

ХИМНЪТ — СТРАХ И ТРЕПЕТ

(Архетипни проекции на Пушкиновата малка трагедия
„Пир по време на чума“)

ЛЮДМИЛ ДИМИТРОВ

В известната си „Бележка за холерата“ от 1831г. Пушкин споделя: „В моето въображение холерата се отнасяше към чумата както елегията към дитирамба.“ Бихме могли да приемем това изказване като своеобразен коментар към последната творба от цикъла „Малки трагедии“, „Пир по време на чума“. То не само доказва продължителното влияние, упражнявано от фикционалният дискурс на драмата върху авторовото съзнание, но и по един оригинален начин реконструира възможните жанрови кодификации, следвани от Пушкин, чиято генеалогия води към образците на античната литература (чумата, съотнесена към дитирамб, би могла да покрива и жанровите конвенции на пиесата). Разбира се, едва ли е логично да очакваме, че четвъртата малка трагедия ще симулира античен текст, но в системата от архетипни мотиви, основно интересуващи ни в настоящия текст, изтъкнатият факт не е без значение. Той открива продължителното и изключително детайлно „изучаване“ на трагедийния жанр от Пушкин, далеч надхвърлящо времето на написване на драматургичния цикъл. Цитираното по-горе изказване авторът прави в междинната 1831 — една година след написването на драмата, завършена на 6 ноември 1830, и година преди нейното публикуване — отпечатана е в петербургския алманах „Алкцион“ през 1832.

Дж. А. Кълън определя дитирамба като „гръцки хоров химн, обикновено разиграван в драматическа форма и посветен на празниците в чест на Дионис“ (Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London. 1992, 253.). По-късно се превръща в основа на античната трагедия. Поне привидно сюжетът на малката трагедия следва аналогични тенденции — въвежда в напрегнатата атмосфера на поразен от чумна епидемия град, сред „ложата“ на едно тайнствено събрало се общество (всички присъстващи са насядали около „наредсна трапеза“) — напомнящо за древногръцки трагедийен хор и там наистина се пее *химн*, в който дръзновено се говори за пиене на *вино* — „регистър“, покровителстван от Дионис. Да припомним освен това, че „Пир по време на чума“ е единствената творба в Пушкиновия цикъл, самоопределяща се като „трагедия“. Но тъкмо оттук започва и активното разколебаване на античните жанрови импликации. Ако текстът все пак позволява някакви реминисценции с архетипи от класическата епоха,

то подобно сходство е вторично, доколкото и веселието, и заразата (стихията) са в основата на най-древни сюжети. Малката трагедия обаче гравитира към съвсем конкретен протовариант от XVIII век — драматическата поема на Джон Уилсън „Чумавият град“. Нещо повече — „Пир по време на чума“ е преведен фрагмент, откъс от нея, на който Пушкин придава самостоятелен статут. (По-точно 4 сцена от I действие на английската творба.) Майкъл Шапиро, автор на интересната студия „Пътуване из зоната на метонимията“ (Shapiro, M. *Journey to the Metonymic Pole: The Structure of Pushkin's 'Little Tragedies'*, 1983.), посветена на Пушкиновата болдинска драматургия, изказва оригиналното съждение, според което „знанието, че един текст е превод, съдържа негласното рабиране, че той също така *не* е оригиналът“¹. Макар и вярна по принцип, тезата не оспорва стойността на създадената от Пушкин творба, която ни най-малко не се опитва да скрие „производността“ си от „Чумавият град“. Но трябва да допълним Шапиро, че точно както преводът *не* е оригинал, така и „Пир по време на чума“ *не е само* превод, а текст, интегриращ в себе си дребни, но същностни редакционни намеси на „преводача“, поделайки по този начин авторството на Уилсън, както и оригинални Пушкинови допълнения — финалът на песента на Мери и целият химн на Уолсингам. В този смисъл руският драматург е преводач, съ-автор и автор, чиято триадна намеса и при най-добро желание не може да съхрани рецептивните ни надежди за максимална близост до Уилсъновия „оригинал“, но пък конституира новосъздадената творба като оригинално явление. Подобен подход генерира херменевтичните ни аналитични усилия и подсказва имплицитните интертекстуални потенциали на малката трагедия.

М. П. Алексеев определя „Чумавият град“ по-скоро като „материал“ за трагедия, отколкото като истинска трагедия. В действителност Пушкин ползва първоизточника именно като „материал“, върху който не просто надгражда идеята на последната си драматургична творба, но и залага общата концептуална завършеност на цикъла. Не бива да се забравя, че темата, зададена от Уилсън, не е оригинална — тя има своя многочислена и вековна традиция; във въображението на Пушкин обаче определяща е не сюжетната оригиналност (Шекспир също не разчита на подобни конвенции — оригинален в неговата драматургия е единствено сюжетът на последната му пиеса, „Бурята“, както и самият Уилсън е повлиян на свой ред от Дефо), а архетипът, функциониращ като арена за неизчерпаема художествено-идеологическа вместимост. Показателно е, че драматургът се отказва от заглавието на английската творба и съчинява своето „Пир по време на чума“, което не

¹Само мимоходом ще отбележим, че в известното си изследване „Лингвистика и поетика“ (1960) Роман Якобсон дели романтичната от реалистичната литература по признака метафоричност-метонимичност; теория, според която, съдейки по категоричното заглавие на студията върху Пушкиновите „Малки трагедии“, Шапиро препраща болдинския цикъл към реализма — нещо, което може да бъде оспорено в неговата категоричност. Ако действието на „Пир по време на чума“ обаче се развива през западноевропейското Просвещение — едно рационалистично литературно направление, можем да приемем тезата на Кенет Бърк, че „всички литературни изображения на действителността, колкото и да са „реалистични“, в крайна сметка се оказват алегорични.“ (Цит. по Уайт, Х. *Метаистория*. Език и литература, 1-2. 1997, 21.)

само се приобщава към общия оксиморонен модел на заглавния паратекст в цикъла, но и събира — поне привидно — две жанрови несъвместимости, доколкото „пир“ рематично наемква за комедийни, а „чума“ — за трагедийни кодификации. Зад тези понятия се подреждат и двете големи архетипни проекции, чието развитие ще проследим. В глобален аспект несъмнено „чумата“ доминира над „пира“ — а респективно и трагедийните сегменти се налагат и „поглъщат“ комедийните, което личи отново от заглавието. Пирът е *по време* на чума, т. е. той е „вставен“, „интервениран“ прецедент в „корпуса“ на заразата и рецептивните очаквания са, че ще се инициира процес на нейното дискредитиране отвътре.

