

УДК 821.161.1-21.09Пушкин

В. Я. Звиняцковский
В. В. Линник

«ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ» А. С. ПУШКИНА: ЦЕННОСТНЫЙ АСПЕКТ

В статье раскрывается проблема объективного восприятия четвёртой из маленьких трагедий А. Пушкина «Пир во время чумы» и определяется её значение в творчестве поэта. В рамках аксиологии и имагологии авторы прослеживают литературные связи произведения как спор о ценностях в эпоху, которая поставила под сомнение все аспекты общественной жизни. Также освещён вопрос о кульминационной, итоговой роли «Пира во время чумы» в рамках цикла маленьких трагедий.

Ключевые слова: *маленькие трагедии, «Пир во время чумы», аксиологическое изучение литературы, европейские ценности, имажемы и имаготемы.*

DOI 10.34079/2226-3055-2021-14-24-25-35

Постановка проблемы в общем виде и связь с важными научными и практическими задачами. Аксиология и аксиография литературы – новое перспективное направление литературоведения, на котором наука и практика сходятся самым прямым и решительным образом (см.: Звиняцковский, 2012). В чём смысл и ценность ниспосланных нам испытаний? Каким являет себя европейский «человек Модерна» в экстремальной ситуации – например, во время пандемии? Оказывается, такие сверхактуальные вопросы обрели если не решение, то постановку в пушкинской пьесе «Пир во время чумы», систематически рассмотреть ценностный аспект которой и является задачей предлагаемой статьи; цель же её – этически связать «маленькую трагедию» Пушкина с нашей современностью, чем и обусловлена актуальность её исследования.

Анализ исследований по теме статьи. Споры персонажей «Пира во время чумы» о ценностях бытия уделено то или иное внимание в нескольких публикациях (см. Библиографический список), однако систематическая аксиография пьесы Пушкина предпринята нами впервые.

Изложение основного материала. Мнение о «несамостоятельности» маленьких трагедий, бытовавшее в критике XIX века (это «всего лишь перевод» и «вообще не Пушкин»), пушкинистами XX века было доказательно опровергнуто.

Указание самого же Пушкина в «Современнике» о том, что «Скупой рыцарь» есть перевод «Ченстоновой трагикомедии», давно признан мистификацией. Ещё в 1930 г. американский пушкинист Эрнест Дж. Симмонз указывал: «Конечно Шенстон никогда не писал «Скупого рыцаря», и нет, насколько могу установить, ни одной пьесы в английской литературе, которая могла бы послужить прямым источником мнимого перевода Пушкина» (цит по: Пушкин, 1937, с. 517).

Точно так же никто до Пушкина не писал «Моцарта и Сальери». Живя в Одессе, поэт регулярно просматривал парижскую «Journal des Débats Politiques et Littéraires». В номере от 17 апреля 1824 года он наткнулся на письмо С. Нейкома, защищавшего Сальери от «нелепого» обвинения, легенда о котором проникла в европейскую прессу.

Наоборот, о Дон Жуане не писал лишь ленивый. Но «Каменный гость» от своих ближайших источников (комедия Мольера и опера Моцарта) намеренно и значительно отличается.

Остаётся «Пир во время чумы»: с чисто формальной точки зрения, эта маленькая трагедия Пушкина действительно является творческим переложением фрагмента действительно существующей английской пьесы.

Как известно, своим появлением «Пир...» во многом обязан европейской пандемии холеры 1830 года, давшей поэту повод провести параллель с лондонской чумой 1665 года, описанной в пьесе его современника Джона Уилсона «Чумной город» (*The City of the Plague*, 1816). Но это вовсе не значит, что пушкинское произведение следует считать лишь удачным примером его переводческой деятельности. Есть в нём и вполне самостоятельные фрагменты, радикально отличные от первоисточника, и серьёзные отступления от проблематики Уилсона. Но главное: Пушкина из всей пьесы Уилсона, которую он скорей всего полностью и не прочёл (на это указывают неразрезанные страницы принадлежавшего ему тома – см. Долинин, 2007, с. 104), заинтересовал именно эпизод пира. А из всех проблем уилсоновской «моральной философии» (Уилсон заведовал в Эдинбургском университете кафедрой моральной философии) – лишь этическая проблема пира во время чумы.

Шотландского поэта Уилсона иногда причисляют к знаменитой британской «озёрной школе» Вордсворта, Кольриджа и Саути. Эта первая из «школ» британского романтизма эстетически и мировоззренчески принадлежит именно к тому этапу развития европейской этики и эстетики, который последовательно сменяет этапы Просвещения и Великой французской революции. Это общеизвестно. По замечанию энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, Вордсворт и друзья его, бывшие в молодости рьяными республиканцами и приверженцами французской революции, делаются «на озёрах» строгими консерваторами. По той же логике, профессор моральной философии Уилсон, в созданном им знаменитом эпизоде пира во время чумы выдвигая чуть ли не на первый план фигуру священнослужителя, именно ему поручает воспитание не в меру зарвавшейся молодёжи, забывшей – даже перед лицом смерти – о почтении к традиционным духовным ценностям. Что до автора пьесы, то он, конечно, не мог ограничиться простым окриком, ведь он жил и творил в эпоху, о которой историки английской культуры говорят, что она «поставила под сомнение все аспекты общественной жизни» (Askroyd, 2002, p. 251). Традиционные ценности следовало отстаивать, более или менее доказательно.

