

Н. В. ФРИДМАН
ПЕСНЯ МЕРИ

Творческая история «Пира во время чумы» представляет совершенно исключительное явление. Познакомившись во время затянувшейся поездки в Болдино с пьесой английского автора, Пушкин на этом материале создал одну из своих маленьких трагедий. Самый способ его работы был необычен. Пересматривая глазами взыскательного художника наиболее яркую часть драматической поэмы Вильсона «Город чумы» (4-ю сцену 1-го акта), Пушкин не только внес мелкие «исправления», но и заменил песни, находившиеся в этой части, песнями собственного сочинения. Эти песни обладали такой силой, что трагедия как бы отделилась от своего источника и вошла в сознание читателей именно как пушкинское, притом гениальное произведение.

В данной статье проведен сравнительный анализ первой из этих песен, изученной литературоведами в гораздо меньшей степени, чем знаменитый гимн Председателя (о ней не существует ни одной специальной работы). Автор хотел также показать ее органическую связь с основными мотивами, образами и художественным методом творчества Пушкина.

1

Песни Мери в «Городе чумы» — это длинный рассказ девушки о скитаниях по местам, пораженным эпидемией. Возвратившаяся в «кроткую Шотландию» девушка внезапно наталкивается на «брошенные гнезда» и целые сутки бродит по опустошенной деревне и вымершему городку. Она сравнивает веселое прошлое родины с грустным настоящим, остро ощущая противоречие между красотой природы и безотрадной картиной разрушений, и испытывает ужас перед последствиями эпидемии. Таким образом в песне Вильсона дано состояние глубокой психологической депрессии, абсолютной подавленности кошмарами «заразы».

Совсем иная художественная задача разрешена в песне Пушкина.

Правда, в описательной части пушкинской песни есть известное сходство с «Городом чумы». В этой части затронуты те стороны сельского быта, о которых рассказывает вильсоновская героиня. В обеих пьесах внимание девушки привлекают одинаковые «точки», наглядно демонстрирующие губительные результаты эпидемии: церковь, школа, нива, роща, кладбище и т. д. Впрочем, Пушкин мастерски сократил «многословное описание» Вильсона (Л. Поливанов)¹. Сжатым конспективным *строчкам* «Пира» соответствуют *строфы* «Города чумы». Например:

«Пир»:
Ныне церковь *пустела*²;

¹ «Сочинения А. С. Пушкина», изд. Льва Поливанова. М., 1901, т. III, стр. 298.

² Курсив везде наш. — Н. Ф. Все цитаты из пушкинских произведений даны по Полному собранию сочинений А. С. Пушкина, М.—Л., Изд-во АН СССР, тт. 1—16, 1937—1949.

«Город чумы»:

Веселое утро, — что ж звон колокольный?
Где синяя шляпа и клетчатый плед?
Храм заперт, не слышен напев богомольный,
Голосов и псалмов умилительных нет³.

«Пир»:

Роца темная *пуста*;

«Город чумы»:

О, страшно весенней желанной порою
Подждать щебетанья в лесах и лугах, —
А дрозд с коноплянкой под мертвой листвою,
Ни песни, ни звука в зеленых ветвях.

Лаконичное констатирование «пустоты» (гармонизирующее, кстати сказать, с фразой Вальсингама о «мертвой пустоте» в его доме) заменяет здесь растянутые перечисления Вильсона.

Однако существеннее всего то, что по своему типу пушкинская песня резко отличается от вильсоновской. Описательная часть играет в ней подчиненную роль вступления и служит прелюдией к воспроизведению интимно-лирических эмоций. Пушкин устраняет развивающийся во времени мотив скитаний: в его песне девушка «с удивительной сдержанностью» (Н. Яковлев)⁴ констатирует разрушение родного гнезда как совершившийся факт. В связи с этим новый характер приобретает сопоставление прошлого с настоящим. В «Городе чумы» оно возникает в процессе непосредственного столкновения героини с последствиями эпидемии и несколько «расплывается» в ее крайней взволнованности:

Прошла мимо школы; явись-ка чужие, —
Румяными лицами окна цветут;
Не слышны жужжания звуки живые,
Словно в черном дыму пчелы в улье замрут.
И пруд обошла я, где девушки рано
Полоскали одежду, — веселый народ;
Только таяла пена в молчаньи, так странно,
Звонкий смех не глушил лепетания вод.