Пушкин контаминира двата експонирани в заглавието сюжетни архетипа в хомогенизирана действена цялост, задаваща интертекстуалния диалог в творбата. Поведението на хора, събрани заедно по някакъв — празничен или бедствен — повод като проблем на екзистенцията занимава литературата от времето преди нашето хилядолетие в старозаветната трактовка на мита за Потопа и възможността за оцеляване в подобна екстремна ситуация. Рита Поддубная се опитва да лансира теза, според която „философската композиция“ на „Пир по време на чума“ позволява да се установи опосредственото — чрез немските романтици — родство на текста с жанра на античните симпозиуми и в частност с „Пир“ на Платон (*Поддубная, Р. От цикла трагедий к роману-трагедии. О некоторых особенностях поэтики „Маленьких трагедий“ А. С. Пушкина. Филологические науки, №3. 1982, 28.*). До голяма степен основания за подобно твърдение има. „Симпозиумът“ (от гр. *πῖρ*, *γοσθᾱκᾱ*)² точно отговаря на Пушкиновата номинация, а в съчинението на древногръцкия философ Сократ говори за чума, епидемия, възникнала през 430 г. преди Христа, на която самият той не е бил свидетел. Но в разказа си се позовава на някоя си Диотима — пророчица. В малката трагедия Уолсингам също говори в преизказно наклонение за друга, по-рано преминала чума: „Подобна страшна чума преди време // върлувала из вашите места // и се разнасяли горчиви вопли...”²

В творбата на Платон пируващите се събират, за да говорят „в прослава на Ерос”. В Пушкиновата драма се пее химн „в чест на Чумата”. И двете произведения въвеждат своя задължителна йерархия сред присъстващите, но по различен начин. Ако в античната практика правилата, „вътрешните закони“ на новосформираната общност се определят от *всички* участници, това отговаря подобаващо на етическата им система, гравитираща около съответния политеистичен модел. В „Пир по време на чума” йерархията е оглавена от Уолсингам, наречен председател, който налага собствените си принципи като целесъобразни морални императиви — тенденция, проектираща християнския монотеизъм. Наличието на председател на пира ситуира събирането на хората, изтерзани от чумата, като своеобразно заседание, диспут върху начините за преодоляването на този екзистенциален капан.

²Пирът, разбира се, маркира идеята за госта, която можем да открием и в предишните драми. Освен плътното покритие на архетипа в „Каменният гост”, нека си спомним, че и Салиери е „пирувал с неприятни гости”, преди да срещне Моцарт, а Моцарт иска да го „гости с нечакана шега”. (Всички цитати от „Пир по време на чума” са в мой превод — Л. Д.)

Разполагането им около маса ги доближава до мистичния архетип на тайно общество, което в общия англоезичен хипотетичен вербален контекст, въведен като мистифицираща конспирация от драматурга, може да бъде наречено с известното заглавие на късната — коментарна Пушкинова статия от 1833-36 г. — „Table talk” („Разговор около маса”). Лорън Лейтън в изследването си върху езотеричната традиция в руската романтическа литература иронично посочва като слабост на тайното общество това, че „заседанията нерядко се превръщат в пирове с шампанско и стриди”³. (Лейтон, Л. *Езотерическа традиция в руската литература. Декабризм и масонство*. СПб. 1995, 23). Но навярно анализът ни ще постигне по-голяма достоверност, ако видим в „насядалите около масата мъже и жени” инициация за основаване на една интегративна структура като отпор срещу колективната фобия. Така подреденото общество разгръща сакралните пътища на „истината за съборно спасение на света, за пътя на осъществяване на Христовия дух в световния космос” по думите на Бердяев (Философия на свободата. С. 1996, 193). Ако приравним „събора” от хора до мистичната функция на „събора”, неминуемо можем да разкрием генерираната изцелителна енергия на вярата: *събор* е едно от названията на храма.

Темата за пира е наистина доминираща в античната литература и освен Платония диалог можем да споменем като основни за по-нататъшна интерпретация творби още комедията на Аристофан „Пирувачите” (427 г. пр. Хр.), както и старозаветната книга на пророк Даниил, в чиято пета глава по време на организирането от Валтасар пир пророкът разчита зловецкия смисъл на появилия се мистичен трисъставен надпис: „Мене, текед, перес” като: „Царството ти е изброено, претеглено и разделено”. Същата нощ съвсем неочаквано Валтасар бива убит. Тъкмо библейската фабула въвежда директни препратки към контаминирането на сюжетните архетипи и открива перспективите за случването на смъртта в емблематичното единоначалие на живот и смърт.⁴ Не по-малко важна в случая е митологичната функция на храната като „живот-чрез-смърт”. В този смисъл, транспониран във битовата си ритуална експресивност, пирът е продукт от хтонично-инфернално естество.

Темата за чумата, оглавяваща предполагаемата смислова парадигма „болест-зараза-стихия-бедствие-смърт” представлява в не по-малка степен от пира своя стародавна литературна традиция. Такава ситуация е описана още от Тукидид, а през Ренесанса алуозорно най-близо до нея е може би „Декамерон” на Бокачо. Според фабулата десетте флорентинци надмогват върлуващата в града епидемия, напускат нейната територия, и започват да се забавляват с весели еротични истории, потискайки тревожните си мисли. Сравнително лесно в този аспект можем да открием несъответствието с Пушкиновата драма. В творбата на Бокачо чумата е все още неангажиращ

³Едва ли имаме основания да подозираме Пушкин в пародийно отношение към сюжета, но ще подчертаем, че споменатото в химна за чумата „кипящо в бокалите вино” в известен смисъл би могло да се разчете и като „пенливо” (шампанско).

⁴В съвременното изкуство травестийна версия на същия архетип откриваме във филма на Франко Ферери „Голямото плюскане” (1973 г.).

фон, събитие, пораждащо новото (преродено) съ-битие на младите хора във вербализирания модус от сто новели *извън* своето пространство. Ако събирането им условно можем да номинираме като „пир“, тогава заглавието на малката трагедия, опитвайки се да покрие ситуативните параметри на ренесансовото произведение, би претърпяло смислова метатеза във варианта: „Чума по време на пир“. Просто защото заразата по никакъв начин не оказва непосредствена съпротива на веселието, а е *повод* за него. Находката в Пушкиновия титул е, че той имплицира надреден ироничен контекст в една провокативна смислова обособеност, която позволява самостоятелното му лингвистично битуване като сентенция, трафаретен фразеологизъм, употребим в множество конвенционални случаи, отново благодарение на ироничната му комуникативност.