В таком случае принятые вот уже 150 лет трактовки пушкинского «Пира...» выглядят по меньшей мере странно. С одной стороны, его интерпретаторы отмечают, что текстуально он недалеко ушёл от соответствующего отрывка «Чумного города». С другой стороны, часто те же самые интерпретаторы (Д. С. Дарений, Ю. И. Айхенвальд и др.) в разные времена выделяли в трагедии Пушкина «силу духа», говорили об «утверждении жизни» и доходили чуть не до богоборческих мотивов и противостояния христианского смирения противлению воле Бога, наславшего чуму в наказание за грехи. Но если перед нами «перевод», то почему же смысл его прямо противоположен смыслу «оригинала»?

Другое дело, что и «оригиналу» Уилсона никакие такие уж этические крайности несвойственны: скорее его «моральной философии» присуще акцентирование на том, что спор о Боге отнюдь не был решён в эпоху Просвещения. А известные события в Европе конца XVIII – начала XIX вв.: новые войны и, не в последнюю очередь, новые эпидемии – лишь обострили проблемы «теодицеи» и наказания человечества за его грехи. Проблемы, которые, собственно говоря, и определяют сущность философского спора в пьесе Уилсона. Но Пушкин не ставил себе цель акцентировать внимание именно на этом. Даже если бы такая цель у него была, он вполне мог бы использовать и даже форсировать все наличествующие ресурсы «оригинала». Однако у Пушкина нет и намёка

на богословскую полемику в том ключе, который нам предлагают: спорные места сглажены, а дискуссия повёрнута в совершенно ином направлении.

Причину ошибки исследователей XIX – XX вв., занимавшихся «Пиром...», уже С. Т. Овчинникова усматривала в неправильном понимании спора Священника и Вальсингама (Овчинникова, 1971, с. 41), из которого следовал логический вывод: если идейным противником героя выступает священнослужитель – речь непременно идёт о споре просветительского Разума и христианского Смирения. Однако нигде в тексте не упоминается о Божьей каре и не ведётся спор о религии. По указанию А. А. Долинина, «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» (Долинин, 2007, с. 116). Священник от имени страждущих людей обвиняет собравшихся лишь в оскорблении самой смерти их пиром и песнями: «...Вы пиршеством и песнями разврата Ругаетесь над мрачной тишиной...» В наше время «мрачную тишину» назвали бы «общенациональным трауром» или «общественной скорбью».

Ещё в 1950 г., когда народ-победитель с трудом залечивал непомерные раны, М. Иофьев обратил внимание на следующее: «Общественному бедствию председатель пира противопоставляет свою личную доблесть и личное дерзание. Общее несчастье осознаётся им исключительно как личная катастрофа». И прибавил, так сказать, от себя: «Протагонисты маленьких драм не спорят с обществом» (Иофьев, 1965, с. 230). И вот тут мы, кажется, наконец выходим на этическую суть пушкинского текста.

Выше мы попытались доказать, что читать «Пир...» имеет смысл именно и только как **пушкинский текст** (а не перевод) и именно и только как **завершённый текст** (а не отрывок). Ведь только в этом случае перед нами открываются точно такие же познавательные возможности, как в трёх остальных маленьких трагедиях. Во-первых, появляются полноценный главный герой и «оттеняющий» его антипод: Барон и Альбер, Сальери и Моцарт, Дон Гуан и Командор, Председатель и Священник. Во-вторых, читатель имеет возможность последовательно отследить психологическую эволюцию главного героя. И тогда главным, чего мы не должны пропустить в «Пире...», становятся душевные преобразования Вальсингама: то, как и благодаря чему в годину испытаний не разрушаются, а крепнут и оформляются его собственные, индивидуальные ценности героя-романтика.

Читая весь этот текст о весёлом пиршестве, трудно найти место, где Вальсингам поистине веселится. Он и не веселится общим весельем, и не скорбит общественной скорбью. Он индивидуалист-харизматик. Ему бессознательно подражает то самое большинство, каждая из индивидуальных частичек которого ещё не осознала, что и она тоже индивидуальность и даже тоже индивидуалист. Она лишь смутно ощущает, что, при всём желании, никакой общественной скорбью искренне скорбеть не может.

Вальсингам не просветитель, он «не спорит с обществом». Он даже не доводит до конца тот спор, на который его пытается спровоцировать Священник. Председателю пира и сам по себе этот пир важен отнюдь не в качестве демонстрации, а лишь как наилучшее место для прояснения себе же самому своих собственных ценностей.