Между тем в «Пире» указанное сопоставление становится более объективным, четко дифференцированным и определяет математически точную, симметричную композицию начала пушкинской песни. Вслед за коротким аккордом-зачином:

Было время, процветала
В мире наша сторона:

идет скупое перечисление изменений в сельском быту. При этом во втором звене контрастной параллели повторяются все «точки», намеченные в первом (церковь, школа, поле):

В воскресенье бывала
Церковь божия полна;
Наших деток в шумной *школе*
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом *поле*
Серп и быстрая коса.

³ Все цитаты из вильсоновской пьесы даны по ее полному переводу Ю. Верховского и П. Сухотина (Джон Вильсон. Город чумы. М., 1938). Эти цитаты сверены с английским текстом и прозаическим переводом сцены Вильсона, сделанным Н. В. Яковлевым (перевод напечатан в седьмом томе Полного собрания сочинений А. С. Пушкина, Л. Изд-во АН СССР, 1935, стр. 593—602).

⁴ Яковлев Н. Об источниках «Пира во время чумы» (Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. М.— П., 1923, стр. 115).

Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела ...⁵

Стремясь к тому, чтобы эта описательная часть сохранила максимальную легкость и не была наводнена деталями, которые сузили бы общечеловеческий смысл всей песни, Пушкин почти вовсе отказывается от заданного Вильсоном национального колорита. В «Городе чумы» заунывная *шотландская* песня Мери противопоставлена вакхической *английской* песне председателя. Вильсоновская героиня странствует именно по «кроткой Шотландии», с болью смотрит на текущую у «холодных домов» реку Ярро и безмолвный городок Денгольм. Пушкин оставляет упоминание о шотландском происхождении песни Мери (выслушав ее, Молодой человек просит Вальсингама спеть другую песню, «не грустию шотландской вдохновенну»). Однако эта национальная характеристика делается в «Пире» если не внешней, то во всяком случае условной: в самом тексте песни нет почти ничего шотландского (в частности, Пушкин опускает все географические названия)⁶. Иначе обстоит дело с характеристикой жанрового типа песни. Хотя у Вильсона она прямо названа «пастушьей», а у Пушкина песня Мери на первый взгляд лишь сближается с пастушьими песнями, в маленькой трагедии пастушеское происхождение песни резко подчеркнуто замечательным сравнением, не имеющим никаких аналогий в вильсоновской песне:

... могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой!

От картин сельского быта Пушкин необычайно гармонично переходит к основной интимно-лирической части песни вводя метафорический перифраз, определяющий возраст героини через явление природы («Если ранняя могила суждена *моей весне*»)⁷.

По наблюдению Белинского, лиризм пушкинской песни «производит на читателя невыразимое впечатление»⁸. Вероятно, Пушкин отказался от перевода преувеличенно слезливой вильсоновской стихотворной новеллы именно потому, что почувствовал ее художественную необедительность. Просматривая эту довольно бледную новеллу, как-то невольно соглашаешься с Луизой, возмущенной преувеличенной «плаксивостью» северных красавиц («Знать, в моде плач», — иронически восклицает Луиза у Вильсона). Пушкинская песня Мери — действительно «жалобная песня», способная растрогать пирующих. Не случайно с ней связана отсутствующая в «Городе чумы» мысль о чрезвычайной заразительности музыки. У Вильсона председатель просто благодарит Мери за то, что она напомнила присутствующим самый тоскливый из напевов о былой чуме:

Но ни один не веет
Такою грустью нам среди веселий,
Как зазвучавший ныне в наших душах.

У Пушкина Вальсингам видит в песне Мери свидетельство превосходства музыки над всеми другими средствами эмоционального воздействия:

... нет! ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук!

⁵ Курсив везде наш. — Н. Ф.

⁶ Н. Яковлев убедительно показал, что «Пушкин сохраняет только в самых общих чертах колорит шотландской дикости» (Я к о л е в Н. Об источниках «Пира во время чумы», стр. 111).