В Пушкиновата творба чумата е напаст, архегипната област на *чуждото*, чиято функция се свежда до намерението да усвои противодействащата ѝ ритуална церемония, да стори с пируващите това, което те демонстрират: тя се явява хищен организъм, опитващ се да превърне „тези, които ядят и пият“ в своя храна, *поглъщайки* ги последователно и постепено с неизменна, безцеремонна циничност, а следователно и поглъщайки света на човека. Според Платон чумата, както и любовта, са зарази. Но любовта е областта на своето, субективното. Ако в „Пир по време на чума“ любовта е „заразата“, която поддържа съзнанието на събралите се мъже и жени, че са *живи*, тя противодейства на чумата — „Царица зла“. Любовта приема амбивалентната позиция на противозараза, „болест-лек“. В този смисъл Пушкиновата трактовка поражда „преводния“ коментарен вариант през XX век в известния роман на Маркес с показателното заглавие „Любов по време на холера“. Любопитното в него е съхранената Пушкинова конструкция, в която „любов“ и „холера“ са синонимни „алоглоси“ на „пир“ и „чума“.⁵ Не по-малко интересна е и представителната за екзистенциализма творба на Албер Камю „Чумата“. Тъкмо като проблем на съществуването смъртоносната болест неочаквано сближава действащите лица от последната малка трагедия, за които (или поне за централните от тях — Мери и Уолсингам) любовта е все още фактор. Както твърди Унамуно, „да обичаш значи да изпитваш състрадание и ако телата се свързват чрез насладата, душите се свързват чрез мъката“ (*Трагичното чувство за живота у хората и у народите*. В: Съчинения, т. I, С. 1995, стр. 181). Последното пък най-вече приближава председателя до висшето, религиозно екзистенциално равнище по парадигмата на Сьорен Киркегор, задаващо уникалното му поведение в персоналната система на изследвания драматургичен цикъл.

Две са безспорните творби, от които Пушкин съзнателно се повлиява: споменатата вече поема на Уилсън и романът на Даниел Дефо „Дневник

⁵Може би тъкмо тази подробност е повлияла при превода на романа на руски език, чието заглавие гласи: „Любовь во время чумы“. (Виж българското издание: Маркес, Г. Г. *Любов по време на холера*. С.1987, 392.) В българската литература можем да открием имплицитно метафориката на сюжетните архетипи в сепаративния вариант „пир“, „зараза“ или в контаминативния „пир по време на чума“, „любов по време на епидемия“ в творби като: „Чумави“ на П. П. Славейков, „Напаст божия“ на Елин Пелин, „През чумавото“ на И. Йовков, „Холера“ на Л. Стоянов, „Осъдени души“ на Д. Димов.

на чумавата година” (1722). Основополагащо в случая е произведението на Дефо, тъй като тъкмо с него — факт, изтъкнат от английската критика, — той влияе на Уилсън. Уилсън пряко въздейства върху Пушкин, но Пушкин самостоятелно познава и „Дневник на чумавата година”. В студията „Джон Уилсън и неговият „Чумав град” М. П. Алексеев привежда следните любопитни подробности: „Франсис Джеферсън в статията си по повод книгата на Уилсън, печатана в „Единбургски преглед”, изказва предположение, че под „Чумавият град” трябва да се разбира „Лондон по време на чумата от 1665 година” и че основен източник за драмата е книгата на Д. Дефо „Дневник на чумавата година, който представлява наблюдения или спомени за най-забележителните събития, както обществени, така и частни, които се случиха в Лондон по време на голямата епидемия в 1665 г.” (Алексеев, М. П. *Джон Вилсън и его „Город чумы”*. В: Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования. М. 1960, 404.)

Имената на персонажите в Пушкиновата драма наистина в определен смисъл пазят английски отгънци, но никъде в сюжета не се визират конкретни географски ареали, топоними или специфични събитийни ориентири, за да възприемем действието като реконструиращо лондонската чума от XVII век. За драматурга е много по-важна обобщеността, идеологическото послание, концептуалното единство на цикъла „опити за драматически изучения” и жанромотивиращата го конвенционалност. Заключителната малка трагедия въвежда ситуация, плътно покриваща експлицитните ѝ жанрови претенции. Исак Паси, коментирайки философията на Киркегор, изказва суждение, което отчасти можем да препратим и към цялостната идеологическа платформа на конкретно интересувания ни текст: „Докато в естетическото съществуване същественото е насладата, в етическото — борбата и победата, в религиозното съществуване същественото е страданието, и то не като преходно, а като постоянно.” (Паси, И. *При изворите на модерната естетика*. С. 1987, 176.)

Трагизмът на героите от „Пир по време на чума” е в почти пълното отнемане на правото им на екзистенциален избор — самоосмислянето им е принижено до нищожества, подвластни на конкретизираната като чума съдба. В този смисъл ширът не е предпоставка за тяхната обреченост, а следствие от нея. Ако в „Скъперникът рицар” еврейният Соломон предпазливо намеква, че „не ние — друг брой ни дните”, тук самите персонажи „отмятат” без друго преброените си дни — както своите, така и на града, който безвъзвратно опразват. И за разлика от флорентинците в „Декамерон”, те не са извън мястото, в което върлува чумата, а *посред* него. Обстановката е тревожна и напрегната, а драматическото действие — външно бедно, което противоречи донякъде на самата природа на драмата. Затворени в своя собствен свят, героите не допускат до себе си никого, мислите им са обсебени от спомени, предчувствия и ако все пак не стигат до вулгарен егоизъм и мародерство, то е, защото *вече* доброволно са се подчинили на установената сред тях йерархия, оглавявана от твърде прецизния към общия ред председател. Любопитно е, че завършващата цикъла драма „разполага” с изобилие от детайли и фактори, подчертаващи на няколко равнища идеята

за *финал*. Ще изброим само някои от тях: парадигмата се изпълва от смисловите конотации на понятия с изразена в текста фреквентност като „чума“, „смърт“, „гробница“, „мъртви“, „замлъкване навеки“, „прах“ (тлен), „демои“, „припадъци“, „жетва“, „ад“, „отрова“. Освен това няколко гаснещи живота са събрани на една поменална гощавка, на която се вдига тост в чест на нечия памет, а самата пиеса е големият епилог на целия драматургичен цикъл.

Централни в композиционно отношение са песента, изпята от Мери, и химнът на Уолсингам, поемащи и архетипната каузативност на пиесата. Те са „текст в текста“ на драматическата творба, при това със собствена жанрова определеност и вписваща се в трагедийната конвенционалност на финалната „сцена“, и оспорваща я, но тъй или иначе функционират като „локуси“ за трансфер на общи мотиви, характерни за целия цикъл. Както забелязва Марина Цветаева, „песента в драматическото произведение винаги е неволно любовно обяснение, неволен знак за предпочитание.“ (Цветаева, М. *Моят Пушкин*. Варна. 1979, 109.). Ако приемем подобно твърдение, трябва да посочим мултиплицирания мотив за „любов, протичаща под знака на дебнеща смърт“ или още по-точно „любов при гроба“. За първи път той се интервенира в разказа на Моцарт, опитващ се да представи на Салиери визията на „Малката“ си нощна музика („Щастлив съм... И в момента: дух гробовен.”); в „Каменният гост“ ситуацията е застъпена два пъти — веднъж при първата среща на Дон Жуан и Дона Ана, протичаща на гробищата, и втори път при влизането на статуята.