Интересно, что уилсоновский Вальсингам вообще не снисходит до участников пира: он не только ничего не «провозглашает» на пиру и ни за что не «агиотирует» его участников, но и зрителей (или читателей) «Чумного города» оставляет в неведении о том, что же лично ему, Вальсингаму, дал этот пир. Впрочем, удивляться тут нечему, ведь в пьесе Уилсона пир – это всего лишь эпизод. Иное дело результаты пира у Пушкина: они обязательно должны быть, ведь пир – это и есть последняя маленькая трагедия, итог не только Вальсингамовых «ума холодных наблюдений и сердца

горестных замет», но и драматургического цикла в целом. Нельзя не согласиться с Н. В. Беляком и М. Н. Виролайнен, считающими, что «с самого начала работы над “маленькими трагедиями” Пушкин мыслил 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» (Беляк, Виролайнен, 1991, с. 75).

Ещё Аристотель, первый теоретик трагедии, видел её цель в том, чтобы «очистить» человека, её переживающего, от двух главных страстей, мешающих ясному видению своей судьбы, а именно страха и сострадания. Барон, Сальери, Дон Гуан ничего не боятся и никому не сострадают, но подчинены иной страсти, каждый своей: скупости, зависти, похоти. Ни один из них не годится для выработки «окончательных» ценностей бытия – так сказать, для подведения итогов. Напротив, Вальсингам как бы специально создан для этой цели. («Как бы» – ибо создан не Пушкиным, а Уилсоном, и не для этой, а для какой-то иной цели, которую толковать не нам, а специалистам по Уилсону.) Сострадание погибшим от чумы родным и, конечно, себе самому, который этих родных потерял и не сегодня-завтра тоже умрёт от неизлечимой болезни, – это и есть его, так сказать, вынужденная, подневольная страсть; иных страстей, в пределах пушкинского текста, у него не имеется. Но именно от этой страсти и призвана, по Аристотелю, избавиться трагедия. А поскольку шансы на продолжение жизни Вальсингама невелики, постольку и время для подведения итогов выбрано более чем удачно.

Каков же механизм подведения итогов? Каким он изображён в пушкинской трагедии?

С самого начала пьесы звучит наивный вызов «общественной скорби». И принадлежит он вовсе не Председателю пира, а некоему Молодому человеку. Уилсон тоже именуется этот персонаж *Young man*, т. е. это не какой-то выдающийся и отъявленный бунтарь, а, так сказать, типичный представитель молодёжи, по юной своей беспечности рассуждающей примерно так: «...And store of boon companions yet survive, There is no reason to be sorrowful». Пушкин переводит почти дословно: «Но много нас ещё живых, и нам Причины нет печалиться» (Пушкин, 1948, т. 7, с. 175).

Однако Председатель наотрез отказывается поддержать этот откровенно глупый отказ от «общественной скорби» по формуле «не мы же умерли...» и находит более уместным помянуть первого из *boon companions*, погибшего от чумы, не весело, «как будто б был он жив» (как то предложил первый оратор), а в молчании. Далее он обращается к Мери и объявляет её «унылую» песнь в качестве небольшого перерыва в веселье, обещая потом возобновить веселье с новой силой, «безумнее». Он попытается затем исполнить это своё обещание, используя домашнюю заготовку – «Гимн чуме». Насколько возобновить веселье таким образом ему удаётся – в этом Уилсон и Пушкин до некоторой степени расходятся. Однако не будем забегать вперёд и обратимся к песне Мери и к ней самой.

Мери Грэй – шотландка, что читателям и зрителям «Чумного города» и во время, и даже до звучания её песни известно, а читателям и зрителям «Пира...» нет. Мери предлагает пирующим некие «родимые» для неё ценности, противоположные ценности безудержного веселья («не мы же умерли...»). Поскольку аксиология связана с имагологией, постольку это заставляет нас присмотреться к шотландской имегеме, к имегеме «белокурой Мери».

На первый взгляд, роль имегемы здесь не столь уж очевидна. Оценку данной героини можно найти в реплике Луизы: дескать, Вальсингам хвалил «крикливых северных красавиц» – «вот она и расстоналась». Луиза прямо говорит, что ненавидит «волос шотландских этих желтизну». Реплика Луизы как соперницы Мери как раз

и отображает стереотипное представление вообще о шотландцах, свойственное англичанам.

Казалось бы, какое дело русскому поэту до англо-шотландских перипетий? В «Пире...», в силу сюжетной необходимости, следовало лишь слегка наметить женские антиподы. Это конкурентки по своей «древнейшей профессии», «погибшие, но милые созданья»: «Сестра моей печали и позора», – обращается Мери к Луизе. Эти две барышни лёгкого поведения видимо играют между собой в донныне популярную игру англоязычных детей всего мира – *Scots and English* (см.: Рум, Колесников и Пасечник, 1978. с.374), причём одна из участниц этой игры, а именно Луиза, весьма агрессивно пытается «захватить трофеи» у более популярной экзотической Мери. При этом Мери «нежная», а Луиза «жестокая». Вот, собственно, и всё, что требуется обозначить, живописуя этот пир во время чумы молодых людей с девицами лёгкого поведения.