⁷ Курсив везде наш. — Н. Ф.

⁸ Б е л и н с к и й В. Г. Полное собрание сочинений, т. 7, М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 556.

Эта мысль близка к не менее восторженной оценке музыки в «Каменном госте»:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия...

Некоторые исследователи ограничивались схематичным противопоставлением песен Мери и Вальсингама. Так, Ю. Айхенвальд сравнивал первую с «приветливой долиной», а вторую с «безумной бездной»⁹. При этой весьма упрощенной интерпретации не учитывалось внутреннее единство маленьких трагедий, запечатлевших высшие формы страстей. Между тем обе песни являют человеческие переживания в вершинной форме, в их предельной силе. Максимальная яркость эмоции одинаково рождается здесь в обстановке страшной опасности, непосредственной близости смерти. В этом смысле показательно, что, несмотря на свое стремление к лаконичности, Пушкин — по сравнению с Вильсоном — значительно расширил и драматизировал описание кладбища (у Вильсона оно занимает 1/16 песни, у Пушкина — 1/4).

В «Городе чумы» беглая зарисовка немного, заброшенного кладбища сливается с картиной опустошений:

Гляжу на пустынное смерти жилище:
Пичужка молчит; ни травы, ни цветов.
Лишь год, как зеленое было кладбище, —
Пятьдесятросло свежих бурых холмов¹⁰.

В «Пире» кладбище растет гораздо быстрее; оглашающие его стоны контрастируют с общим безмолвием:

Тихо все — одно кладбище
Не пустеет, не молчит:
Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Упокоить души их!
Поминутно места надо...¹¹.

Все это подготавливает раздумья простой девушки Дженни, «голосом» которой поет у Пушкина Мери, о «ранней могиле» — ее лирическое пожелание, в котором проведена тема идеальной самоотверженной любви.

Острое столкновение любви и смерти в условиях эпидемии получало разные художественно-психологические решения в мировой литературе. В одной из сцен «Манфреда» Байрон заставил любовь уступить могуществу чумы:

Любовь охладится
К тому, что любила,
Лишь черным пятном
Чума водарится
Над милым челом¹².

Напротив, в пушкинской песне любовь не только не склоняется перед силой смерти, но и приобретает героическую окраску:

Если ранняя могила
Суждена моей весне, —
Ты, кого я так любила,

⁹ Айхенвальд Ю. Пушкин. Изд. 2-е, М., 1916, стр. 125.

¹⁰ Курсив наш. — Н. Ф.

¹¹ Курсив везде наш. — Н. Ф.

¹² Байрон. Манфред. Пер. Е. Зарина. СПб., 1901, стр. 36—37.

Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей;
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.
И потом оставь селенье!
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог любви мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах...

Оба действующих лица этого отрывка, выдержанного в исключительно ровном благородном тоне, выступают как носители предельной любви. Размышляя о «ранней могиле», Дженни полагает, что Эдмонд, пренебрегая опасностью, захочет поцеловать ее в зачумленные уста. Но в свою очередь она совсем не занята собой и заботится лишь о том, чтобы ее смерть не стала причиной физической или духовной гибели любимого человека. Может быть, предсмертные минуты Дженни облегчило бы сознание того, что Эдмонд коснется «бедного праха», сам положит его в могилу, а затем в знак преданности ее памяти скроется от людей. Однако счастье и покой возлюбленного кажутся девушке более важными, чем собственные желания.

Дженни подобно Вальсингаму не обнаруживает никаких признаков страха смерти; все ее мысли, как отметил Д. Д. Благой, заняты единой «всепоглощающей» любовью¹³. Этим обусловлено и отношение героини к бессмертию. В противоположность Вальсингаму, поющему о возможном, «гадательном» бессмертии¹⁴, патриархально воспитанная девушка считает загробное существование аксиомой. Но она хотела бы использовать его как новую возможность позаботиться о любимом человеке:

А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Таким образом, в песне Мери Пушкин дал легкий абрис идеальной страсти, не похожей на эгоистические стремления многих центральных персонажей болдинской драматургии (Сальери, барона).