Особена експресивност в „Пир по време на чума“ придобива самият „песенен жест“ на Мери към останалите. „Мери“ („Mary“) поддържа като омофон идеята за веселост, жизнерадост (от англ. „merry“), но тя е помолена да запее „бавно и унило“, а впоследствие песента ѝ е определена като „тъжна“⁶. Същият момент се среща и в „Чумавият град“, но Пушкин променя съществено неговата акцентна функция при своя „превод“. Руският драматург виртуозно вмести цялото съдържание на песента на Уилсъновата героиня в първите три строфи, а останалите две са негово оригинално продължение. По този начин мисълта на Цветаева, приведена по-горе, би могла да бъде продължена: ако Уолсингам „избира“ нежната, „откровена“ девойка, молейки я да пее, Пушкин също „избира“ нея, давайки ѝ текста на самата песен. По същия начин след малко авторът ще „избере“ и председателя, с което окончателно ще определи аргументните идеологически „квоти“, с които се защитават различните видове екзистенциално поведение в драмата. Същественото несъответствие между песента и химна е все пак във факта, че Уолсингам е *автор* на своя текст, а Мери просто възпроизвежда вече известна ѝ история. Така химнът изпълнява компенсаторна функция за своя създател, като автохарактеризиращ „монолог“, специфичен за всички цент-

⁶Между впрочем аналогична семантична парадоксалност е фиксирана и в името на Уилсъновата героиня, наречена Мери Грей. Докато собственото ѝ име е същото, фамилията, която при Пушкин е спестена, може да се разчете като производна на „grey“ – сив, мрачен, невесел, убит.

рални персонажи в цикъла „Малки трагедии” и привидно отсъстващ у председателя. Съвсем отделен е въпросът, че „старейшината” на пира пее с „пресипнал глас” — детайл, в който може да бъде забелязана своеобразна вербална инкарнация в неговия субект, чужда субстанция, конципираше мистичния текст на химна, който Уолсингам възпроизвежда в своя азова и неазова симултанност. Идеята е „огласена” несвойствено, но подходящо („Чуйте моя глас пресипнал, подходящ за тази песен”).

Мери интерпретира, както стана ясно, архетипния мотив „любов при гроба”. Песента ѝ е издържана в стила на шотландските народни балади. (Мотиви за подобно наблюдение има не само в баладичната конструкция на песенния текст, но и в отправената към Мери реплика на Луиза: „Мразя всички *шотландски* жълтеникави коси.”) Историята въвежда един микросвят, лирически наративен сюжет за трагично прекъснатата любов на Джени, умряла от смъртоносна зараза и нейния оцелял годеник Едмънд, отчаяно търсец утешение в близостта с гроба на своята любима. Това е „трагедия в трагедията”, съчетание от предчувствие за безнадеждност и чувство за ярност. Песента е и съхранена памет за неосъществената докрай любов, прекъсната от обстоятелства, наподобяващи твърде много реалните. В този смисъл тя е *актуална* песен. А четиристъпният хорей, в който е написана, още повече засилва усещането за безсилие. От друга страна, баладичността е единственият жанров код, способен да „възкреси” мъртвата в особено уместния за ситуацията сантиментално-романтичен дискурс. Според Къдън баладата е „песен, разказваща някаква история, обикновено с музикален акомпанимент за танц.” Изследователят извежда генеалогията на жанра от устната традиция и открива пет основни негови признака: а) доста директно начало; б) прост, достъпен език; в) диалогично и действено разказана история; г) често трагична тема и д) обикновено придружена с рефрен. Освен това баладата се основава върху единична случка (епизод), събитията са кризисни и се развиват бързо, с минимален брой допълнителни детайли и силен драматизъм със значително интензирана намеса в наратива, а разказвачът е деперсонализиран (Cuddon, J. A. 1992, 77.) Нужно е да добавим, че баладичните сюжети обикновено въвеждат свръхестественото — и тъкмо тук е тяхната уникалност — в конвенционални битийни ситуации, гравитиращи към приключения, войни, любов или смърт. Така че химнът на председателя може да се възприеме и като по-късен „отговор” на изпятото от Мери, посредством което персонажът се идентифицира с описания в строфите Едмънд. (В действителност Уолсингам е изгубил своята съпруга, покосена от чумата.) Малката трагедия е втората творба в цикъла след „Моцарт и Салиери”, представяща „музикален диалог”. Както твърди Барт, „важното в мига е не емпирията на верността, а нейното произнасяне, нейната песен”. (Барт, Р. *Фрагменти на любовния дискурс*. С., 1997, 165.)

Уолсингам съчинява своя химн „нощем, по време на безсъница” — архетипен модел за творчески акт, характерен и за Моцарт, и за Пушкин. Химнът е *неговата* „малка нощна музика”, а името му би могло да се прочете като криптограмен шифър, съдържащ глагола „пея” — (от англ. “sing”) УолСИНГ ам, кодифицирайки го като „пеещият човек” или още като знак,

подпис (“sign”) за авторство. Химнът е тържество, „песен на песните”, възторжен апотеоз на едно творческо вдъхновение. Озаглавен „Химн в чест на чумата”, той съобщава своя „патрон” и доколкото етимологично „химнът” от старогръцки е „песен в чест на някой бог или герой”, в случая функцията на този необходим бог-герой е поета от чумата (наречена изрично сякаш „царица”). Тъй като в ритуализирания модел на пира песента има своята задължителна поява, „Химн в чест на чумата” би могло да се възприеме като аналог на заглавието на цялата творба, запазвайки оксиморонния нюанс. И така както химнът е церемониалният символ-еманация на една държавност, в случая той конституира философията на новосформираната общност, „синтезирана” и „произнесена” от нейния председател. „Речта не може да се дава — уточнява Ролан Барт, — (как да се премине от една ръка в друга?), но може да се посвещава — понеже другият е един малък бог. Даденият предмет се разтваря в пищния, тържествен изказ на посвещението, в поетичния жест на даряването; дарът се превъзнася в единствения глас, който го изговаря, ако този глас е *размерен* (метричен); или още глас, който бива *изпят* (лиричен); това е самият принцип на *Химна*. Не можейки да дам нищо, аз посвещавам самото посвещение, в което се поглъща всичко, което имам да кажа.” (Барт, Р. 1997, 87.) Всъщност чумата е материализирана единствено в „гласа на химна” и краят на текста разпада нейния обесивен образ.