Но интересно, что Пушкин реплику о «северных красавицах» приписывает именно Луизе – хотя у Уилсона её произносит просто *Second woman*, т. е. это именно массовое стереотипное восприятие шотландской имагеми, озвученное женщиной из толпы (тот же приём, что введение просто Молодого человека). И тем более удивительно то, насколько внимательно обходится Пушкин с оригиналом реплики, выискивая перевод каждого слова в англо-французском словаре и затем находя ему точнейший русский эквивалент. Здесь точность перевода поразительна. Но почему? Для выяснения этого вопроса необходим имагологический экскурс о шотландских имагемах и их роли в начале XIX века.

Уже в XVIII столетии вопрос о двух братских народах – англичанах и шотландцах – возник в британском дискурсе как прообраз всех подобных будущих вопросов (включая русско-украинский). Народы эти в чём-то похожи, а в чём-то прямо противоположны друг другу. Но главное: они свободно общаются между собой, т. е. шотландцы понимают по-английски, англичане же быстро привыкают к звучанию шотландского диалекта, хоть это общение, как мы видели, часто напоминает общебританскую детскую игру в *Scots and English*. Истинное наступление шотландских имагем на английские умы началось с прихода в литературу Вальтера Скотта. Уже первый его роман, «Уэверли» (1814), опубликованный анонимно, моментально был переведён на все языки Европы, и даже, через какое-то время, на русский (к тому времени круг российских литераторов уже прочёл его по-французски). Он поразил европейского читателя именно тем, что, «развёртывая повествование, автор показывает своему герою и читателю неведомую страну, открывающуюся перед незнакомцем будто некий затерянный мир. Уэверли поражён тем, что представляется ему трудносоединимым: грабёж, насилие, междоусобные зверства – это здесь нечто обычное, повседневное, и тут же – невероятная ранимость в вопросах чести» (Урнов, 1989, с. 98).

А. А. Долинин устанавливает ещё одну перспективную особенность этого романа: его герой – «это случайный гость в конфликте. Поэтому даже значимая фамилия Уэверли <...> обозначала именно этот тип героя, его позицию и его положение внутри конфликта. Он *wavers*, он колеблется, он переходит то в один, то в другой лагерь, потому что у него есть свои, частные интересы, он не прикреплен ни к какому классу, он не религиозный фанатик, он не большой патриот и так далее. Так мы получаем общую картину: герой передвигается из одного класса в другой, и мы вместе с ним следим за тем, как развивается действие» (Долинин, б. г.). И при этом в «неведомой стране» Шотландии герой может свободно примкнуть к местным, попытаться их понять и, в душе оставаясь всё-таки англичанином, способствовать примирению двух сторон.

Теперь вернёмся к первоисточку «Пира...» и напомним, что Чумной город – это Лондон 1665 г., где, если говорить об исторической реальности, шотландцы встречаются

нечасто. Что там делает Мери? Почему «печаль и позор» увели её так далеко от родимых холмов? Об этом Пушкин, так и не разрезавший до конца пьесу Уилсона, собственно говоря, ничего не знал. Но видимо он представлял себе (и в общем верно), что Мери «делает» у Уилсона примерно то же самое, что «делает», например, у раннего Гоголя (которого Пушкин мечтал видеть в роли Вальтера Скотта от Украины и прямо об этом писал) кузнец Вакула на приёме у Императрицы. Оба они характерные для литературы эпохи романтизма «родимые» авторам персонажи, вобравшие в себя весь «дикий» этнический колорит: глазами именно такого персонажа романтику удобно смотреть на важные и не всегда весёлые исторические события.

Для песни Мери понадобился особый песенный размер, выпадающий из ритма всей трагедии. Уилсон в данном случае, что естественно, отдаёт предпочтение родимому трёхдольнику шотландских баллад, Пушкин же прибегает к четырёхстопному хорю, свойственному его философской лирике («Если жизнь тебя обманет...», «Бесы» и др.). В песни Мери Уилсона 64 стиха, у Пушкина всего 40: первые 3 8-стишия о «запустении» церкви, школы, нивы и кладбища (в том же порядке, как у Уилсона) повествуют кратко, два последние ничего общего с песней Уилсона не имеют. И то, что Мери «задумчивая», додумал Пушкин – у Уилсона нет такого или подобного эпитета.