Светлое интимное чувство Дженни вполне отвечает тому принципу высшего альтруизма, который был выдвинут Пушкиным в стихотворном диалоге «Герой», написанном осенью 1830 г. В конце диалога Пушкин назвал любовь к людям (в частности, способность чутко реагировать на их страдания) обязательным свойством истинного героя:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

Если многие центральные персонажи маленьких трагедий лишены «сердца», то оттенок самоотречения, окрашивающий лирический монолог не показанной на сцене шотландской девушки Дженни, делает ее одной из самых чистых и привлекательных фигур пушкинской драматургии.

2

Хотя пушкинская песня Мери по содержанию и тону мало похожа на вильсоновскую, ее лирические мотивы находят соответствия в некоторых эпизодах «Города чумы». В драматической поэме Вильсона изображены жених и невеста (Франкфорт и Магдалена), готовые пожертвовать всем

¹³ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. стр. 663.

¹⁴ См. строку гимна Председателя: «Бессмертья, может быть, залог!» (Курсив наш. — Н. Ф.).

друг для друга. И здесь особенную силу духа обнаруживает именно женщина. Зачумленная Магдалена, несмотря на возражения служанки, «встает с постели» и отправляется к больному жениху:

Как! Остаться здесь?
На то, что говорю, грех возражать.
Вы любите меня — тогда ни слова,
Я, к Франкфурту идя, не упаду,
Пока не буду с ним. Я так крепка,
Что много миль пройду.

Преодолевая страдания, она приходит к Франкфурту и ложится рядом с ним, а в конце пьесы умирает, упав на тело жениха.

Более того, подобно пушкинской Дженни Магдалена видит высшую радость в счастье любимого человека. И для этой девушки важнее всего знать, что он живет за пределами распространения «заразы», пусть это означает крушение ее личных надежд. Если Дженни отказывается от последних проявлений преданности Эдмонда, то Магдалена подавляет мечту о свидании с уплывшим женихом:

Пусть будет счастлив он, пускай корабль
В далеком море, в долгом-долгом штиле,
Иль в дружественной гавани уснет,
Но не вернется в этот чумный город,
Пусть он живет, пусть долго будет жить —
Вот счастье для меня.

Вероятно, история этих героев подсказала Пушкину мотив поцелуя в «зачумленные уста». Магдалена прижимается к только что скончавшемуся Франкфурту и восклицает:

Да! Губы целовала,—
Нет жизни в них.

В последней сцене пьесы она пробирается на кладбище, желая еще раз «прильнуть» к «ледяным» устам жениха:

Нет, я, невеста,
Прильну к его устам, будь даже червь
Соперник мне.

Однако Пушкин явно освежает и переосмысляет этот мотив, используя его как основу несравненно более сложной психологической коллизии. В «Городе чумы» агонизирующий Франкфорт с эгоизмом, объясняемым романтической условностью, настаивает на том, чтобы невеста коснулась его губ, и восклицает:

Целуй, о, Магдалена! Погружаюсь...
.....
Целуй меня!

Дженни, оберегая Эдмонда, отговаривает его от аналогичного поступка («Уст умерших не касайся...»).

Вообще довольно «внешняя» пьеса Вильсона не могла решающим образом повлиять на пушкинскую песню; лучшие строфы монолога Мери крепко связаны с оригинальной любовной лирикой Пушкина.

В любовной лирике зрелого Пушкина рождается и действует на равных правах с личностью поэта гармонический образ женщины, созданный живописными приемами и средствами психологической характеристики. Пушкин очень дорожит этим образом. Не случайно он с глубокой грустью говорит о том, как время неумолимо разрушает в его памяти «милый

облик» умершей или «дальней» возлюбленной; этой теме он посвящает несколько захватывающих сдержанным драматизмом стихотворений:

Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя всё, меняя нас,
Уж ты для страстного поэта
Могильным сумраком одета... ¹⁵.