Текстът е написан в четиристъпен ямб, който „още от времето на Ломоносов се смята за стихотворен размер, най-вече подходящ за описание на героични дела и чувства.” (Благой, Д. Д. *Творческий путь Пушкина* (1826-1830). М. 1967, 664.) Най-напред четиристъпният ямб (–) е симетричният „отговор” на четиристъпния хорей (–) от песента на Мери. Песента въвежда приоритетно женските рими и като цяло представя женското начало — понятието е в женски род и музикалната интерпретация е поета от жена. Обратно, химнът констатира мъжкото начало — понятието е от мъжки род, въвежда начални мъжки рими и е изпят от мъж. Паралелите в тази посока могат да продължат. Четиристъпният ямб е формална секвенция на силаботоническата стъпка, в която е издържан общият ритъм на творбата — петостъпен ямб. В този смисъл той е синтез на информация, експлицираща категоричността, героиката и засилва равноделността, а оттук и музикалността на фразата, нейната литературна условност. Като съдържание химнът съвпада с песента на Мери — и двете говорят за безсмъртието на душата, за християнското смирение и покорство, но тонът им е диалогизирано противопоставен — песента е пасивно-съзерцателна, а химнът — дръзновено-аналитичен. Уолсингам се ситуира като върховен маг, не само предизвикващ, но и владеещ стихии, сред които чумата е само една от многото:

Насладата е в злия бой,
в безкрая, с пропасти безброй
и в яростните океани
с вълни, бушуващи със бяс
и в аварийски урагани,
и даже в Чумния екстаз.

Цитираната строфа е апология на насладата и респективно на пира: тя започва с „наслада“ и завършва с „екстаз“ (в оригинала — „упоение/дуновение“). А. М. Гаркави съзира в нея философско осмисляне на „Малките трагедии“, което я транспонира в поредния маркер за „финал“. Още повече тя е четвърта поред и отговаря на формалното четвърто място, което „Пир по време на чума“ заема в цикъла. Следващата пета строфа можем да приемем за оспорване на архетипния мотив, зададен от „Фауст“ на Гьоте, синтезиран в стиха: „Всичко, в тоя свят родено, // без друго е за гибел отредено“ (Цит. по превода на Д. Статков, С.1966, 64). Но Уолсингам е Анти-Фауст, доколкото защитава принципната позиция: „Белязаното от смъртта // изпълва смъртника с мечта, // с измамни трепети. Вещае // безсмъртието му дори!“.

Парадоксално, но тъкмо „Химнът в чест на Чумата“ приближава най-вече жанровите конвенции на трагедията към споменатия в началото модус на дитирамба. В случая текстът е изцяло мистициран и освен че въвежда архетипа на виното с подразредните му семантични конотации, имплицитно задава и философията на розенкройцерите, с което „затваря“ поетологичния кръг от масонски референции, започнат с „тамплиерските“ позовавания в „Скъперникът рицар“. В подобен контекст розенкройцерски символи като роза, Венера, невинна девойка, се появяват твърде свободно. (Например Мери: „Но моят глас по-сладък бе тогава: невинност криеше.“) Подканата към Уолсингам е вече не за „тъжно вдъхновение шотландско“, а тъкмо за обратното: за „свободна, жива, вакхическа и буйна песен, родена само за кипяща чаша“. Идеята за виното (Бакхус), и то „кипящо“ („буйна“), се буквализира в стиха: „В бокала виното кипи“, а с него се буквализира и самото желание на множеството да чуе „вакхически и буен“ дитирамб. Споменаването на Бакхус е езическа контаминация на Христос, от векове усвоена в изкуството. „Този паралел — както отбелязват Р. Андрюс и П. Шеленбъргър, — лесно може да намери обяснение. Изключително важната роля на виното — и напиването — в тържествата, посветени на Бакхус, обаче се отличава от християнската символика, при която виното се приравнява към кръвта на Христос. /.../ Бакхус също е бил син на бог, на най-великия от боговете — Зевс. И за да е пълна картината, ще отбележим, че майката на Бакхус, Семела, е била простосмъртна.“ (Андрюс, Р., Шеленбъргър, П. *Гробът Господен. Тялото Христово и тайната древна — 2000 години*. С. 1997, 302-303.) От друга страна, думата „роза“, сведена до коренната морфемна секвенция „роз“ („рос“) и съответно „раз“ („рас“) контаминира амбивалентната ѝ функционалност: РОЗата-Бог е метаморфоза на заРАЗата-Чума. В руския текст на химна можем да открием подобни анаграми във всички строфи, като само в последната строфа кодът е дешифриран с директното назоваване „деви-рози“. И така, в първа строфа криптограмата е в четвъртия стих: „Своих моРОЗов и снегов“; във втората — в първия стих: „Царица гРОЗная, Чума“; в третата отново в първия: „Как от пРОКАЗницы Зимы“; в четвъртата строфа е в трети и четвърти стих: „И в РАЗьренном океане, // сред гРОЗных волн и бурной тьмы“ и в предпоследната пета строфа — в края на първи стих: „Все, все, что гибелью гРОЗит“. Накрая виното се оказва „пълно с чума“, маркиращо архетипния завършек „само-убийство — вдъх-

новение”, „любов-смърт”.⁷ Уолсингам попада в кръга на вярващите, религиозно екзистиращи люде, ако се доверим на Киркегор, че „човешко е да се тъгува, човешко е да се тъгува с тъгуващия, но още по-велико е да се вярва, още по-блажено е да се съзерцава вярващият. Авраам не ни е оставил никаква жална песен” (Киркегор, С. 1991, II, 379-380.). За разлика от песента на Мери, изпятото от председателя *не* е жално. И *не* е песен.

В този смисъл Химнът се явява в *дискурсът* на религиозното екзистенциално равнище, от което заключение следва да приведем дълбоко мотивираното съждение на Юнг, че наистина „страхът от Бога е начало на всяка мъдрост. От друга страна, не трябва да се мисли, че Божията доброта, любов и справедливост се възхваляват само с цел да Го умилостивят, а да се признаят като изначален опит, защото Бог е съвпадение на противоположностите. Основателни са и двете: *страхът от Бога и любовта към Бога*”. (Юнг, К. Г. *Отговор на Йов*. Плевен, 1997, 84, курсивът — негов.) За Уолсингам, възхваляващ Чумата-Дева, химничното послание се възмогна към интимната монопроекция на дихотомичния образ — поразената от чума негова съпруга („Дево озарена”). И в това конфиденциално страдание тъкмо страхът провокира трепета, чумата се демаскира като роза. Нека се върнем към Киркегор: „В света на духа /.../ само този, който е изпитал страх, ще намери покой, само този, който се спусне в подземното царство, ще спаси любимата.” (1991, II, 389.)