Кроме Мери, в обеих пьесах мелькнул ещё один экзотический персонаж, о котором нельзя не сказать хоть несколько слов в связи с имагологией, ведь «<...> позволено рассуждать <...> о судьбе моей братьи негров, можно <...> им желать освобождения от рабства нестерпимого» (Пушкин Вяземскому из Одессы, 1824). С «братьей негров» Пушкин не раз себя отождествлял, любя смотреть на европейские события глазами как бы постороннего «арапа» (как Гоголь на российские – глазами как бы постороннего «хохла»), так что «позволено» обратить внимание и на этнически «родимый» автору персонаж следующей ремарки: «Едет телега, наполненная мёртвыми телами. Негр управляет ею». Однако вряд ли Пушкин придавал этому «чёрному человеку» столь же важное значение, что придано «чёрному человеку» другой маленькой трагедии (хотя вполне серьёзное сравнение двух чёрных людей не раз встречается в обширной литературе об этих пушкинских произведениях), разве что здесь мы имеем дело с чёрным юмором афрорусского поэта. Да и само слово Negro есть в тексте Уилсона (в сегодняшнем Эдинбурге за одно это слово ему, скорей всего, пришлось бы расстаться с любимой кафедрой моральной философии): «The Dead-cart passes by, driven by a Negro».

Dead-cart, труповозка – термин бытовой и даже нейтральный. То, что она *наполнена мёртвыми телами*, – Пушкиным в ремарку перенесено из Луизиного обморочного сна (*dream*), т. е. объективировано. Так или иначе, но именно в Луизиной жестокой душе, страстью томимой (перевод Пушкина и здесь безусловно точен), живёт страх (и сострадание – добавил бы Аристотель). А кроткая Мери, выстрадавшая свою шотландскую судьбу вместе со своим народом, побеждённым английским войском, а вот теперь ещё вдобавок и чумой, сумела же обрести свой индивидуальный катарсис, своё высшее и при этом вполне индивидуалистическое утешение – в надежде на некую «неземную» любовь. Таковое утешение, в принципе характерное для женщины её профессии, тем не менее, в виде добавочного бонуса, приносит ей ещё и веру в такую любовь, которая «не покинет даже в небесах». И заметим, что таким образом Мери раньше Вальсингама обретает свой «бессмертья, может быть, залог», и залог этот – любовь.

Ну а что же Председатель? Какое индивидуалистическое утешение из этого невесёлого пира выносит он сам? Ведь, по мысли Александра Белого (Белый, б. г.), Пушкина интересует вовсе не веселье во время эпидемии, а смысл жизни человека в виду неминуемой смерти. В этом исследователь находит поразительное сходство

с творчеством Эдварда Юнга (в контексте его «кладбищенской поэзии» и деятельности проповедника): это сходство очевидно в «Гимне» Председателя, который в наибольшей степени отличается от «оригинала» Уилсона. А говоря о «кладбищенской поэзии», стоит упомянуть и о знаменитом и, несомненно, известном Пушкину переводе Жуковского элегии Томаса Грея «Сельское кладбище». Одним из предшественников Грея в развитии характерного для предромантизма жанра «кладбищенской поэзии» как раз и был Юнг («Жалоба, или Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии»). Для подобного «нового направления», которое Россия подхватила уже в готовом виде, наиболее характерен исповедальный язык поэзии (на что следует обратить особое внимание, говоря о Пушкине и персонажах его «Пира...»). Это обусловлено, в первую очередь, особенностями самой «кладбищенской поэзии», её ночной медитативностью и близостью к природе (см.: Козлов, 2012, с. 326–346).

Но вернёмся к пьесе Уилсона как непосредственной предшественнице «Пира во время чумы», но вряд ли его «оригиналу», если говорить уже отдельно о песне Председателя. Обратим внимание на то, что Вальсингам Уилсона «воспевает» чуму именно с физиологической точки зрения, как одну из болезней, которая разит скорее прочих (лихорадки, чахотки и паралича). Герой бессилен и вполне побеждён, что признаёт и сам, он лишь ждёт своего часа. Хор сопровождает «Гимн» Вальсингама следующим припевом (приводим в подстрочнике): «И потому, склонясь на эту белоснежную грудь, я пою хвалу Чуме! Если ты хочешь поразить меня этой ночью, то приходи и рази меня в объятьях Веселья». После того, как хор пропоёт свой припев в пятый раз, на сцену явится Священник.

С. Т. Овчинникова обращает внимание на не вполне верную трактовку «песни» или «гимна» Председателя во всех известных ей интерпретациях «Пира...»: по её мысли тут как бы сработал некий лингвопсихологический закон. Читателю сразу бросается в глаза «упоение в бою», стоящее первым в ряду однородных членов предложения (Овчинникова, 1971, с. 42). Перечисляемые далее воспринимаются не только как однородные, но и как в той или иной степени синонимичные: все они как бы утверждают борьбу и победу жизни и радости над гнетущим мраком смерти. Но речь-то совсем о другом. Находясь как раз-таки в этом гнетущем мраке, герой и испытывает наслаждение! А далее и вовсе строка, способная на корню пресечь любые упоминания о «богоборчестве»: «Бессмертья, может быть, залог» (Пушкин, 1948, т. 7, с. 180). Может этим и объясняется такой азарт на пороге смерти? Когда вокруг бушует чума, повсюду стоны сожаления и слёзы по почившим родственникам и друзьям, герой в глубине сердца надеется, хоть и смутно, хоть только и предполагает, что там, за пределом земной жизни, вовсе и не конец?..