Самое возникновение образа, облагораживающего внутренний мир женщины, свидетельствовало о гуманистической трактовке темы любви. В представлении Пушкина подлинная любовь исключает эгоизм и предполагает чуткое, бережное отношение к любимому человеку, заботу о его благополучии. Вспомним, что в ту же болдинскую осень Пушкин перевел стихотворение своего «последнего собеседника» — Бари Корнуола «Пью за здоровье Мери»; организующий мотив этой вещи — пожелание счастья любимому человеку:

Будь же счастлива, Мери,
Солнце жизни моей!
Ни тоски, ни потери,
Ни ненастных дней
Пусть не ведает Мери.

Но примечательнее всего, что Пушкин-лирик ставит счастье любимого человека выше собственного счастья и потому часто намеренно ограничивает свои порывы. Так, он удерживается от рассказа о бурном и «мятежном теченье» своей «младости», чтобы не возмущать «тихий ум» неопытной девушки «незанимательной повестью» «безумства и страстей»:

Пуškai я радости вкушаю не вполне;
Но ты, невинная! ты рождена для счастья ¹⁶.

Даже отвергнувшей его женщине поэт, забывая о себе, желает встретить сильное чувство, которое она сумела бы разделить:

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим ¹⁷.

Ту же мысль в развернутом виде содержит другое, более раннее пушкинское стихотворение:

Тебя тоской преследовать не буду,
Прошедшее, быть может, позабуду —
Не для меня сотворена любовь,
Ты молода: душа твоя прекрасна,
И многими любима будешь ты ¹⁸.

Именно способность ощущать и поэтически воспроизводить эмоции идеальной самоотверженной любви позволила Пушкину создать песню Мери. Это гениальное изображение психологии самозабвенно любящего человека имело прочный лирический фундамент.

Однако песня Мери, как отдельное произведение, может быть рассмотрена и в ином плане. Мы вправе поставить вопрос о месте главного лица песни — простой девушки Дженни — в среде пушкинских героинь.

¹⁵ «Прощание» («В последний раз твой образ милый»). См. также стихотворение «Под небом голубым страны своей родной» и др.

¹⁶ «Мой друг, забыты мной следы минувших лет ...».

¹⁷ «Я вас любил ...».

¹⁸ «Всё кончено: меж нами связи нет ...».

В творчестве Пушкина часто возникали образы женщин, способных испытывать предельную, идеальную любовь. Пушкин, естественно, не мог связать эти образы с психологией и бытовым укладом аристократических верхов. Направление пушкинских поисков идеального в сфере любви определяли неприязнь поэта к стандартным и стертым формам светской «суестьи» и его глубокий демократизм. Почти на всем протяжении своего творческого пути Пушкин делал носителями самоотверженной любви «простых девиц», не испорченных взглядами и жизнью светского общества и потому сохранивших свежие, естественные эмоции.

Уже в первой южной поэме Пушкина «младая» «дева гор» «нежно и покорно» заботится о равнодушном к ней пленнике, а затем делает возможным его побег, отказываясь тем самым от собственных «упований». Она советует освобожденному «русскому» найти прежнюю возлюбленную — неясно очерченную «другую» — и перед самоубийством желает ему счастья:

Прости! любви благословенья
С тобою будут каждый час.
Прости! — забудь мои мученья...

Мария, озаренная свежим блеском украинских садов, покидает ради Мазепы родной дом. В порыве ревности она признается «гордому старцу»:

... для тебя
Я позабыла всё на свете.
Навек однажды полюбя,
Одно имела я в предмете:
Твою любовь. Я для нее
Сгубила счастье мое,
Но ни о чем я не жалею.

и повторяет, отвечая на его «суровые» вопросы:

Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь...

О том же говорит князю дочь мельника:

Для тебя
Я всё готова...

И эта героиня из народа не только тревожится за судьбу любимого человека, но и «растворяет» себя в его желаниях:

Позволишь — буду плакать; не позволишь —
Ни слезкой я тебе не досажу.

Чтобы предотвратить разлуку, она обещает князю делить с ним любые испытания:

...разве за тобою
Идти во след я всюду не властна?
Я мальчиком оденусь. Верно буду
Тебе служить, дорогою, в походе
Иль на войне — войны я не боюсь —
Лишь видела б тебя.

