приписывает композитору следующие слова: «Несомненно я пишу этот Requiem для себя: его исполняют на моей погребальной службе». «Бедный Мо-

⁵⁸ Переключка между «черным человеком» и Негром в видении Луизы самоочевидна. Как отметил Б.А. Кац, в ранних биографических источниках цвет одежды заказчика Requiem'a не указывался, а в более поздних немецких версиях легенды его стали называть «посланцем в сером» (см.: Кац Б.А. Неучтенные источники «Моцарта и Сальери» (Предварительные заметки) // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацуры. М., 1995—1996. С. 429). Как кажется, образ «черного человека» восходит к «Пиру во время чумы» и представляет собой реализацию стертой метафоры «черные мысли», использованной в той же сцене «Моцарта и Сальери» (ср.: «Как мысли черные к тебе придут...» — 5, 313).

⁵⁹ Цит. по: Серман И.З. Один из источников «Моцарта и Сальери» // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. II. С. 390.

царт, — комментирует Стендаль, — вбил себе в голову, что этот незнакомец не был обычным существом; что он определенно имел связи с другим миром и был послан к нему, чтобы оповестить о скорой кончине»⁶⁰. Хотя все источники объясняют страхи Моцарта его тяжелой болезнью, расстройством нервов и «от природы меланхолическим характером», Пушкин отказывается от каких-либо рациональных мотивировок кошмара. Фабула драмы выстроена таким образом, что «странный случай» с «черным человеком» приобретает черты сверхъестественного явления — грозного предупреждения, обращенного не только к Моцарту, но и к его убийце, верящему, что «правды нет и выше». Под впечатлением «странный случай» пушкинский Моцарт сочиняет и играет для Сальери музыкальную пьесу, «программа» которой звучит как предостерегающее «memento mori»:

Представь себе... кого бы?
 Ну, хоть меня — немного помоложе;
 Влюбленного — не слишком, а слегка —
 С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
 Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
 Незапный мрак иль что-нибудь такое... (5, 309)

По замечанию Б.М. Гаспарова, «слова Моцарта <...> могут быть интерпретированы как содержание первой половины «Пира во время чумы»»⁶¹. На мой взгляд, их значение значительно шире. В уста Моцарта Пушкин, по сути дела, вкладывает сжатое описание — своего рода матрицу — всех поворотных событий всех четырех драм, входящих в цикл. Это «программа» не столько музыкальная, сколько автоматолитературная. В других маленьких трагедиях ей соответствуют:

— «черные мысли», внезапно отравляющие Барону его подвальное «пиршество», которое уподоблено любовному свиданию («Как

⁶⁰ Stendhal. Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste / Révision du texte... par Henri Martineau. Paris, 1928. P. 320—321. И у Стендаля, и в заметке из «Пантеона иностранной словесности» утверждалось, что Моцарт успел закончить «Requiem» ко дню своей смерти (как у Пушкина), хотя на самом деле композитор оставил его незаконченным. Очевидно, что Пушкин опирался на бытовавшую в начале XIX века легенду, а не отклонялся от известных ему биографических фактов ради некоей высшей правды, как полагает, например, М. Новикова (см.: Новикова М. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995. С. 227—228).

⁶¹ Гаспаров Б.М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 1974. Вып. 12. Л., 1977. С. 120.

молодой повеса ждет свиданья / С какой-нибудь развратницей
лукавой / Иль душой, им обманутой, так я...» — 5, 295);

- кивок статуи Командора и ее явление Дон Гуану после любовного свидания;
- «гробовые виденья» Луизы и Вальсингама, пирующих с друзьями и возлюбленными.

В контексте же «Моцарта и Сальери» «программа» предвосхищает рассказ о черном человеке (явившемся к Моцарту, когда он играл с сыном, то есть был весел) и саму сцену отравления, где «что-нибудь такое» — это яд, брошенный Сальери в стакан Моцарта во время дружеского ужина.