Пушкин оборвал ценностное суждение Вальсингама, не дав ни ему, ни прочим участникам пира развить, подтвердить или опровергнуть его. В этом, собственно, состоит психологизм и, если угодно, реализм трагедии: читатель или зритель имеет возможность проследить за душевной эволюцией главного героя, которая даже при всём желании с его стороны не может окончиться ранее, чем окончится само его земное существование. И всё, что может гарантировать автор «Пира...», так это абсолютную искренность своего персонажа («в дуновении чумы»).

Из ответа Вальсингама на требование Священника разойтись по домам нам ясно, что удерживает Председателя на пиру и зачем он вообще его затеял. Не будучи по своей натуре человеком окончательно опустившимся и «погрязшим во грехах», герой сознаёт тяжесть своего «преступления» против общественной скорби, но и не в силах прервать совершение «преступления», помогающего ему справиться с гнетущей его печалью. Здесь можно лишь предполагать силу той скорби по матери и супруге (не пропали втуне

старания Священника и его слова), которая тяготит его, но и не позволяет полностью осознать происходящее, а лишь требует заглушить её песнями и вином. Много обещает и в то же время интригует ремарка автора в конце пьесы: «Пир продолжается. Председатель остаётся, погружённый в глубокую задумчивость» (Пушкин, т. 7, с. 184).

И тут самое время вспомнить красивую схему Н. Беяка и М. Виролайнен: «Скупой рыцарь» – кризис [ценностей] Средневековья, «Каменный гость» – Возрождения, «Моцарт и Сальери» – Просвещения, а «Пир во время чумы» является по своей сути моделью кризиса [ценностей] романтизма (современность Пушкина).

Реализму же, становление которого в отечественной культуре навек связано с именем Пушкина, из всех ценностей требовалось (и удавалось) утвердить ценность познания как такового: критического мышления, «постановки, а не решения вопросов» (Чехов). А эти ценности – плод и основа не коллективного, а индивидуального развития. Все постпушкинские попытки в пределах произведения искусства дать нечто выходящее за эти пределы, будь то «национальная идея», правила для «общественной скорби», и т. д., и т. п., имели своим результатом либо сожжённые рукописи (Гоголь), либо выход за пределы реализма, вплоть до возвращения к романтизму (Достоевский), либо вынужденный уход от «художества» (Толстой).

Слагая гимн чуме, пушкинский Председатель воспевает не смерть, а бессмертие. «Пир...» был закончен в Болдине 6 ноября; в октябре Пушкин работал над стихотворением, которое так и не было закончено (Пушкин, 1959–1962, т. 2, с. 596):

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

Враждебная стихия: война, пожар, эпидемия (да мало ли на свете стихий, враждебных человеку?) – приходит негаданно-нежданно. Стихия, перед которой человек бессилён. Но это ещё не Апокалипсис. Человек упрямо возвращается на родное пепелище, к отеческим гробам... с какими чувствами? С формально прописанной «общественной скорбью»? Нет, с искренними, «дивно близкими нам», их два и оба любовь.

На них основано от века
По воле Бога самого
Самостоянье человека –
Залог величия его.

По зрелом размышлении это, второе четверостишие поэт зачёркивает; стихотворение остаётся неоконченным, ибо что есть «самостоянье»? Не индивидуализм ли, т. е. стремление опираться в жизни только на искренние чувства, только на собственные, индивидуальные ценности? Но величия ли он залог? Да и можно ли величие признать ценностью? Ведь ценность может и должна быть чётко определена – но какова же дефиниция величия?.. Да и есть вещи более важные, чем величие, – например, бессмертие. Если есть... Но тут, во всяком случае, всё чётко, одно из двух: бессмертие или есть, или его нет.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Председатель пира во время чумы понял: бессмертье есть. И это не пустая надежда перед лицом неминуемой, не сегодня-завтра, смерти. Всё, что не понаслышке узнал, а в реальности получил Председатель на пиру: он получил залог не величия (пустое слово), а бессмертия (несомненная ценность). Творчество Пушкина богато примерами заимствований из европейской литературы. Исследование приёмов их воплощения в художественную

ткань пушкинских произведений, с акцентом на аксиологию и имагологию, открывает, на наш взгляд, новые перспективы их изучения.