По мысли Пушкина, «простые девы» способны самозабвенно предаваться эмоциям любви именно благодаря относительной или полной независимости своего развития и психологического склада от общепринятых норм. Эта мысль лежит в основе пушкинской характеристики «уездных барышень»:

«Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни черпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным наши красавицам... Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями; но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: о с о б е н н о с т ь х а р а к т е р а, с а м о б ы т н о с т ь (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы»¹⁹.

Стоит «уездной барышне» встать на обычные пути — ее любовные эмоции отступают на задний план, ступеньваются перед различными искусственными препятствиями.

Выросшая в деревенской глуши, «смирная девочка» Татьяна «любит без искусства, послушная влечению чувства», и собирается слепо вручить «модному тирану» свою судьбу.

В Татьяне-княгине, перечитывающей письмо Онегина, снова воскресают бурные переживания «простой девы», но она решительно подавляет в себе желание соединиться с любимым человеком; мысль о разрыве с мужем для нее полностью исключена. Вспомним ее знаменитый ответ: «Но я другому отдана; я буду век ему верна». В этом ответе помимо благородства, женской гордости и заботы о целостности семейного очага чувствуется известное подчинение законам «света». Не случайно, доказывая Онегину безрассудность его желаний, Татьяна упоминает об огласке, которую получила бы их связь:

...мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принесть
Вам соблазнительную честь...

В ряд «простых дев» — от черкешенки до «русалки» — должна быть поставлена и Дженни. Встретив в пьесе Вильсона образ близкой к природе сельской девушки, Пушкин заново пересоздал его в духе собственного творчества, сделал главным чувством Дженни предельную любовь. Он нашел специфический оттенок выявления этого чувства. У Марии или дочери мельника демонстративное выражение преданности возникает как следствие растущих сомнений в любимом человеке. Их драматические признания отмечены повышенно экспрессивной интонацией с порывистыми вопросами и восклицаниями:

Послушай, гетман; для тебя
Я позабыла всё на свете
и т. д. («Полтава»)

Кто нас разлучит? разве за тобою
Идти во след я всюду не властна?
и т. д. («Русалка»)

Дженни не только вполне уверена в любви Эдмонда, но и стремится уберечь его от связанных с ней тяжелых переживаний. Поэтому ее «успокаивающее» обращение выливается в форму плавно развивающейся песни — сдержанного лирического монолога, трогающего читателя глубокой сосредоточенной грустью.

¹⁹ «Барышня-крестьянка». Подчеркнуто Пушкиным. Почти то же самое говорится об «уездных барынях» в пушкинском «Романе в письмах»: «Эти девушки, выросшие под яблонями и между скирдами, воспитанные нянюшками и природою, гораздо милее наших однообразных красавиц, которые до свадьбы придерживаются мнения своих матерей, а там — мнения своих мужьев».

Песня Мери не только уходит корнями в глубины творческого мира поэта, но и наглядно демонстрирует особенности художественного метода Пушкина второй половины 20—30-х годов. В маленьких трагедиях мы находим переплетение психологического реализма и романтики, но в этом сложном переплетении доминирует реализм²⁰.

В песне Мери есть романтика: она выражается в исключительной силе чувства и в исключительности сюжетной ситуации (это песня о предельной любви «во время чумы»). Вообще уже давно пора поставить вопрос о том, почему сцена из «Города чумы», этот, по верному определению Н. В. Яковлева, «характернейший образчик романтики Джона Вильсона, поэта так называемой „озёрной школы“»²¹, могла органически войти в состав пушкинских маленьких трагедий, не нарушая их единства и не производя впечатления художественного диссонанса. Это случилось именно потому, что в маленьких трагедиях Пушкина много романтики и часто романтики героической. Героична и возвышенная любовь Мери. Но это не та героиня, которая связана с образом Дон Гуана из «Каменного гостя» — поэта любви, «импровизатора любовной песни»; героиня любви Мери выражается не в ярких и эффектных сюжетных ситуациях, а в простом сосредоточенном раздумье, в красоте самоотречения.