Сядом в крови, умирающий Моцарт играет Requiem, которым он «провождает себя в могилу» (Ю.И. Айхенвальд⁶²) или «отпевает сам себя» (С.М. Бонди). «В тексте драмы читатель находит только одно слово “играет”, — пишет С.М. Бонди. — На самом же деле это слово <...> скрывает за собой потрясающее место драмы, когда все волнение, все кипевшие раньше мучительные страсти разрешаются в величавой похоронной музыке предсмертного произведения <...>»⁶³. Можно предположить, однако, что для Пушкина здесь важна не столько музыка, сколько подразумеваемый текст мессы и его сакральный смысл. Первая фраза «Реквиема», потом повторяющаяся как рефрен, — «Requiem aeternam dona eis, Domine» («Вечный покой дай им, Господи»), — уже обыгрывалась в словах Моцарта: «Мне день и ночь *покоя не дает* / Мой черный человек» (5, 313)⁶⁴. Теперь же он обращается к Сальери как бы с порога иного мира, напоминая ему, что «вечный покой» даруется загробным судом, на котором не останется безнаказанным ни одно тайное преступление:

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit:
Nil inultum remanebit⁶⁵.

Ответные слезы Сальери, как кажется, кощунственно трагедизируют ту часть Реквиема, на которую Моцарт написал самую

⁶² Айхенвальд Ю.И. Пушкин. 2-е изд. С. 112.

⁶³ Бонди С.М. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сборник научно-исслед. работ. М.; Л., 1941. С. 408.

⁶⁴ Любопытно, что последующие стихи («... Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третьей / Сидит» — 5, 313) содержат анаграммы всех латинских слов, составляющих первую фразу «Реквиема».

⁶⁵ Букв. пер.: «Итак, когда Судия начнет суд, все скрытое будет обнаружено и ничто не останется неотомщенным».

пронзительную музыку и которая начинается словами «Этот день слез...»:

Lacrimosa dies illa,
Que resurget ex favilla
Judicandus homo reus⁶⁶.

Наслаждающийся убийством и звуками музыки Сальери не понимает, что «Реквиемом» ему вынесен окончательный приговор и что он обречен навеки потерять покой, казнимый мыслью о правоте Моцарта.

Если в «Моцарте и Сальери» потустороннее вмешательство в дела живых представлено в символическом плане, то в «Каменном госте», как и в его фольклорных⁶⁷ и театральных источниках, мы имеем дело со сверхъестественным событием, которое выполняет функцию сюжетной развязки. Явление Командора у Пушкина реализует два взаимосвязанных мотива из монолога героя в «Скупом рыцаре». Как заметил В. Александров, Командор, по сути дела, «исполняет желание» Барона — он приходит с того света «сторожевою тенью», чтобы охранять свое главное сокровище, любимую жену, которую при жизни он «взаперти держал»⁶⁸. С другой стороны, «могила высылает» мертвого Командора в ответ на зов его убийцы Дон Гуана, которого явно тревожит воспоминание о заведомо неравном поединке с физически более слабым, но непреклонным и смелым противником:

А сам покойник мал был и щедушен.
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.
Когда за Ескурьялом мы сошлись,
Наткнулся мне на шпагу он и замер,
Как на булавке стрекоза — а был
Он горд и смел — и дух имел суровый... (5, 332)

Можно сказать, что Дон Гуан чувствует моральную силу Командора и глумится над его памятью, пытаясь подавить угрызения совести или — воспользуемся метафорой из «Скупого рыцаря» —

⁶⁶ Букв. пер.: «Этот день слез, когда восстанет из праха, чтобы предстать перед судом, виновный человек».

⁶⁷ По классификации Аарне-Томпсона — мотив D 435.1.1 («оживающая статуя»).

⁶⁸ Alexandrov Vladimir E. Correlations in Pushkin's *Malen'kie tragedii* // Canadian Slavonic Papers. 1978. Vol. 20. № 2. P. 184. Ср. также: Дарвин М.Н., Тюна В.И. Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2001. С. 260.

прогнать «докучного гостя»⁶⁹. Глумление, однако, еще более усугубляет его вину «перед небом», и «гость» (ср. англ. ghost — дух, привидение) возвращается в виде «сурового духа», дабы отомстить обидчику.