Библиографический список

- Белый, А. А., б.г. Ты ль это, Вальсингам : «Пир во время чумы». *Александр Пушкин*. [онлайн] Доступно : <<http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/belyj/valsingam.htm>> [Дата обращения 20 февраля 2021].
- Беляк, Н. В. и Виролайнен, М. Н., 1991. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности – судьба культуры). *Пушкин : Исследования и материалы*, 14, с. 73–96.
- Долинин, А. А., б.г. Как «Айвенго» учит искать компромисс и почему в книге столько фактических неточностей. *Arzamas*. [онлайн] Доступно : <<https://arzamas.academy/materials/1784>> [Дата обращения 19 февраля 2021].
- Долинин, А. А., 2007. *Пушкин и Англия*. Москва : Новое литературное обозрение.
- Звизняцкий, В., 2012. *Аксиография Чехова*. Винница : Нова книга.
- Иофьев, М. И., 1965. *Профили искусства*. Москва : Искусство.
- Козлов, В. И., 2012. Жанровые ингредиенты «Сельского кладбища». *Вопросы литературы*, 3, с. 326–346.
- Овчинникова, С. Т., 1971. Проблематика «Пира во время чумы». *Ученые записки [Горьковского государственного университета имени Н. И. Лобачевского]*, 115 : А. С. Пушкин. Статьи и материалы, с. 41–53.
- Пушкин, А. С., 1937. *Полное собрание сочинений*. Ленинград : Издательство академии наук СССР, Т. 7.
- Пушкин, А. С., 1959. *Собрание сочинений*. В 10 т. Москва : Государственное издательство художественной литературы, Т. 2.
- Рум, А. Р. У., Колесников, Л. В. и Пасечник, Г. А., 1978. *Великобритания. Лингвострановедческий словарь*. Москва : Русский язык.
- Урнов, Д. М., 1989. Романтизм. Блейк. «Озерная школа». Вальтер Скотт. Байрон. Шелли. Китс. Эссеисты и другие прозаики. В : Г. П. Бердников, ред. *История всемирной литературы*. В 9 т. Москва : Наука, Т. 6, с. 87–112.
- Ackroyd, P., 2002. *Albion. The Origins of the English Imagination*. London : Chatto & Windus.

References

- Ackroyd, P., 2002. *Albion. The Origins of the English Imagination*. London, P. 251.
- Belyy, A. <b.g.> Ty l eto, Valsingam: «Pir vo vremya chumy» [It is you, Valsingham: “A Feast in Time of Plague”]. *Aleksandr Pushkin* [online] Available at : <http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/belyj/valsingam.htm> (Accessed 20.02.2021). (in Russian).
- Belyak, N. V., Virolaynen, M. N., 1991 «Malenkie tragedii» A. S. Pushkina kak kulturnyy epos novoevropeyskoy istorii. (Sudba lichnosti — sudba kultury). [“Little Tragedies” by A. Pushkin as a cultural epic of modern European history. (The fate of the individual is the fate of culture)] *Pushkin: Research and Materials*. P. 14., Leningrad, pp. 73–96. (in Russian).
- Rum, A. R. U., Kolesnikov, L. V. i Pasechnik, G. A., 1978. *Velikobritaniia. Lingvostranovedcheskii slovar* [Great Britain. Linguistic and Cultural Dictionary]. (in Russian).
- Dolinin, A. A. <b.g.> Kak «Ayvengo» učit iskat kompromiss i pochemu v knige stolko fakticheskikh netochnostey [How “Ivanhoe” teaches to seek a compromise and why

- there are so many factual inaccuracies in the book]. *Arzamas*. [online] Available at: <https://arzamas.academy/materials/1784> (Accessed 19.02.2021). (in Russian).
- Dolinin, A., 2007. *Pushkin i Angliya [Pushkin and England]*. Moscow. (in Russian).
- Iofev, M., 1965. *Profili iskusstva [Art Profiles]*. Moscow. (in Russian).
- Kozlov, V., 2012. Zhanrovye ingredienty «Selskogo kladbishcha» [Rural cemetery genre ingredients]. *Literature questions*. 2012. № 3. pp. 326–346. (in Russian).
- Ovchinnikova, S., 1971. Problematika «Pira vo vremya chumy» [The topic of «A Feast in Time of Plague»]. *Scientific notes [Gorky State University named after N. I. Lobachevsky]*. A. S. Pushkin. Articles and materials. Gorky, pp. 41–53. (in Russian).
- Pushkin, A., 1937. *Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]*. P. 7. Leningrad. (in Russian).
- Pushkin, A., 1959–1962. *Sobranie sochinenii [Collected works]*. In 10 Vol. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, Vol. 2. (in Russian).
- Urnov, D., 1989. Romantizm. Bleik. «Ozernaia shkola». Valter Skott. Bairon. SHelli. Kits. Esseisty i drugie prozaiki [Romanticism. Blake. “Lake School”. Walter Scott. Byron. Shelley. Keats. Essayists and other prose writers]. *History of World Literature*, In 9 volumes, Moscow. Vol. 6. P. 98. (in Russian).
- Zvinyatskovsky, V. Ya., 2012. *Aksiografiya Chekhova [Chekhov's axiography]*. Vinnitsa : Nova kniga. (in Russian).
- Статья поступила в редакцию 30.04.2021.