И все же самую суть песни Мери нужно отнести к сфере психологического реализма. Начнем с того, что в романтических произведениях Пушкина песни, как правило, служили средством воспроизведения экзотического национального колорита (таковы черкесская песня в «Кавказском пленнике» и татарская песня в «Бахчисарайском фонтане»). Напротив, Пушкин-реалист в «Пире», как мы видели, почти вовсе устраняет выдержанный Вильсоном национальный колорит песни Мери, отказываясь в этом плане от романтических художественных задач.

Главная же творческая цель Пушкина в песне Мери — реалистически передать правду чувства. Поэтому эта песня предельно проста, в ней отсутствуют какие-либо «украшающие» приемы и эффекты, которых было так много в романтических произведениях Пушкина. Показательно, что в татарской песне из «Бахчисарайского фонтана» есть только одно, но в высшей степени романтическое сравнение: Зарема — это роза, цветущая «в тишине гарема»; песня Мери содержит тоже только одно сравнение, но реалистически-бытовое: могилы, «как испуганное стадо, жмутся тесной чередой».

Психологический реализм Пушкина выражается и в том, что песня Мери вносит новые, психологически оправданные штрихи в душевный облик ее исполнительницы. Д. Д. Благой пишет: «Замечательно, что такая песня вложена поэтом в уста «погибшего, но милого созданья»; у Вильсона Вальсингам называет ее прямо «проституткой»²². К этому можно добавить, что Пушкин, стремясь к психологической правде, шел от уже намеченных в пьесе душевных качеств Мери. Именно она с ее женственной чувствительностью и постоянной грустью (у Пушкина председатель называет Мери «задумчивой», чего у Вильсона нет), а не злая и мелко завистливая Луиза с жестоким сердцем могла выбрать и исполнить такую — пушкинскую — песню («Она и расстоналась», — грубо и насмешливо говорит об этой песне Луиза). Еще важнее другое. Мери нари-

²⁰ См. об этом в нашей статье «О романтизме Пушкина („Цыганы“ в художественной системе южных поэм)». Сборник «К истории русского романтизма». М., 1973, стр. 168—169. На наш взгляд, лучше говорить не о романтизме, а о романтической струе в произведениях Пушкина второй половины 20—30-х годов.

²¹ См. комментарии Н. В. Яковлева к «Пиру во время чумы». (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, т. 7, Л., Изд-во АН СССР, 1935, стр. 580).

²² Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, стр. 663.

сована в пьесе как кающаяся падшая женщина. Вскоре после исполнения песни она восклицает:

О, если б никогда я не певала
Вне хижины родителей своих!
Они свою любили слушать Мери:
Самой себе я, кажется, внимаю
Поющей у родимого порога —
Мой голос слаще был в то время: он
Был голосом невинности...

Следовательно, эту песню Мери пела давно, в юности, когда она была еще вполне похожа на Дженни, когда эти два образа совпадали. Теперь же она стала другой, и в песне создается контраст между падением и чистотой, между «любовью», которая принадлежит всем, и Любовью, посвященной одному. Подобные психологические контрасты часто встречаются в маленьких трагедиях — в том же «Пире» гимн Председателя строится на контрасте жара и холода, света и тьмы («Зажжем огни», — предлагает Председатель именно потому, что перед ним разворачивается «могила тьма»). Кстати, и Председатель в сочиненном накануне гимне поет не прямо о себе и своих друзьях: их пир происходит при дневном антураже, на улице; в гимне же он разворачивается при огнях, в закрытом помещении («Как от проказницы зимы, запремся также от Чумы!» — поет Председатель).