В классической работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» Р.О. Якобсон рассматривал «Каменного гостя» в одном ряду с «Медным всадником» и «Сказкой о золотом петушке», поскольку, как он утверждал, в действии всех трех произведений «одинакова роль статуи» — она «становится *онгоном*, воплощением некоего духа или демона», связанным с «магией зла», символом «мертвенного бессилия», берущего верх над жизнью⁷⁰. Согласно выводам Якобсона, оживающая статуя в символике Пушкина всегда ассоциируется «с *идолопоклонством*, с сатанинскими силами, с колдовством»; она «в противоположность призраку является орудием злой магии» и «несет разрушение»⁷¹. По отношению к «Каменному гостю», однако, эти выводы представляются далеко не бесспорными. Как показала американская исследовательница Дороти Маккей, проанализировавшая и классифицировавшая довольно большой фольклорный материал (81 пример), тема «приглашение статуи», встречающаяся во всех легендах о Дон Жуане, никак не связана с черной магией, а представляет собой разновидность темы «приглашение мертвеца» (чаще двойное, но во многих случаях однократное), которая имеет следующие инвариантные элементы:

⁶⁹ Ср. психоаналитическую трактовку приглашения статуи Командора как вытеснения из сознания героя чувства вины и страха возмездия, предложенную в свое время И.Д. Ермаковым, который резюмировал: «<...> поздно узнал Жуан [sic!] <...> о том, какой сильный мучитель совесть (убитый им командор не дает ему покоя)» (*Ермаков Ив. Дм. Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина. (Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий).* М.; Пг., 1923. С. 103, 106, 116, 123). О том, что Дон Гуаном движут угрозы совести, писал также Л.С. Осповат в разборе «Каменного гостя» (см.: *Осповат Л.С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин. Исследования и материалы.* СПб., 1995. Т. XV. С. 45). Замеченная В.Д. Раком переключка процитированного монолога Дон Гуана с фрагментом новеллы Вашингтона Ирвинга «Происшествия с моим дядюшкой», где рассказывается о тщедушном, но сильным духом французском маркизе (см.: *Рак В.Д. Ирвинговская реминисценция в «Каменном госте» // Рак В.Д. Пушкин, Достоевский и другие. Вопросы текстологии, материалы к комментариям.* СПб., 2003. С. 330—342), как кажется, поддерживает такое чтение. Напомним, что маркиз у Ирвинга героически гибнет в неравной схватке с толпой санюлотов, защищая своего государя.

⁷⁰ Якобсон Р. Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова; Вступ. ст. В.В. Иванова. М., 1987. С. 148—149.

⁷¹ Там же. С. 173.

- (1) протагонист приглашает на ужин мертвеца, нанося ему оскорбление;
- (2) дух мертвеца приходит к протагонисту и наказывает его, обычно смертью, или, по крайней мере, заставляет покаяться.

Независимо от того, в какой форме материализуется дух умершего (варианты: череп, скелет, статуя, труп или призрак), он всегда является с того света, чтобы отомстить обидчику, так или иначе его оскорбившему. Согласно Маккей, подавляющее большинство таких сюжетов основано на христианской морали: грешника и/или безбожника постигает справедливая Божья кара, чем подтверждается истинность веры в бессмертие души⁷². Точно так же трактуется тема «приглашение статуи» и в двух основных источниках «Каменного гостя» — комедии Мольера «*Don Juan ou le festin de pierre*» и опере Моцарта «*Don Giovanni*». Отталкиваясь от них, Пушкин радикально изменяет фабулу и характеры донжуановской легенды, вводит новые ситуации и психологические мотивировки. Исключение составляют лишь сцены со статуей, где, напротив, подчеркивается сходство с источниками. Не случайно, конечно, только в них есть легкоузнаваемые цитаты из соответствующих эпизодов Мольера и либретто «*Don Giovanni*»⁷³. К инварианту темы отсылает и итальянский эпиграф «Каменного гостя» («*O statua gentilissima del gran Commendatore!*») — слова Лепорелло, которые будут перефразированы в тексте драмы («Преславная, прекрасная статуя!» — 5, 339). Все эти повторы указывают на то, что Пушкин, вслед за традицией, видел в оживающей статуе не символ зловещего господства старого и мертвого над жизнью (как полагали, например, ценившие обновление Р. Якобсон или С. Эйзенштейн), а орудие Божия гнева, наказывающего дерзкого либертина. Вызывая «суровый дух» убитого, Дон Гуан делает, по Паскалю, опрометчивую ставку против бессмертия души и расплачивается за это собственной жизнью.