В „подземното царство” първа се спуска другата героиня в драмата — Луиза. Нейното присъствие на пира функционира като женски контрапункт на поведението, демонстрирано от Мери. Луиза, като Уолсингам, се противопоставя твърде дръзко на реалността, но докато председателят прави това състрадавайки, като проява на обмислена космогонична стратегия, тя е по-скоро импулсивна, оставаща в лоното на онтологичното и предпазливостта ѝ е подчертана с получаването на кошмарно, хтонично видение, битовизирано като сън. Луиза сънува себе си в зловецко прагово колебание между живот и смърт — тя е повикана от присънилия ѝ се Демон в каруцата с мъртъвци, които симулират живот, динамизиран от шептенето на „неразбираема, ужасна реч”. Мотивът интерпретира архетипа на себесънуването, който, по думите на Клео Протохристова, „винаги проявява някаква по-съществена страна на личността, нещо неосъзнато и неогледано, и затова се натовазва често с пророческо значение” (Протохристова, К. *През огледалото в загадката*. Шумен. 1996, 90). Сънят обаче вторично въвежда още една архетипна ситуация, херменевтично засягаща мистичното видение на колесница (травестирана в случая като каруца), описана в глава пета от старозаветната книга на пророк Иезекил, управлявана от четири „лица” — човешко, лъвско, телешко и орлово.

Юнг изказва една особено продуктивна теза, която би могла да обоснове епизода, за който говорим. Според него „емпирично може да се установи с

⁷ Нека припомним още една реминисценция с античността: от отровно вино умира (както Моцарт) и Сократ — „председателят” на Платоновия „Пир”. Не по-малко интересно е, че в името на Изора — любимата на Салиери, подарила му заветната отрова, също се крие анаграма на „роза” (ИЗОРА).

достатъчна вероятност, че в несъзнаваното съществува архетип на целостността, който се проявява спонтанно в сънища /.../ и че съществува тенденция, независима от осъзнатата воля, която свързва другите архетипове с този център.” (Юнг, К. Г. 1997, 140.) Председателят единствен е доловил разликата между Мери и Луиза. Сантименталната песен на първата издава нейната последователност и вътрешна почтителност спрямо паметта на мъртвите — тя е „силата на слабия”, която предпазва Мери от без-образната реалност. Луиза отказва да приеме обстановката в нейните действителни измерения; проявеният кураж е по-скоро неоснователна самонадеяност, която не може да ѝ осигури паритет срещу естествено обсебилото я по-късно чувство на страх. И не друг, а „слабата” Мери ще се намеси в нейна подкрепа. За съня на Луиза е валидна сентенциозната констатация на Барт, че обикновено Демонът е в множествено число. (Идеята за „плюралия тантум” се поддържа от известната автохарактеристика: „Името ми е легион” — Лука, 8:30. Нека си припомним, че и баронът Филип в първата малка трагедия се опасява от мародерствата на своя син, който „ще влезе тук с тълпа ласкатели — лакеи жадни”.)

За разлика от Луиза, която фиксира енергията на омразата („Мразя всички шотландски жълтеникави коси”), Уолсингам излъчва магнетизма на влюбеността. Въплъщавайки експлицитно героя от баладичния сюжет в песента на Мери — Едмънд, председателят също скърби за своята съпруга. Еротизираният нюанс в неговото *признание* (без друго вербален жанр на любовния дискурс): „За първи път *влечение* обзе ме да пиша рими”, покрива доста плътно предизвикателното изказване на Платон, че „музиката, що се отнася до хармонията и ритъма, е наука за прояви на любов”. (Платон, *Пир*. В: Избрани диалози, С. 1982, 116.) Първата проява е самият химн, който на свой ред предизвиква по-късно нова проява: Уолсингам получава *видение* с образа на покойната. В този смисъл той се доближава до Луиза, но нейното съновидение е заредено с отрицателния порив на невярата, а неговото — с безграничното всеопрощение на копнежа. Председателят повтаря архетипната ситуация на Орфей, решен да спаси любимата си от царството на мъртвите, но в обратен порядък. Той не слиза в ада, а чрез песента призовава възжеления образ. Барт находчиво твърди, че „другият е там, където го чакам, там, където вече съм го създал. И ако не идва, аз го халюцинирам: чакането е делириум.” (Барт, Р. 1997, 49.) Делириумът от своя страна е произведен на пиянството-опиянение, поддържано от идеята за виното („Та нека да налеем чаши, // главите да замаем днес”). Тъкмо Орфей е митологичният основател на вакхическите оргии и най-известният в античността химнописец — автор на 88 йерархични посвещения. Орфей е герой на едноименния „субективен мит”, формализиращ сюжетно единоначалието на любов и смърт, метафорично поето в малката трагедия от символиката на чумата-роза.⁸

Преки аналогии с текста на химна за чумата можем да намерим в две Орфееви творби — неговият първи химн, посветен на Хеката, и химнът на

⁸Сравни у Юнг: „Откровението ще има формата на един повече или по-малко субективен мит, защото, между другото, компенсира едностранчивостта на индивидуалното съзнание.” (Юнг, К. Г. 1997, 102.)

Демон (73-ти поред). Хеката (героиня също така и от Шекспировия „Макбет“) е богиня на подземното царство, подстрекателка на всички нощни привидения, господарка на душите, напускащи тялото. В безлунни нощи броди като призрак и внушава на срещнатите кошмари и страхове. Любопитно е, че пирът е предприеман често като омилюствиване на Хеката, при това провеждан на кръстопът. Всички персонажи от Пушкиновата творба са на духовен и битиен кръстопът, което в християнизирания дискурс на сюжета ги ситуира като мъченици, но и „рицари на вярата“ (Киркегор). Текстът на Орфеевия първи химн конкретно гласи:

Славя Хеката, на път и кръстовища тъмна богиня,
земна, небесна и морска, загърната в плаща шафранен,
властница гробна, с душите на мъртви празнуваща Бакха,
Персова щерка, самотна другарка на бързи елени,
нощна могъща богиня, приемаща кучета в жертва,
с непобедимо лице, непрепасана, животнойда,
с бици ловуваш, царице, ключарка на цяла вселена,
мъжехранителка, нимфа, водителка и планинарка,
чуй на овчаря молбата: на благочестивите жертви
ти със сърце благосклонно, девице, явявай се вечно!