Пушкину удалось сделать песню Мери средством тонкой психологической характеристики героини, чего не было у Вильсона, где Мери просто описывала ужасы эпидемии в родных местах и рассказывала о чувстве страха перед чумой, что очень мало обогачало ее образ. Введя новую песню, Пушкин сумел создать гораздо более сложный, чем у Вильсона, и в то же время очень цельный образ Мери. Это последнее обстоятельство, по нашему мнению, отличало образ Мери от образа Вальсингама. Гимн Председателя — одно из высочайших созданий Пушкина. Но в самом образе Председателя, как нам кажется, существует известная дисгармоничность. У Вильсона *песня* Председателя должна была только отвлечь его друзей от страха смерти. У Пушкина *гимн* Председателя прославлял душевный героизм. Поэтому в пушкинском «Пире» нет психологического перехода от восхваляющего смелость гимна Председателя к покаянным тирадам героя при появлении священника; это создает известный «пробел» во внутренней жизни героя, да и вообще гимн смелости оказался не совсем «по плечу» вильсоновскому Вальсингаму (правда, Пушкин, работая над сценой, заменил слова Вальсингама о том, что его удерживает на пиру «ненависть к ничтожеству в себе», словами о том, что он связан с пирующими друзьями «сознанием беззаконья моего», — это несколько вышло образ, но все же не делало его вполне цельным²³). По-видимому, наличие такого психологического «пробела» являлось одной из главных причин того, что Пушкин не был удовлетворен «Пиром», где приходилось «сплавлять» свое и чужое. «Напрасно сердиться на Чуму: она едва ли не лучше „Каменного гостя“», — писал Пушкину Жуковский²⁴. Некоторая «разорванность» образа Председателя, по нашему мнению, не позво-

²³ Б. П. Городецкий верно отметил это изменение в книге «Драматургия Пушкина» (М. — Л., 1953, стр. 300). Однако нам кажется спорным утверждение исследователя, что Пушкин тем самым «полностью» уничтожил в психологии Председателя чувства «безнадежности мрачного будущего» и «глубокого презрения к собственному ничтожеству». Ведь Председатель и у Пушкина говорит о своем «отчаянье» и о своем «падшем духе».

²⁴ Жуковский — Пушкину, вторая половина июля 1831 г. (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, т. XIV, М. — Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 203. Курсив наш. — Н. Ф.).

ляет с абсолютной «математической» точностью определить идейную сущность «Пира»; она может быть описана лишь в общих чертах. Например, образ священника, который наверняка понравился Жуковскому, по-видимому, не вполне положительно относившемуся к «земным», «плотским» образам «Каменного гостя», принадлежал целиком Вильсону, а не Пушкину, не внесшему в этот образ никаких существенных изменений. Вообще мироощущение Пушкина наиболее полно и цельно выразилось именно в его новых песнях, а не в сюжетной линии сцены, где его сковывал Вильсон.

Но в образе Мери Пушкин создал гениальный «сплав». Песня Мери, связанная с прошлым, именно своим отличием от «сегодняшнего» облика героини дополняла и развивала образ кающейся падшей женщины, еще резче подчеркивая сохранившиеся в ней светлые и благородные черты.

Пушкин значительно усложнил не только образ Мери, но и художественную структуру ее песни. Он ввел в песню два новых действующих лица: Дженни и Эдмонда. В сцене Вильсона имени Дженни вообще нет, и песня Мери воспринимается как рассказ этой выведенной на сцене героини, хотя Председатель и называет ее песней о «былых временах». Нет в сцене Вильсона и имени Эдмонда; у Пушкина же, хотя это имя упоминается лишь в предпоследней строчке песни, Эдмонд в сущности присутствует во всей художественной ткани двух ее заключительных строф — ведь это обращение Дженни к нему. Пушкин усложнил и время в песне, исполняемой Мери. У Вильсона песня дана в прошедшем времени. Пушкин в своей песне дает три времени: со строгой художественной последовательностью сменяют друг друга рассказ о прошлом, рассказ о настоящем и мысли о будущем. При этом все три времени четко и резко выделены разграничивающими и называющими их словами-зачинами («*Было время, процветала*», «*Ныне церковь опустела*», «*Если ранняя могила*») ²⁵. Тем самым Пушкин не только усложняет, но и оживляет песню, превращая ее в своего рода трехчастную стихотворную новеллу, построенную с необычайным композиционным мастерством.

* * *

Сравнительный анализ двух песен Мери дает важный материал для исследования мирового значения творчества Пушкина. Песня Пушкина, вполне органично выросшая из основных мотивов его творчества и из его художественного метода, принадлежит к числу лучших образцов любовной лирики, когда-либо созданных русской и иностранной литературой.

²⁵ Курсив везде наш. — Н. Ф.

*Известия
Академии наук СССР*

ИЗДАТЕЛЬСТВО
• НАУКА •



**серия
литературы
и языка**

ТОМ 33

1974