Единственное существенное отклонение от традиционного сюжета в «Каменном госте» касается степени и характера оскорбления, нанесенного мертвецу. Пушкинский Дон Гуан сначала намеревается, как и все его предшественники, позвать статую к себе в гости, но тут же меняет условия «вызова». Он приглашает Командора в *его* собственный дом, на свое любовное свидание с *его* вдо-

⁷² См.: *MacKay Dorothy Epplen. The Double Invitation in the Legend of Don Juan.* Stanford University Press; London, 1943.

⁷³ См. сводку параллельных мест в комментарии Б.В. Томашевского: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7: Драм. произведения.* Л., 1935. С. 559—561, 567—568.

вой, и к тому же, как верно заметил Л.С. Осповат, отводит ему роль лакея или слуги, прося «стать / У двери на часах» (5, 339)⁷⁴. Ни у Мольера, ни у Моцарта нет подобного глумления над честью покойника, и потому статуя там играет роль бесплотного провозвестника Божьей воли, или, как поется в эпилоге «Дон Жуана», загробной тени («Ah! certo è l'ombra»). У Пушкина же тяжелое «пожатие каменной десницы», убивающее Дон Гуана, есть не только символ Божьего гнева (ср.: «...десница Твоя найдет ненавидящих Тебя. Во время гнева Твоего Ты сделаешь их, как печь огненную; во гневе Своём Господь погубит их, и пожрет их огонь» — Пс. 20: 9—10)⁷⁵, но и личный ответ вызванного духа на смертельное оскорбление.

Можно заключить, что образы «видений гробовых», с которыми приходится иметь дело — каждому по-своему — главным героям всех «маленьких трагедий», складываются в стержневую парадигму цикла, организующую его единство. О том, какое значение имела спиритуалистическая тема для Пушкина в болдинский период, свидетельствуют очевидные параллели между ее развитием в «маленьких трагедиях» и в нескольких других произведениях, написанных осенью 1830 года. Еще Н.И. Черняев заметил, что комическая фабула «Гробовщика» представляет собой трагедию «Каменного гостя»:

Самодурная выходка Адриана <...> напоминает обращение Дон-Жуана к статуе командора, а сходка мертвецов в дом Прохорова, его страх при виде их и его обморок, когда они накидываются на него, напоминают появление статуи командора у Доны Анны и гибель Дон-Жуана, — напоминает, конечно, как пародия оригинал⁷⁶.

Об этом же писал и А.С. Искос (Долинин), сопоставивший «Гробовщика» не только с «Каменным гостем», но и с «Пиром во время чумы»:

⁷⁴ Осповат Л.С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания. С. 53.

⁷⁵ Ср. сходный образ в финале баллады Вальтера Скотта / Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», где мертвец, явившийся на зов своей возлюбленной, пожимает ей руку: «Он тяжелою шуйцей коснулся стола; / Ей десницею руку пожал — / И десница как острое пламя была, / И по членам огонь пробежал» (Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 156). Эпитет «тяжелая» в оригинале отсутствует.

⁷⁶ Черняев Н.И. О средстве «Каменного гостя» с «Гробовщиком» и «Медным всадником» // Черняев Н.И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 84—85.

Сотворенный на том же фоне смерти и разложения, на котором созданы вся трагедия «Пира во время чумы» и трагический финал «Каменного гостя», имея с ними много общего в отдельных деталях, «Гробовщик» — воплощение беззаботного веселья, самого добродушного юмора. Здесь художник не боится пугающих призраков замогильных теней, — освобождает себя милым смехом, отделяется от них веселой шуткой⁷⁷.

Тот же мотив вызывания мертвых — данный уже не в комическом, а в лирическом модусе — появляется и в болдинском стихотворении «Закливание» («О, если правда, что в ночи...» — 3, 182), откуда, по словам А.Л. Бема, «тянутся нити к «Каменному гостю», где появление статуи Командора отвечает в какой-то степени внутреннему настроению Пушкина той поры. Слова «Закливания», обращенные к тени усопшей:

Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно, сюда, сюда!.. —

звучат почти столь же кощунственно, как и приглашение статуи Командора⁷⁸. К сказанному А.Л. Бемом следует добавить, что «ужасное виденье» перекликается с восклицанием Луизы в «Пире во время чумы»: «Ужасный демон / Приснился мне...» (5, 354), а сравнение «возлюбленной тени» с «дальней звездой» напоминает об обращении Вальсингама к звезде как призраку любимой Матильды у Вильсона, которое отбросил Пушкин⁷⁹.