V. Zvinyatskovsky

V. Linnik

“A FEAST IN TIME OF PLAGUE”: THE VALUE ASPECT

The proposed article reveals the problem of objective perception of the fourth of Pushkin's “short tragedies” – “A Feast in Time of Plague”.

The article also indicates a significance of “A Feast in Time of Plague” in Pushkin's literary heritage as a whole.

Within the framework of axiology and imagology (as a discipline directly connected with comparative studies) authors trace the connection of Pushkin's works with other samples of world literature, as a discussion about values in time when every aspect of society was being called into doubt. The article also highlights the question of the culminating role of “A Feast in Time of Plague” in the cycle of “short tragedies”.

The poet often deliberately diminishes his role in the writing of his works; his plays were sometimes presented as a translations of works that never existed. Conversely, deliberately borrowed plots appear before the reader as a new look at things, in contrast to the original.

Thus, the authors of the article try to explain how the poet manages to integrate borrowings into his works. His literary heritage represents common European values and plots. But Pushkin does not stop there. Pushkin's “short tragedies” are in fact an integral part of his involvement in the European worldview.

The article explains how a simple translation of John Wilson's “The city of the Plague” had become an independent work by Aleksander Pushkin. Our most important conclusion in short sounds like this: the problems raised by Pushkin in his “A Feast in Time of Plague” are mostly absent in Wilson's “The city of the Plague”. In this sense Pushkin's “short tragedy” is an absolutely new word in world literature.

Pushkin had achieved this result with some decisive and crucial changes (as compared with “The city of the Plague”) in two texts inside “the translation” – “Mary Gray's Song” and “Master's Song”(or “A Song on the Plague”).

The first Pushkin's interpretation is much more important than Mary Gray's common play in "Scots and English" with Loisa. Pushkin's understanding of the Scottish image leads him to Mary Gray's characteristic as not only "sad", but "sophisticated" ("zadumchivaya").

As for the second one, Wilson's elegy about physical destroying, had become Pushkin's elegy about metaphysical immortality.

Key words: *small tragedies, «A Feast in Time of Plague», axiological literature studies, European values, images and imagothemes.*

В. Я. Звиняцьковський

В. В. Лінник

«БЕНКЕТ ПІД ЧАС ЧУМИ» О. С. ПУШКІНА: ЦІННІСНИЙ АСПЕКТ

У пропонованій статті розглянуто проблему об'єктивного сприйняття четвертої з пушкінських «маленьких трагедій» – «Бенкету під час чуми», а також значення твору у літературній спадщині поета в цілому.

У рамках аксіології та імагології (дисципліни, прямо пов'язаної з компаративістикою) автори простежують зв'язок пушкінських творів з іншими творами світової літератури, в яких обговорюються цінності його доби – доби, в яку всі аспекти суспільного буття були піддані сумніву. У цьому зв'язку ставиться питання кульмінаційної ролі «Бенкету під час чуми» у циклі «маленьких трагедій».

Пушкін часом свідомо примениував власну роль у написанні власних творів, видаючи їх за переклади певних текстів, оригінали яких, утім ніколи не існували. І навпаки: ті сюжети, що були насправду позичені, постають перед читачем не стільки як підтвердження «оригіналу», скільки як його спростування. Відтак автори статті шукають той спосіб, через який запозичення уключено до оригінальної ціннісної системи. Адже творчість Пушкіна репрезентує загальноєвропейські цінності й загальноєвропейські сюжети його доби, хоч на цьому він і не зупиняється. Його «маленькі трагедії» є яскравим прикладом органічного включення пушкінського оригінального художнього мислення до загальноєвропейського світоглядного пошуку його доби.

У статті пропонується авторська версія того способу, яким «Чумне місто» Вілсона на очах перетворюється на «Бенкет під час чуми», оригінальний твір Пушкіна, абсолютно нове слово у світовій літературі. Загалом цей спосіб можна схарактеризувати як свідому підміну цінностей.

Такого результату Пушкін досягає насамперед у двох текстах, які зазнали рішучих та незворотних змін у порівнянні з вілсоновським оригіналом. Це «Пісня Мері Грей» та «Пісня Головуючого на Бенкеті» (або «Пісня про чуму»).

Перша в інтерпретації Пушкіна постає чимось набагато більшим, ніж традиційна британська гонорова гра «Шотландці та англійці», що її ведуть між собою Мері та Луїза. Прийнявши шотландську імагему, Пушкін далі просувається в її інтерпретації: у нього Мері не лише «сумна», а ще й «задумлива» з усіма наслідками, що звідси випливають.

Щодо другої, то вона з Вільсонової елегії фізичного руйнування – перетворюється на пушкінську елегію метафізичного безсмертя.

Ключові слова: *маленькі трагедії, «Бенкет під час чуми», аксіологічне вивчення літератури, європейські цінності, імагеми та імаготеми.*