(*Орфей, Химн. Аргонавтика. Пловдив. 1989, 17. Виж и бележките на Г. Батаклиев в края на книгата.*)

Химнът, изпят от Уолсингам, имплицира някои формули, които бихме могли да възприемем като пряка семантична обмяна между двата текста. На първо място, Чумата, както и Хеката, са обекти, „патрони“ на химничните посвещения и функционират като архетипни за жанра богини в съответната героизирана конвенционалност. И двете се възхваляват: „Славя Хеката“ / „На Чумата — хвала“; Чумата е „бодър вожд“, както Хеката е „водителка“. И в едната, и в другата творба се появява мотивът за жертвеното ядене и пиенето на смъртоносно вино, като адресатите са оприличени на „царици“ и „деви“. Хеката е земна, небесна и морска богиня, а Чумата е в парадигмата от стихии на „ярошни океани с вълни, бушуващи със бяс“ и „аварийски урагани“. От друга страна Химнът, посветен на Демона и до голяма степен повтарящ образите в цитирания по-горе текст от Орфей, допълва реминисценциите с октавите, изпяти от Уолсингам, в още няколко посоки. „Демон“ (от старогр. „бог“, „божество“) е съвсем уместен адресат на химнично послание. Той е свръхестествена сила, без определен човекоподобен образ. Платон го възприема като посредник между бог и човек, а християнизиранията представа кодифицира Демона като зъл дух и дявол. Доколкото тъкмо тази представа оформя ценностния космос на председателя, Чумата е пряк аналог на Демона и демоничното стихийно начало. Орфей нарича и Демона „страхотен водач“, държаш „ключовете на скръб и наслада“ (стр. 134). Чумата у Пушкин предизвиква „екстаз“. Според Юнг, „колкото по-християнско е съзнанието, толкова по-езически се държи несъзнаваното, и то именно тогава, когато в отхвърленото езичество все още се намират жизнено

важни ценности. /.../ Несъзнаваното не изолира и диференцира своите обекти, за разлика от съзнанието. То не мисли абстрактно или абстрахирайки се от своя субект: този, който е изпаднал в *екстаз* или има *видение*, винаги е включен и участва лично в него.” (Юнг, К. Г. 1997, 109., курсивът мой — Л. Д.)

При Уолсингам видението на неговата съпруга изгълва цялото му съществуване с наслада, която подготвя финалното му състояние на страдание. И той, както всички централни персонажи от драматургичния цикъл, е заложен на собствената си страст, транспонираща го на праговата битийна ситуация между чистилището и рая, между семейния уют (дома) и илюзорната привидност на „тук и сега”, каквато е пирът. Точно в подобен аспект забелязваме архетипната контаминация между митологичните инициации на Орфей и действителното „бдение” на председателя. Евридика внезапно умира от ухапване на змия и нейният съпруг я съпровожда в царството на мъртвите. Жена му ще бъде върната на земята, ако той не я погледне, преди да влезе в дома си. И ако Орфей заради невъздържанието си губи Евридика — той все пак я поглежда, след което тя мигновено изчезва в лоното на смъртта, председателят няма къде да влезе или по-право не би желал: „Ужасът от тази пустота, с която у дома се разминавам.” УолСИНГам в този смисъл *трябва* да изпее Химн, за да му се открови неговата любима Еври(ди)ка. Осмислен като „пеещ” човек, той е точно покритие на *певеца* Орфей и с химна си *очарова* останалите. Нека отново цитираме Юнг, който подсказва в нашия контекст идеята, че героят може би сънува подобно на Луиза: „Видението, както и сънят, е наистина рядко, но естествено събитие. Виденията от архетипно естество не са болезнено деформирани.” (Юнг, К. Г. 1997, 85.) Пространството на откровението е изцяло в женска субстанционалност („Евридика” действително носи в себе си анаграмата „еврика”, която би могла да се прочете и като „откровение”) и събдва (ражда) съ-битието на живия и мъртвата. В същия миг двамата рязко се раздалечат: Матилда е светица („Дево озарена! Виждам // те там, където моят паднал дух // не ще достигне”), а Уолсингам все още понася вината на *този* свят. „Пушкин е особено поразен от тази форма на злото — пише Лапшин, — която е *привидно обаятелна* като предмет на художествено изображение. В разговор с Ал. Тургенев по повод на библейския и байроновския дух на *мрака*, Пушкин отбелязва: „Всичко е в нашата душа, в нашата съвест и в обаянието на злото. Това обаяние би било необяснимо, ако злото не бе надарено с прекрасна и приятна външност. Аз вярвам на Библията във всичко, което се отнася до Сатаната в сцените за *Падналия Дух*.” (Лапшин, И. *Трагическое в произведениях Пушкина*. В: Белградский Пушкинский сборник. Белград 1937, 183.) Бихме допълнили, че Уолсингам се самоопределя като Паднал дух, следователно се самообичува — път към примирението със себе си. Според Киркегор тъкмо резигнацията е пробивът на света на крайното (рациото) в света на без-крайното (вярата).

Веднага след края на „Химна в чест на Чумата” ремарката оповестява влизането на „стар свещеник”. Доколкото подобна поява е немотивирана — новият персонаж идва *изневиделица* — можем да допуснем неговото „из-

викване” чрез предизвикателството на самия химн, така както Салиери извиква „видението” Моцарт най-вече веднага след въвеждащия монолог в първа сцена. Фактът, че свещеникът е „стар”, алюзорно проектира възникналия между него и председателя конфликт към архетипа на духовните този път измерения в противоречието `баща-син`, което на битово и битийно равнище се разгръща в първата малка трагедия между барона и Албер. Кратката обвинителна и морализаторска реч на свещеника към събраните около масата хора опровергава неговата приоритетна функция на духовен пастир, облекчаващ общото страдание, превръщайки го в проклинател и богохулник. Нещо повече — свещеникът говори за посмъртна вярност — идея, която вече е лансирана в песента на Мери и строго следвана от председателя. Подобна логика обезсмисля напълно обвинението, но експлицира неумелото прикритие зад расо на праведник на един непокаял се грешник. („Ако жени и старци със молитва // гробовете не бяха осветили, // помислил бих, че бесовете днес // духа са уловили на безбожник // и в адска тъмнина със смях го влачат.”) Реториката на свещеника въвежда инферналното пространство на греха в контекст, много близък до споменатата осма глава от евангелието на Лука, 29-30 стих: „Иисус бе заповядал на нечистия дух да излезе от тоя човек; понеже от дълго време го мъчеше, тъй че го вързваха с вериги и окови и го пазеха; но той разкъсваше оковите, и гонен биваше от беса по пуцинаците. Иисус го попита и рече: как ти е името? Той рече: легион; защото много бесове бяха влезли в него.” В този смисъл свещеникът може да бъде възприет като опредметения Паднал Дух на председателя, изтласкан от неговото съществуване и стряскащо съзерцаван в грозната му автономност. Само по този начин „истинският любовник, сиреч пастирът, опазва стадото агнета от бездната и чумата на лъжливите любовници, сиреч вълци.” (Фичино, М. *Коментар на Платоновия „Пир за любовта”*. С. 1993, 162.)