⁷⁷ Искос А.С. «Повести Белкина». С. 191.

⁷⁸ Бем А.Л. «Болдинская осень» // Бем А.Л. О Пушкине. Статьи. Ужгород, 1937. С. 80.

⁷⁹ Следует отметить, правда, что в последней строфе стихотворения Барри Корнуола «An Invocation», послужившего, как показал Н.В. Яковлев, источником «Закливания», тоже появляется сравнение вызываемой тени умершей возлюбленной со звездой: «Then, soft and gentle beauty, be / Still like a star to me; / And I will ever turn at night / Unto thy soothing light, / And fancy, while before thine eyes, / I am full in the smile of Paradise» (Цит. по: Яковлев Н.В. «Последний литературный собеседник Пушкина» (Бари Корнуоль) // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Пг., 1917. Т. XXVIII. С. 19). Как Корнуол и Вильсон, так и Пушкин, по-видимому, отталкиваются от поэмы Байрона «Гяур», герой которой рассказывает о том, как ему явилась тень Леилы, его погибшей возлюбленной (ср. то же имя в «Заклипании»: «Я тень зову, я жду Леилы» (3, 182); заимствование отмечено в: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 498): «...I saw her; yes, she lived again; / And shining in her white symar, / As through yon pale gray cloud the star / Which now I gaze on, as on her, / Who look'd and looks far lovelier / Dimly I view its trembling spark; / To-

В октябре 1830 года, почти одновременно с «Заклинанием», Пушкин пишет черновик «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы», где есть строчки, показывающие, насколько сильно его волновали тогда мысли о смерти и потусторонности:

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня
Вечности бессмертный трепет
Жизни мышья беготня. (*Акад.* III: 2, 860)

Из всех этих «ночных» образов в окончательном варианте стихотворения осталась только «жизни мышья беготня», а остальные, как нетрудно заметить, перешли в «маленькие трагедии»: «Парк ужасных будто лепет» трансформировался в «ужасную, неведомую речь» лепечущих мертвецов из кошмара Луизы; топот апокалипсического «бледного коня» (фр. *un cheval pâle*), «и на нем всадник, которому имя смерть» (Откр. 6: 8), — в стук шагов Командора («Что там за стук?» — 5, 349), в стук телеги, наполненной мертвыми телами («Послушайте: я слышу стук колес» — 5, 354), и в стук «могильной лопаты», которым пугает Царица-Чума; «Вечности бессмертный трепет» — в «Реквием» Моцарта, молящий о «вечном покое», и в «бессмертные очи» Матильды.

Особого внимания заслуживает временная последовательность, в которой были созданы рассмотренные болдинские тексты, связанные между собой темой инобытия и вызывания мертвых. Сразу же после приезда в Болдино Пушкин пишет «Гробовщика» (датирован 9 сентября), месяц спустя — «Заклинание» (датировано 17 октября) и черновик «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» (датируется октябрем 1830 года), и после этого, в конце октября — начале ноября, — «маленькие трагедии». От комическитравестийного разыгрывания спиритуалистической темы он переходит к ее интериоризации в лирике, а затем к драматизации на материале «готовых» западноевропейских сюжетов (единственное исключение составляет «Скупой рыцарь», но и он выдан за перевод с английского). Любопытно, что музыкальные произведения в «Моцарте и Сальери» образуют похожую градацию: сначала «слепой скрипач» уморительно исполняет арию из «Дон Жуана», вызывая хохот у автора (травестия темы «Каменного гостя»), затем Моцарт играет только что сочиненную пьесу о «гробовом видении»

tomorrow's night shall be more dark; / And I, before its rays appear, / That lifeless thing the living fear. ...Yet still 'tis there! In silence stands, / And beckons with beseeching hands!» (*Lord Byron. Selected Poems. Harmondsworth, 1996 (Penguin Books). P. 206—207.*)

(эквивалент лирического текста), и, наконец, звучит трагический многочастный «Реквием», написанный на общеизвестные слова латинской заупокойной мессы. По всей вероятности, Пушкин, сознательно или бессознательно, спроецировал на Моцарта свой опыт изжития страха смерти через творчество, приведший его от «Гробовщика» к четырем «маленьким трагедиям», где, как в «Реквиеме», нашел себе выражение «вечности бессмертный трепет».