Свещеникът продължава с провокациите си към председателя, припомняйки твърде немилостиво покойната му майка. Така Уолсингам става междинно звено от триадата ‘съпруга (любима) — съпруг (син) — майка’ в нейната тайнствена свръхбитийна екзистенция, чиято формула Бердяев определя в следната логика: „Личността е тайна на единия, бракът е тайна на двамата, църковната общност е тайна на тримата.” (Бердяев. Н. 1996, 175-176.) Уолсингам и в битийната (профанна), и в идеалната (сакрална) ситуация е поставен между две жени — Мери-Луиза и Матилда-майка.⁹ Според Юнг, „религиозната нагласа на съзнанието е предизвикала възприемане на сбрана на Христа от материала на несъзнаваното, оживила е архетипа на божествената дева-майка и на раждането на сина-любовник и е довела до конфронтация с християнското съзнание.” (Юнг, К. Г. 1997, 111.)

Подобна конфронтация открива мистичните импликации в текста на малката трагедия, както и в хипотетичната идеологическа затвореност на драматургичния цикъл. Масонската идея, въведена имплицитно от Пушкин, не толкова се конфронтира с християнството, колкото удобно съжителства

⁹ Мъж, поставен между две жени в спекулативното пространство на „ада” е ситуация, представена в пиесата на Жан Пол Сартър „При закрити врати” — творба, изследваща сходни екзистенциални проблеми.

с неговия охудожествен дискурс, разширявайки херменевтичните и интертекстуалните му възможности. Лорън Лейтън разсъждава на тази тема по следния начин: „За масона смъртта е символ на това, че посвещението е завършено и напълно достигнато.” (Mackey, 1924.). Любовта към смъртта е равнозначна по символика на възраждане и възкресение — възкресението на Христос и възраждането, свойствено на повечето митологии. На практика ритуалът на посвещението в тайните на масонския занаят е основан върху символичната смърт на посвещавания — (потъването в дълбоки размисли на Уолсингам — б. м., Л. Д.) неговото възраждане и възкресение, а чрез това — преодоляването на страха от смъртта и придобиването на вяра в безсмъртието. /.../ Посвещаваният се ражда в царството на светлината.” (Lennhoff and Posner 1932)”. (Лейтон, Л. 1995, 94.)

Излизането на свещеника освен като знак за капитулация функционира и като начален стимул за процеса на прераждане у Уолсингам, генериран чрез финалната реплика: „Прощавай, сине!”. Любопитно е, че тя затваря целия цикъл в мистицираното пространство на тайното общество с неговите непопулярни закони. Транскрибирана във виртуално зададения англоезичен контекст на малката трагедия, фразата „мой сын” би могла да приеме варианта „ma-son” — от фонетичната секвенция на местоимението „my” [mail]. Доколкото мистифициращото подзаглавие на откриващата цикъла творба: „Сцена от Ченстъновата трагикомедия “The Covetous Knight” задава подобен англоезичен контекст, тогава в оригиналната транскрипция на името „Ченстън” или „Шенстън” — „Shenstone” разчитаме криптограмата „stone” — „камък”. Заедно с последната изречена реплика в драматургичния цикъл и запазвайки последователността си, лексемите образуват словосъчетанието „stone mason” — пълното английско название на масонството. Едва след финалната фраза ремарката осведомява за започналото преодоляване на мистицизма: „Председателят остава, потънал в дълбоки размисли.”. Уолсингам понася вината за световното зло, защото, както находчиво отбелязва Бердяев, „само свободните могат да приемат отговорността, само виновните синове (курс. мой — Л. Д.), а не обидените роби са свободни.” (Бердяев, Н. 1996, 237.)

За руския романтизъм е уместно да се посочи не само неговата отвореност към масонската идея, но и анархизмът, определян от Хейдън Уайт като „идеологическата импликация на романтизма” по принцип. Пушкин предлага в драматургичния си болдински цикъл художествен възглед за философията на европейската история от новата, следхристовата епоха. Към подобно становище можем да приложим аргументите на Уайт, с които изследователят обяснява романтичния анархизъм. „Философията на историята, създадена от романтичния мит, не стига до идеята за напълно интегрирана общност (казус, имплицитен в „Пир по време на чума” — б. м., Л. Д.), чиято реализация е напълно осъществима в рамките на историческото време. А именно това е идеята, която вдъхновява химните на консерватизма във възхвала на статуквото. Ако романтизмът има уникална черта — заключава Уайт, — това е неговият индивидуализъм — онзи егоизъм, който мотивира неговото желание за съвършена анархия.” (Уайт, Х. 1997,

28.) В този смисъл архетипните кодификации на „Пир по време на чума” и, респективно, на четирите малки трагедии, са апологетичен „реверанс” към романтизма, поднесени в систематизирана антиутопийна стратегия.

Религиозното екзистенциално равнище на Уолсингам, авторът на внушителния химн за чумата, демонстриращ естетизма на дързостта, го ситуира като последната страдаща личност от Пушкиновите ‘драми на страстта’, кумулираща човешката воля до кулминативната, но рискована свръхчовешка възможност за постигането на целия свят и даването на душата в откуп. Нека се обърнем към тълкуването на подобен феномен от Киркегор: „Аз мога със собствената си сила да резигнирам по отношение на всичко и да намеря тогава мир и спокойствие в болката, мога да се подчиня на всичко, дори на онзи ужасен демон, по-страшен от костеливата смърт, който вдъхва ужас на хората, дори лудостта да размаха пред очите ми своя палячовски костюм и да разбирах по изражението ѝ, че аз съм този, който ще трябва да го облече, все още мога да спася душата си, ако държа не толкова на своето земно щастие, колкото любовта ми към бог да победи у мен. Дори в този последен миг човек може все още да събере цялата си душа в един единствен поглед към небето, откъдето идват всички хубави дарове, и този поглед да бъде разбираем за него и за онзи, когото търси окото: че все пак той е останал верен на любовта си. Тогава той може специално да облече палячовския костюм. Този, чиято душа не притежава тази романтика, е продал душата, все едно дали е получил за нея цялото царство или няколко жалки сребърника.” (Киркегор, С. 1991, II, 411-412.)

В този смисъл Уолсингам е поредният — и последен — „шут и нехайник” от Пушкиновите персонажи, у когото побеждава човешкото, макар и бременно. Защото, „велико е да уловиш вечното, но още по-велико е да съхраниш у себе си временното” (Киркегор).